

ISSN 2072-3156

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

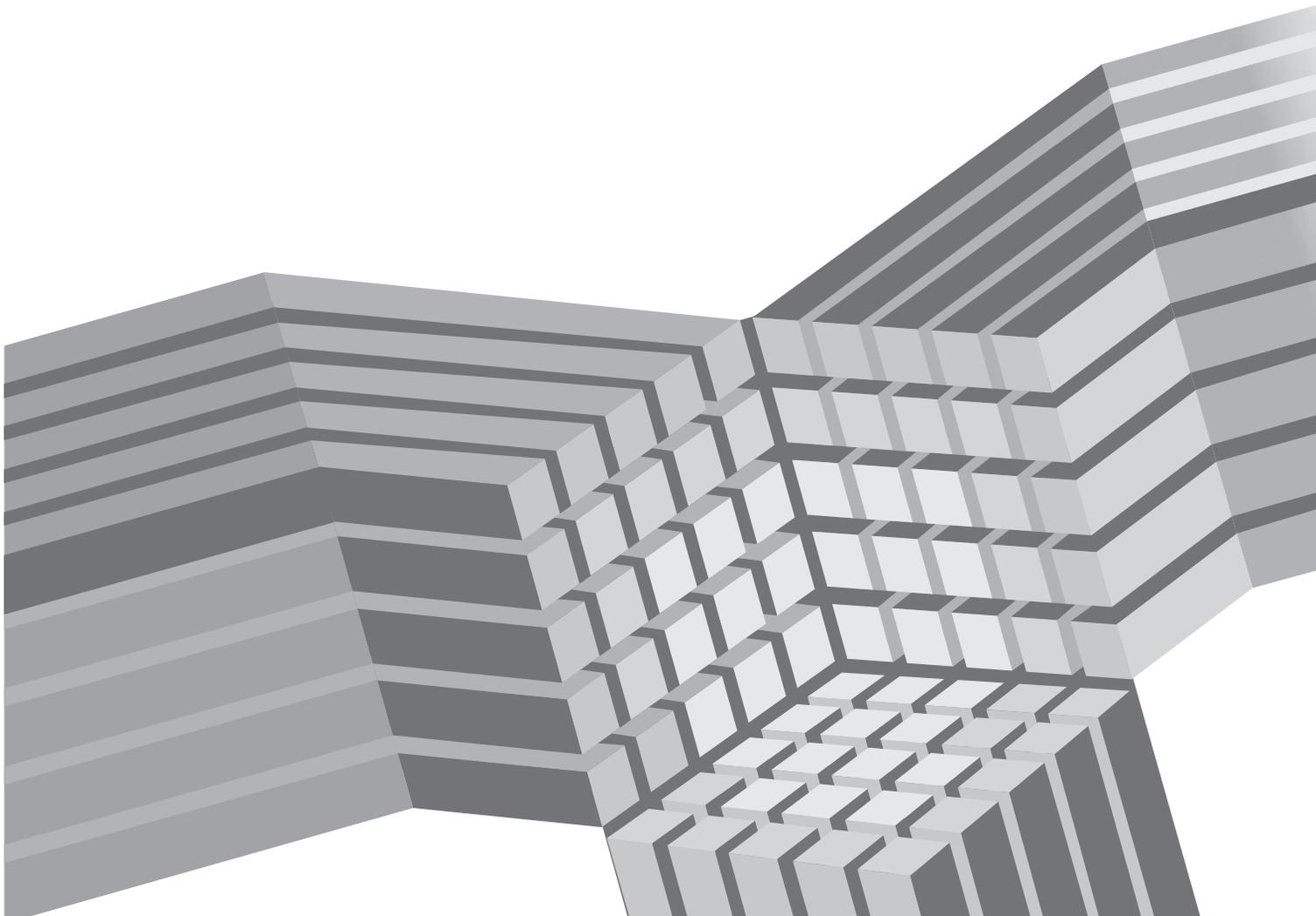
ТОМ 13

5/2016

OBSERVATORY
OF CULTURE

2016. ТОМ 13, № 5 ISSN 2072-3156

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ / Observatory of Culture



РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Отдел периодических изданий
Российской государственной библиотеки

Никонорова Екатерина Васильевна,
главный редактор, доктор философских
наук, профессор

Шibaева Екатерина Александровна,
заместитель главного редактора —
ответственный секретарь

Гаджиева Анна Аркадьевна,
заместитель заведующей отделом
периодических изданий — заместитель
главного редактора

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Федоров Виктор Васильевич,
председатель Редакционного совета, кан-
дидат экономических наук, Российская
государственная библиотека (Москва)

Дианова Валентина Михайловна,
доктор философских наук, профессор,
Санкт-Петербургский государственный
университет (Санкт-Петербург)

Дуков Евгений Викторович,
доктор философских наук, кандидат
искусствоведения, профессор, Госу-
дарственный институт искусствознания
(Москва)

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

Зверева Галина Ивановна,
доктор исторических наук, профессор,
Российский государственный гуманитар-
ный университет (Москва)

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

Никонорова Екатерина Васильевна,
главный редактор, доктор философских
наук, профессор, Российская государст-
венная библиотека (Москва)

Разлогов Кирилл Эмильевич,
доктор искусствоведения, профессор,
Всероссийский государственный универ-
ситет кинематографии им. С.А. Герасимо-
ва (Москва)

Рубинштейн Александр Яковлевич,
доктор философских наук, кандидат эко-
номических наук, профессор, заслужи-
женный деятель науки Российской Феде-
рации, Институт экономики РАН (Москва)

Румянцев Олег Константинович,
доктор философских наук, Российский
научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия
им. Д.С. Лихачева (Москва)

Рязанова-Кларк Лара,

PhD по филологии, член Королевского
лингвистического общества, Центр
русской культуры им. Е. Дашковой, Эдин-
бургский университет (Великобритания)

Самарин Александр Юрьевич,
доктор исторических наук, доцент,
Российская государственная библиотека
(Москва)

Сиповская Наталия Владимировна,
доктор искусствоведения, Государствен-
ный институт искусствознания (Москва)

Фёрингер Маргарет,
PhD по истории искусств, Центр лите-
ратурных и культурных исследований
(Берлин, Германия)

Флиер Андрей Яковлевич,
доктор философских наук, профессор,
почетный работник высшего профес-
сионального образования Российской
Федерации, Российский научно-иссле-
довательский институт культурного и
природного наследия им. Д.С. Лихачева
(Москва)

Штейнер Евгений Семенович,
доктор искусствоведения, Национальный
исследовательский университет Высшая
школа экономики (Москва); Центр по
изучению Японии при Школе востоко-
ведения и африканистики Лондонского
университета (Великобритания)

НАУЧНЫЕ КОНСУЛЬТАНТЫ НОМЕРА

Астафьева Ольга Николаевна,
доктор философских наук, профес-
сор, Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации
(Москва)

Разлогов Кирилл Эмильевич,
доктор искусствоведения, профессор,
Всероссийский государственный универ-
ситет кинематографии им. С.А. Герасимо-
ва (Москва)

Хромов Олег Ростиславович,
доктор искусствоведения,
действительный член Российской
академии художеств (Москва)

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

Отдел периодических изданий
Воздвиженка ул., д. 3/5,
Москва, 119019, Россия
тел.: +7 (499) 557-04-70
доб. 11-75
e-mail: observatoria@rsl.ru
http://observatoria.rsl.ru

EDITORIAL BOARD

Editor in Chief

Ekaterina V. Nikonorova,
Doctor of Philosophical Sciences

Deputy Editors in Chief

Ekaterina A. Shibaeva
Anna A. Gadzhieva

EDITORIAL COUNCIL

Victor V. Fedorov (Moscow)
Valentina M. Dianova (St. Petersburg)
Evgeny V. Dukov (Moscow)
Vladimir K. Egorov (Moscow)
Galina I. Zvereva (Moscow)
Boris N. Lyubimov (Moscow)
Ekaterina V. Nikonorova (Moscow)
Kirill E. Razlogov (Moscow)
Alexander Ya. Rubinstein (Moscow)
Oleg K. Roumyantsev (Moscow)
Lara Ryazanova-Clarke (Edinburgh, UK)
Aleksandr Yu. Samarina (Moscow)
Natalia V. Sipovsky (Moscow)
Margaret Vöringer (Berlin, Germany)
Andrei Ya. Flier (Moscow)
Evgeny S. Steiner (Moscow, Russia; London, UK)

**SCIENTIFIC CONSULTANTS
OF THE ISSUE**

Olga N. Astafieva (Moscow)
Kirill E. Raslogov (Moscow)
Oleg R. Khromov (Moscow)

**Certificate of the mass information media
registration —**

ПИ № 77-16687, date 10.11.2003
Published since 2004

Founder and Publisher
Russian State Library

Address

Journal Publishing Department
Vozdvizhenka St., 3/5
Moscow, 119019, Russia
tel.: +7 (499) 557-04-70, ext 11-75
e-mail: observatoria@rsl.ru
http://observatoria.rsl.ru/en/

ISSN 2072-3156

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 13 **5/2016** OBSERVATORY
OF CULTURE

Журнал издается Российской государственной библиотекой с 2004 года. С 2016 г. выпускается в томах, введена сквозная нумерация страниц. 2016 год является 13-м годом выхода издания, что отражается в номере тома.

«Обсерватория культуры» публикует оригинальные, не издававшиеся ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству в соответствии с тематикой основных разделов по следующим отраслям науки и группам специальностей:

- ◆ 09.00.00 Философские науки;
- ◆ 17.00.00 Искусствоведение;
- ◆ 24.00.00 Культурология.

С 2007 г. входит в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации.

Включен в Российский индекс научного цитирования и публикует в открытом доступе метаданные статей и списки источников на русском и английском языках.

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

The Observatory of Culture has been published by the Russian State Library since 2004. From 2016, the journal is to be issued in volumes with continuous page numbering. The 2016 is the 13th year of the journal's publishing, which is indicated in the number of volume.

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 of the Journal:
<http://observatoria.rsl.ru/en/>

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫТОМ 13
5/2016 OBSERVATORY
OF CULTURE

КОНТЕКСТ

- Кондаков И.В.** «Зричитель»: новый субъект современной культуры516
- Ярославцева Е.И.** Технологии культуры: синергия естественного и искусственного в творческой деятельности человека526

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Информационное общество

- Савицкая Т.Е.** Уроки Google Book Search: что дальше?534
- Корытина М.А.** Современные концепции культурологического осмысления Кавказа ...539

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ*Год российского кино*

- Кириллова О.А.** Символ смерти и «мортальный кинокод» у Я. Протазанова546
- In terris*
- Ли Хун Сук.** Современное искусство Южной Кореи: преодоление периферийности554

НАСЛЕДИЕ

- Фликоп-Свито Г.А.** Иконостасы белорусских православных и греко-католических храмов в XVII — начале XIX века: сравнительный аспект564

- Носов Н.Н.** Зарубежные публикации произведений Н.С. Гумилева на русском языке: к 130-летию со дня рождения поэта575

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Моисеев Г.А.** П.И. Чайковский и великий князь Константин Константинович: эпистолярный диалог в зеркале дневника К.Р.584
- Шоколо И.Н.** Портреты священства кисти Михаила Васильевича Нестерова.....592
- Первые «Юргенсоновские чтения»599

КАФЕДРА

- Никонова Е.В.** Культурный и природный капитал: устойчивость развития и возможности управления600
- Холопов В.Б.** Основные элементы теории выразительности танца в трудах А.Я. Левинсон606

ORBIS LITTERARUM

- Морозов Б.Н.** Неизданная поэма XIX в. о великом книжнике XIV в. Стефане Пермском612

Рецензия

- Базарова Э.Л.** Полезное и увлекательное учебное пособие623

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

Год российского кино

- Фомин Д.В.** Тема кино в книжной обложке 1920-х годов.....626
- Шабшаевич Е.М.** «Вертер» и вертерианство в оперном жанре последней трети XIX века636

К сведению авторов

- Требования к информации и статьям, предоставляемым для публикации в журнале «Обсерватория культуры»640

CONTENTS

OBSERVATORY of CULTURE

VOL. 13

5/2016

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CONTEXT

- Kondakov I.V.** “Zrichitel (Viewreader)”:
a New Subject of the Modern Culture516
- Yaroslavtseva E.I.** Technologies of Culture:
the Synergy of Natural and Artificial
in the Creative Activity of a Person526

CULTURAL REALITY

Information Society

- Savitskaya T.E.** Lessons of the Google Book Search:
What Is Next?534
- Korytina M.A.** Modern Conceptions of the Cultural
Comprehension of the Caucasus.....539

IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

Year of Russian Cinema

- Kirillova O.A.** Symbol of Death
and the “Mortal Cinematic Code”
in Yakov Protazanov’s Works.....546

In terris

- Lee Hoon Suk.** Contemporary Art of South Korea:
Overcoming the Periphery554

HERITAGE

- Flikop-Svita H.A.** Iconostases of the Belarusian
Orthodox and Greek-Catholic Churches
in the 17th – Early 19th Centuries: the Comparative
Aspect564

- Nosov N.N.** Foreign Publications of the Works
by Nikolay Gumilyov in Russian: to the 130th
Anniversary of the Poet’s Birth575

NAMES. PORTRAITS

- Moiseev G.A.** Peter Tchaikovsky and Grand Duke
Konstantin Konstantinovich: the Epistolary
Dialogue in the Mirror of K.R.’s Diary584
- Shokolo I.N.** Priest Portraits
by Mikhail Vasilievich Nesterov592
- The First Jurgenson Readings599

CURRICULUM

- Nikonorova E.V.** Cultural and Natural Capital:
the Sustainable Development
and Manageability600
- Kholopov V.B.** Main Elements
of the Theory of Dance Expression
in A.Y. Levinson’s Works606

ORBIS LITTERARUM

- Morozov B.N.** Unpublished Poem of the 19th
Century about Stephen of Perm,
the Great Scribe of the 14th Century612

Review

- Bazarova E.L.** Useful and Enthralling
Educational Manual623

JOINT OF TIME

Year of Russian Cinema

- Fomin D.V.** Cinematic Theme in the Book Cover
of the 1920s626
- Shabshaevich E.M.** “Werther” and Wertherianism
in the Opera Genre of the Last Third
of the 19th Century636

Information for Authors

- Requirements for Manuscripts
to be Published in the “Observatory of Culture”
Journal640

происходит не просто сближение *вербальности* и *визуальности*, но их беспрецедентное взаимопроникновение друг в друга.

На стадии творчества, порождения текстов — это работа автора с компьютером, позволяющим инициировать как вербальные, так и визуальные тексты, а также выходить с ними в Интернет. На стадии восприятия — это возникновение универсального реципиента как вербальных, так и визуальных текстов, интерпретирующих их синкретически (вот это и есть пресловутый «зритель»). На стадии функционирования самого текста в культуре — это феномен экрана (экранной культуры), поскольку экран способен передавать как вербальные, так и визуальные тексты, создавая единый медиаформат (собственно, это и есть предмет восприятия «зрителя», выступающего одновременно и как читатель, и как зритель).

ДИЛЕММА: «СЛОН» / «БУЙВОЛ»

Феномен *интерсубъективности* современной культуры можно усмотреть в возникновении принципиально нового субъекта культуры информационной эпохи, о чем я когда-то писал на страницах «Обсерватории культуры» [1]. В самом деле, интегральный субъект современной медиаккультуры, подобно двуликтому Янусу, обращен разными гранями своей природы к различным слоям виртуальной реальности — вербальной и визуальной. Их синтез вместе с ценностно-смысловым контекстом ее восприятия и аккумуляция возникающих при этом интерпретаций складываются в процессе интерсубъективного «мерцания» близких и далеких вербально-визуальных ассоциаций в условном «зазоре» между экраном и печатным текстом, между образом и словом (в их современном статусе). Однако само это «мерцание» смысла, заключенного между визуальностью и вербальностью, еще недостаточно для понимания природы «зрителя».

Объективная семантическая многослойность любого социокультурного события в процессе восприятия неизбежно расслаивается на различные и даже контрастные по смыслу дискурсы (в частности, визуальный и вербальный), представляющие во многом разную внутреннюю событийность. Однако совмещенные в одном субъекте восприятия («зрителе»), эти дискурсы оказываются взаимодополняющими и взаимовлияющими факторами. «Вербальное» предстает в контексте «визуального» и, наоборот, «визуальное» — в контексте «вербального». Это та реальность, которая утвердилась с наступлением информационной эпохи, положившей конец автономному существованию читателя и зрителя. Сегодня они не просто находятся в одной «связке», а именно *совмещены* в одном медиафор-

мате. Впрочем, это совмещение является довольно конфликтным и драматичным, что заслуживает специального рассмотрения.

Может быть, одним из самых первых суждений, отобразивших парадоксальность отношений между «визуальным» и «вербальным», был известный афоризм Козьмы Пруtkова: «Если на клетке слона прочтешь надпись “буйвол”, не верь глазам своим». Смысл этого парадокса заключается не только в том, что видишь слона, а читаешь «буйвол» (расхождение реальности и слова, по-видимому, ошибочного или ложного), а в том, что непонятно, чему верить: ведь содержание клетки и надпись под ней увидены одними и теми же глазами. Верить увиденному или верить прочитанному? Что важнее — явление или его название?

В случае К. Пруtkова вспоминается, скорее, схоластический спор реалистов и номиналистов. Но в XXI в. противоречия между визуальностью и вербальностью носят далеко не безобидный характер. Широко известны примеры того, как одни и те же документальные кадры на разных телевизионных каналах сопровождаются не только противоположными комментариями, но и выдаются за разные события, не совпадающие ни во времени, ни в пространстве; постановочные видеосюжеты представляются как документальные; определенный видеоряд произвольно «подгоняется» под заданный словесный текст. Кульминационным эпизодом в обсуждении «переводимости» визуального в вербальное можно считать скандально известную работу Ж. Бодрийера «Войны в заливе не было» [2], где классик французского постмодернизма убедительно доказывает, что телерепортажи CNN о боевых событиях в Персидском заливе практически невозможно верифицировать с позиций зрителя, зато легко дезавуировать как продукт высоких технологий, с трудом поддающийся идентификации.

Применительно к современным медиареалиям афоризм К. Пруtkова следовало бы перефразировать: «Ты видишь, что “слон” — это и есть на самом деле “буйвол”!». Ведь «картинка» и «надпись» под картинкой — в равной мере *увидены* зрителем и принадлежат к рядоположенным визуальным феноменам виртуальной реальности. В данном случае чтение не только не корректирует зрение, но и прямо включено в него и даже подчинено ему как частная функция визуальности. Само противоречие между семантикой чтения и видения может быть рассмотрено не как столкновение различных субъектов культуры, контрастно трактующих увиденное и прочитанное, а как условное различие разных знаков для обозначения реальности в различных ценностно-смысловых контекстах. Тогда главный вопрос в дилемме «слон» / «буйвол» заключается не в том, что из двух истинно, а что ложно, а в том, с какой целью и кому необходимо именовать «сло-

на» «буйволом»? Или в том, почему некое реальное явление одни носители языка называют «слоном», а другие — «буйволом»? В этом случае вопрос об истинности или ложности того или иного суждения или адекватности языка не стоит.

ЧИТАТЕЛЬ КАК ЗРИТЕЛЬ

Стремительное превращение читателя в зрителя, произошедшее в последние десятилетия, можно объяснить по-разному. В первую очередь, стоит иметь в виду повсеместно наблюдаемый культурно-исторический процесс, связанный с кризисом или даже концом литературоцентризма [3]. Большинство развитых культур мира (американская, английская, китайская, немецкая, русская, французская и т. д.) пережили в своей истории довольно длительный период развития, когда центральное положение в культуре занимала литература (печатная словесность). Это проявлялось в том, что именно в литературе рождались основные идеи, темы и проблемы, выявлялись характеры и обстоятельства, обсуждались цели и средства общественного развития, находились новые художественные формы и эстетические, нравственные, религиозные ценности, идеалы и т. п. Все это переносилось и подхватывалось смежными явлениями культуры — философией и общественно-политической мыслью, журналистикой и литературно-художественной критикой, различными отраслями науки и видами искусства, повседневностью и бытом, модой и массовой психологией. Именно писатели обретали общественный и нравственный авторитет, своими произведениями и персонажами влияли на общественное мнение и выступали, в той или иной мере, учителями жизни.

Особенно ярко литературоцентризм заявил о себе в русской классической культуре XIX в., начиная с А.С. Пушкина и достигая невиданной высоты в творчестве Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова [4]. Хотя предпосылки русского литературоцентризма сложились еще в Древней Руси, формироваться как оригинальный феномен культуры он начал лишь в XVIII веке. Становлению литературоцентризма в русской культуре способствовала и развернувшаяся в XIX в. ожесточенная борьба литературной критики с литературой, которая привела в конечном счете не к идейному подчинению литературы литературной критике и публицистике, как можно было ожидать от медиакультуры того времени, а к синэстетизму — художественно-эстетическому сближению литературы с другими видами искусства, философией и религиозно-мистическими исканиями (в символизме и постсимволизме Серебряного века). Это стало началом размывания и угасания литературоцентризма в русской культуре.

Дальнейшая история культуры России готовила новые суровые испытания русскому литературоцентризму. После революции центральное, системообразующее положение в культуре заняла направляемая сверху политическая идеология. Идеологическая или политическая «выдержанность» стала едва ли не главным требованием к культуре, в том числе и к литературе. Но среди других видов искусств литература все же первенствовала. Резолюция ЦК РКП(б) 1925 г. была недаром посвящена «политике партии в области художественной литературы», а не в какой-либо иной. Однако уже появились и тревожные сигналы о снижении роли литературы в общественной жизни. Заботясь о политической агитации и пропаганде в безграмотной стране, В.И. Ленин от имени большевистского руководства страны заявил в 1922 г. А.В. Луначарскому: «Вы у нас слывете покровителем искусства, так вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино» [5]. Эта установка не замедлила сказаться в сталинскую эпоху, когда кино вышло на первый план культурной политики Советского государства (хотя сам И.В. Сталин считал кино производным от литературы, литературного сценария). Таким образом, было сделано на государственном уровне явное предпочтение зрителю перед читателем.

Эта тенденция продолжилась и далее, в послевоенное время, но уже с мощным участием телевидения, присутствие в культуре и влияние которого все усиливалось. Отдельные вспышки литературоцентризма в период «оттепели», в 1970-е гг. и особенно в «перестройку» не отменяют того положения литературы в культуре, которое можно назвать кризисным для литературоцентризма. Наконец, начиная с 1990-х гг., литературоцентризм уступает место медиацентризму, который, вместе с победой Интернета, знаменует конец литературоцентризма как в России, так и в других странах, вступивших на путь информационно-медийного развития. Впрочем, конец литературоцентризма не означает конца литературы, которая, видоизменяясь, постепенно адаптируется к медиасреде (аудио- и электронные книги, сетература, различные виды взаимодействия литературы и Интернета).

Важно подчеркнуть, что наступление эры медиацентризма не означает абсолютного подавления литературоцентризма и изгнания его на периферию культуры как своего рода архаичный культурный механизм. Скорее, речь должна идти о другом: медиацентризм, заявивший о себе как о форме культуры позже, «надстраивается» над литературоцентризмом (исторически более ранней формой самоорганизации культуры) как вторая ступень аккультурации, подчиняющая себе первую. В результате на начальном этапе медиаинформационного развития действует двухъярусный культурный ме-

ханизм, на одном содержательном уровне воспроизводящий литературоцентристские ориентации, обращенные к недавней трехвековой эпохе литературоцентризма, а на другом — медиацентристские, направленные в ближайшее будущее.

Это находит свое отражение и в архитектурно-нической структуре нового субъекта культуры — «зрителя». Она тоже двухступенчата: сначала читатель («низшее», фундамент конструкции), потом зритель («высшее», аккумулялирующее в себе все достижения развития). «Высшее», понятно, играет решающую, руководящую, интегративную роль; «низшее» — подчиненную, второстепенную, дифференцирующую. Собственно, именно такая конструкция нового субъекта современной культуры и позволяет реализовать миссию перехода культуры от привычного литературоцентризма к инновативному медиацентризму, представляя осуществляемую им неожиданную коммуникативную функцию: «*читатель как зритель*».

Функция эта реализуется в медиакультуре специфическим образом: чтение осуществляется как бы «глазами зрителя». Вербальный текст «схватывается» зрителем быстро, «единым взглядом», сразу «в целом», без углубления в смысл, без детализации и, таким образом, усваивается поверхностно, на уровне самой общей (а потому не самой содержательной) информации. Для того чтобы углубиться в текст, его нужно *пере*-читать, т. е. обратиться к его чтению повторно, а это возможно сделать, лишь «опустившись» на уровень читателя. Впрочем, в условиях быстрого «пробегания» глазами того или иного медиатекста, возвращение к нему ради повторного чтения мало реально и вообще возможно лишь в случае его непонятости с первого взгляда. Тогда к «зрительскому» типу чтения подключается «читательский» тип, а зритель дополняется читателем.

В последнее время появилась еще одна важная концепция, объясняющая трансформацию чтения и читателя в современном мире. «Чтение в эпоху постграмотности: культурологический анализ» — так называется концептуально емкая и методологически перспективная докторская диссертация М.Ю. Гудовой [6]. Автор, отталкиваясь от понятия «*постграмотность*» (post-literacy), введенного в научный оборот М. Маклюэном [7, с. 96], показывает, что агент чтения как субъект культуры в условиях «современной (постграмотной) знаково-текстовой (медийно-информационной) культуры» вырабатывает в своих практиках определенные качества, основанные на «овладении всеми знаково-текстовыми проявлениями медийно-информационной культуры в единстве/различиях всех разновидностей последней» [6, с. 5]. Речь идет, в первую очередь, о практике чтения полиморфных сетевых и не-сетевых гипертекстов, коммуникативных воз-

можностях сочетания вербальных, визуальных и мультимедийных текстов в рамках такого «гипертекстуального чтения» [6, с. 6–7].

Конечно, гипертекст можно представить и как предмет традиционной практики чтения. Так, «Пророк» А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова и Вл. Соловьева образуют в совокупности поэтический гипертекст, растянутый более чем на полвека. Таковы же гипертексты «Узник» (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, А.А. Фет), «Кинжал» (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, В.Я. Брюсов), «Железная дорога» (Н.А. Некрасов, А.А. Фет, А.А. Блок), «Памятник» (М.В. Ломоносов, Г.Р. Державин, А.С. Пушкин, Н.А. Некрасов, В.Ф. Ходасевич, В.В. Маяковский, А.А. Ахматова, И.А. Бродский) и многие другие. Осмысление подобного литературного гипертекста осложняется лишь изощренной интертекстуальностью, требующей от читателя проницательности, эрудиции, художественной взыскательности, позволяющими выявить и прочесть любой гипертекст.

Другое дело — мультимедийный гипертекст, соединяющий в себе вербальные, визуальные и виртуальные компоненты как однопорядковые явления. Осмыслить единство и целостность такого полиморфного текста можно только *обозревая* его единым взглядом зрителя. Вербальный текст, поставленный в визуальный или мультимедийный контекст, воспринимается, подобно титрам в немом кинематографе или подписям под иллюстрациями в книге или комиксами, т. е. как нечто второстепенное, вспомогательное (например, комментарий или гиперссылка к основному тексту).

«Зрительское» чтение (ближайший аналог — «клиповое мышление») отличается от «читательского» чтения целым рядом особенностей [8].

Во-первых, это *скорочтение*, «схватывание» сути написанного с первого взгляда, а значит, поверхностное, «свернутое», ограничивающееся минимумом содержащейся в тексте информации. Литературное произведение начинает восприниматься на уровне *фабулы* (т. е. потока следующих один за другим внешних событий), но не на уровне *сюжета* (развития художественной идеи). В этом отношении чтение романа становится неотличимым от бездумного поглощения телесериала. Позиции *автора* текста и его *персонажей* перестают различаться. Социальные, бытовые и психологические детали повествования лишаются символического и концептуального значения и остаются лишь *предметно-вещным «фоном»* событийного нарратива.

Во-вторых, это *однократное* действие, в принципе не предполагающее возвращения назад, перечитывания одного и того же, аналитического подхода к прочитанному (поэтому философские, религиозные, политические смыслы текста, всевозможный подтекст, интертекстуальные связи от читаю-

щего «зрителя» неизбежно ускользают). *Глубинные пласты* содержания (различные аллюзии, скрытые цитаты, символика, мифологические и религиозные ассоциации, жанровые и стилиевые каноны и пр.) вообще не воспринимаются и остаются «невидимыми». В результате — произведения, например, Н.В. Гоголя будут читаться как фэнтези или хоррор, романы Ф.М. Достоевского — как детектив, Л.Н. Толстого — как «love story», рассказы А.П. Чехова — как «истории болезни», произведения М.М. Пришвина — как «записки натуралиста», а Д. Хармса — как «бред сумасшедшего» и т. п.

В-третьих, с исчезновением «глубины» и многомерности, многозначности текста утрачивается отличие текстов художественных от нехудожественных, т. е. теряется *эстетическое измерение* текста. И не только эстетическое, но и нравственное, и интеллектуальное... В итоге: А.С. Пушкин становится неотличим от Ф.В. Булгарина или В.Г. Бенедиктова, Н.В. Гоголь — от В.Т. Нарезного, А.П. Чехов — от И.Н. Потапенко, В.В. Маяковский — от А.И. Безыменского, М.А. Булгаков — от В.Н. Билль-Белоцерковского, А.И. Солженицын — от С.В. Сартакова, Л. Улицкая — от Д. Донцовой и т. д. Все тексты «сплющиваются» и делаются «плоскими», одномерными, и различаются они друг от друга лишь внешней информативностью; в этом отношении философские, научные, художественные, публицистические, официально-политические и бытовые тексты становятся неотличимыми друг от друга.

В-четвертых, усиливаются *визуальные ассоциации*, исходящие из вербального текста. Так, например, стихотворения А.С. Пушкина и Ф.И. Тютчева, Н.А. Некрасова и А.А. Плещеева, А.А. Ахматовой и Б.Л. Пастернака, посвященные зиме, осени, весне, грозе, ночи, утру и т. п., вызывают в воображении непосредственно образы природы, независимо от инносказательных, идеологических или символических смыслов, как правило, вкладывавшихся в них. Что же касается *интеллектуально-философских* текстов (Ф.И. Тютчева, Е.А. Боратынского, В.А. Соловьева, А.А. Блока, О.Э. Мандельштама, Н.А. Заболоцкого, И.А. Бродского и др.), то их понимание, с позиции «зрительского» чтения, вообще невозможно, поскольку их проблематика предметно невообразима и не имеет визуальных эквивалентов в окружающей повседневности.

Например, блоковское «Ночь, улица, фонарь, аптека» может быть истолковано как незатейливая картина ночного зимнего Санкт-Петербурга, а мандельштамовское «Россия, Лета, Лорелея» — показаться случайным набором собственных имен. Проблемные названия литературных произведений («Коварство и любовь», «Красное и черное», «Отцы и дети», «Война и мир», «Преступление и наказание», «Вишневый сад», «Улисс», «По ком звонит колокол», «Мастер и Маргарита», «Доктор Фаустус»,

«Игра в бисер», «Жизнь и судьба», «Звездный билет», «В круге первом», «Пушкинский дом» и пр.) так и останутся, с позиции «зрительского» восприятия, знаками неопознанных объектов.

В заключение своего исследования М.Ю. Гудова приходит к знаменательным обобщениям — относительно субъекта культуры в эпоху постграмотности. Отмечая «окказиональный характер начального этапа чтения», требующий от читателя «навыков быстрого переключения с чтения окказиональных текстов: вывесок, рекламных плакатов, СМС-сообщений на чтение текстов художественной литературы: стихотворных четверостиший, драматических монологов, фрагментов эссе», автор далее приходит к выводу, что навыки художественно-дискурсивного сетевого чтения, навыки интерактивного и мультимедийного взаимодействия с текстом приводят к тому, что «именно читатели становятся инстанцией, руководящей становлением смысла произведения, тем самыми архиччитателями, которые конструируют смысл текста по тем инструкциям, которые несет для декодирования сам текст. Вследствие этого к читателю переходят те конструирующие смысл, грамматику и дискурс текста функции, которые в традиционной книжной культуре всегда принадлежали автору» [6, с. 47].

Конечно, «превращение читателя в автора», констатируемое М.Ю. Гудовой [6, с. 47], в какой-то мере может компенсировать поверхностное понимание авторского текста и авторского смысла, но это означает, что «архиччитатель» на самом деле *подменяет авторский текст собственным*, притом принципиально отличным от исходного (а это вряд ли можно считать «чтением», скорее *реинтерпретацией*). Кроме того, окказиональный характер восприятия текста и быстрое переключение с одного текста на другой и далее — на окружающий контекст — подтверждают нашу догадку, что «архиччитатель» (по М.Ю. Гудовой) — это «зритель вербального текста», дающий его вольную трактовку, поданную через призму своего визуального опыта (и это тоже не очень походит на чтение, скорее, «просматривание»).

Наконец, разве не ясно, что художественная литература (в рамках, скажем, одного стихотворного четверостишия), увиденная и прочитанная «зрителем» в одном контексте с рекламными объявлениями, СМС-сообщениями и политическими новостями, в принципе неотличима от этого пестрого контекста и, значит, утрачивает все атрибуты художественного произведения? (И это — не чтение исходного текста, а, так сказать, *взгляд со стороны* на него.) Та же унификация происходит и с философскими, публицистическими, научными и религиозными текстами, увиденными глазами «читателя как зрителя»... Такова цена «онтологического сдвига», заключающегося в «изменении способов су-

ществования читателя и его взаимодействия с текстом» в постграмотную эпоху [6, с. 47] или в эпоху медиационизма.

ЗРИТЕЛЬ КАК ЧИТАТЕЛЬ

Первоначально зритель обладал более высоким статусом достоверности и верифицированности по сравнению с читателем. Но не так все просто и со *зрителем*, выступающим в альянсе с читателем как «зритель». Эту доверительную установку отразил Ю.М. Лотман в своей известной книге о семиотике кино почти полувековой давности [9]. Отмечая, что «изобразительные знаки воспринимаются как “в меньшей степени знаки”, чем слова», ученый продолжал: «Поэтому они начинают противопоставляться слову еще и в оппозиции: “способное быть средством обмана — неспособное быть средством обмана”. Известна восточная поговорка: “Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать”. Слово может быть и истинным, и ложным, рисунок противопоставляется ему, в этом отношении, в той же мере, в какой для современного сознания фотография противопоставляется рисунку» [9, с. 11].

Увы! За последние без малого полвека современное сознание ушло далеко вперед — не только в отношении архаичной восточной поговорки дописьменной эры, но и в отношении фотографии, которая, как документальный фильм и как рисунок, может быть (и еще как!) «средством обмана» или не быть им, может быть и истиной, и ложью. В этом отношении визуальность не обладает сегодня никакими смысловыми преимуществами перед вербальностью, и высокий познавательный статус визуальности сохраняется, скорее, в качестве инерционного «дрейфа».

Справедливо возражая против излишней спецификации «визуальных медиа» (которых на самом деле в чистом виде просто «не существует»), известный американский исследователь медиа У. Митчелл, развивая идеи М. Маклюэна, утверждает, что между видами медиа могут складываться «отношения господства/подчинения» (наподобие соотношения «числитель/знаменатель» в математике). В этом контексте он вводит понятие «вложение» (*nesting*), обозначающее феномен, «в котором один вид медиа предстает внутри другого в качестве его содержания» [10, с. 137], например, более ранний вид медиа (кино) становится содержанием более позднего (телевидения), как, впрочем, иногда и наоборот (более поздний выступает как содержание более раннего). «...Любой медиум может быть вложен внутрь другого, включая момент, когда медиум вложен внутрь самого себя: это форма самореференции... “метаобраз”...» [10, с. 138].

Особенно интересно, с этой точки зрения, складываются отношения между «визуальными» и «вербальными» медиа, совмещенными в одном формате. У. Митчелл обращается к феномену *экфрасиса*, который в изобразительных искусствах выступает в роли «вербального медиума». «Экфрасис, — пишет он, — это вербальная репрезентация визуальной репрезентации». И продолжает: «Можно было бы назвать экфрасис формой вложения (вербального в визуальное. — И. К.), бесконтактной и бесшовной, видом действия на расстоянии между двумя строго разделенными сенсорным и семиотическим уровнями, действия, которое требует завершения в уме читателя» [10, с. 139]. «Вот почему, — заключает У. Митчелл, — поэзия остается самым тонким, гибким и главным медиумом *sensus communis*, независимым от того, сколько зрелищных мультимедиа изобретено для атак нашей коллективной чувствительности» [10, с. 139].

В зрительское восприятие субъекта современной культуры имплицитно «вложен» экфрасис, который реализуется как функция читателя, заключенного в подтексте зрителя. Видение некоего визуального ряда не только может, но и в идеале должно быть дополнено чтением как бы стоящего за ним подразумеваемого вербального текста. «Зритель», представляя собой функциональную связку зрителя с читателем, сначала реализует функции господствующего в нем зрителя, а затем, если в этом возникает необходимость, подключает функции читателя. Это относится, заметим, не столько к вербальным, сколько к визуальным текстам (или, точнее, к визуальным пластам мультимедийного текста).

То, что у визуальных текстов (живописных, театральных, кинематографических, телевизионных, мультимедийных) может и должен быть не только свой *зритель*, но и свой *читатель*, несмотря на всю парадоксальность такого заявления, в сущности, общеизвестно. «Я всегда полагал и писал, — заметил У. Эко в одной из последних своих публикаций, — что любой текст (литературный, театральный, киношный и любой вообще) адресован некоему “образцовому читателю”. Читатель первого уровня хочет только узнать, что происходит и чем кончится история. Читатель второго уровня, пройдя первый, перечитывает текст и разбирается, как текст устроен и какие повествовательные и стилистические средства заворожили его в первом чтении» [11, с. 21]. В нашем случае зритель как таковой воспроизводит в своем восприятии визуального текста стратегию «читателя первого уровня»; а подключение к интерпретации визуального текста собственно читателя реализует стратегию «читателя второго уровня». Кстати, У. Эко определял «модель возможного читателя» именно как тип «текстовой стратегии», посредством которой «данный

текст полностью актуализировал свое потенциальное содержание» [12, с. 25].

Неслучайно мы говорим о «прочтении» картины, фильма, телепередачи (в смысле их понимания или индивидуальной интерпретации) не только критиками, учеными, политиками, но и рядовыми зрителями. «Прочтение» визуального текста предполагает не только и не столько его «просмотр», но и *осмысление*. И в этом признании заключена не только метафора, но и констатация возможной или необходимой *вербализации визуального содержания* как способа более глубокого проникновения в его смысл. Подобная вербализация содержания произведений изобразительного искусства почти всегда сопровождает процесс его чисто визуального созерцания, хотя не всегда акцентируется.

Библейские, мифологические и исторические сюжеты мировой живописи, начиная с самого своего словесного названия, предполагают соответствующий нарратив. Произведения, в основе которых лежат аллегорические, символические, иносказательные сюжеты, еще в большей степени рассчитаны на вербализованный комментарий, без которого их понимание вообще невозможно. Даже самые одиозные картины русских передвижников (И.Е. Репина, И.Н. Крамского, В.Г. Перова, Н.Н. Ге и др.) несут в себе, помимо реалистической событийности, важный философский, религиозный, политический и нравственный подтекст, выразимый лишь словесно и несводимый к изобразительному ряду. И только абстрактные композиции, во многих случаях демонстративно остающиеся без названия или обозначенные условным номером (В.В. Кандинский, К.С. Малевич, П. Клее, П. Мондриан и др.), в принципе не апеллируют к экфрасису или какому-либо вербальному медиуму, а значит, не могут быть словесно «считаны». «Читать» подобные произведения изобразительного искусства приходится на другом языке культуры (основные принципы которого нередко формулировали сами же художники в своих теоретических выкладках).

Двухуровневое восприятие визуальности имеет особое значение в кино. Массовые жанры (детективы, боевики, мелодрамы, фильмы ужасов и т. п.) могут вполне обойтись чисто зрительским подходом, отслеживающим событийную фабулу, развитие и разрешение конфликтов, борьбу характеров и обстоятельств, разгадывание тайн и т. п. Никакой «глубины» визуального текста за подобным «событийным потоком» не стоит. Подобные массовые жанры беллетристики также не знают глубины текста и отлично схватываются «зрительским чтением». Однако как только мы сталкиваемся с интеллектуальным или поэтическим кинематографом, нам уже не избежать «читательского взгляда». Фильмы И. Бергмана, Л. Бунюэля, М. Антониони, Ф. Феллини, Л. Висконти, С. Кубрика, А. Вайды,

К. Занусси и других кинорежиссеров, как и произведения киноискусства А.А. Тарковского, Л.Е. Шепитько, Э.Г. Климова, А.Ю. Германа, А.Н. Сокурова, Э.А. Рязанова, А.Ю. Хржановского, В.Ю. Абдрашитова и А.А. Миндадзе, А.П. Звягинцева и др., должны быть не только увидены (зрителем), но и *прочитаны* (читателем), тем более, если они воплощены в одном лице.

Только в результате такого внимательного «прочтения» становятся очевидными философские, исторические, религиозные, нравственные прозрения художников-мыслителей в кино. Ведь в их кинопроизведениях за рядом визуальных образов выступает плотный, насыщенный словесный текст (как правило, невидимый), без которого визуальный ряд обесмысливается и бледнеет. Таким образом, диалогически соединенные в одном субъекте культуры зритель и читатель — совместными и нередко одновременно усилиями — организуют проникновение в *глубину кинотекста* (на поверхности — визуального, а в глубине — вербального). Аналогично работает и сам субъект — «зритель»: на поверхности быстрого восприятия он по преимуществу — зритель; в глубине, отягощенной неторопливым анализом и размышлением, он в основном — читатель; но в данном случае читатель и зритель — «собщающиеся сосуды», взаимно корректирующие свои наблюдения и обобщения, тяготеющие к синтезу (а если это искусство — к синестезии).

Вне такой интерсубъективности, основанной на постоянном, напряженном диалоге зрителя и читателя в структуре единого субъекта культуры — «зрителя», было бы в принципе невозможно «прочтение» «Зеркала» и «Жертвоприношения» А.А. Тарковского, «Хрусталева, машину!» и «Трудно быть богом» А.Ю. Германа, «Тельца» и «Солнца» А.Н. Сокурова... Эти кинотексты создавались авторами с установкой на их «чтение» и многократное «перечитывание», в ходе которого происходит постепенное перемещение «зрителя» на все более глубокие уровни художественного смысла, дающие основания для все более емких и масштабных обобщений — философского, исторического, нравственного и религиозного порядков. Само собой разумеется, что для просмотра рутинных ситкомов и детективов подобный культурный механизм не требуется, поскольку эти тексты, по определению, лишены и проблемности стиливой многослойности, и смысловой многозначности, и концептуальной глубины.

Между тем в «экранной культуре» (сюда относятся и кино, и телевидение, и компьютерное видео, а в «снятом» виде — и традиционное изобразительное искусство, где живописное полотно олицетворяет своего рода «экран») глубина визуального текста обладает дополнительной проблемностью [13]. Эту проблемность медиаккультуры, маскирующей «смысловую неопределенность» любого медиума непро-

нищаемостью экрана, его защищающего, известный теоретик искусства Б. Гройс обозначил эффективной формулой «Под подозрением» [14], имея в виду, что зритель никогда точно не знает подлинного смысла того или иного сообщения, как и того, истинно оно или ложно, а также кто и зачем его инициировал.

Если представить, вслед за Б. Гройсом, что любой экран представляет собой знаковую поверхность, на которой с помощью различных комбинаций медийных знаков репрезентируется определенное сообщение, то логично предположить, что «позади знаковой поверхности» (например, за плоскостью экрана) «предполагается существование темного, субмедиального пространства, где нисходящие иерархии знаковых носителей уходят в непроницаемые глубины» [14, с. 16]. Знаменитый «Черный квадрат» К.С. Малевича — идеальное воплощение такого экрана, «модель любой картины как таковой, медиаальный носитель живописи, очищенный от всех тех изображений, которые он обычно на себе несет» [14, с. 93].

«Знаковые носители архива (имеется в виду культурный архив, каковым является ценностно-смысловое содержание любого медиума. — И. К.), — поясняет Б. Гройс, — не принадлежат к архиву, так как они скрыты позади медиаальной знаковой поверхности, которую они предлагают вниманию зрителя». Так, «книги в библиотеке, холсты в художественной галерее или видеоаппаратура и компьютеры в видеоинсталляции» не являются их содержанием. «Не книги являются частью архива, а тексты; не холсты, а картины; не видеоаппаратура, а движущиеся образы» [14, с. 16]. Книги, холсты, кинопроектор, видеоаппаратура, компьютер — все это знаковые носители. Как, впрочем, и писатель, журналист, художник, оператор, режиссер, руководитель телекомпании, заказчик сюжета... Однако знаковые носители, не принадлежащие какому-либо культурному архиву, не менее важны, чем сами знаки, особенно в сфере медиакультуры.

«Каждый знак означает что-то и на что-то указывает. Но одновременно каждый знак что-то скрывает — и не отсутствие обозначаемого объекта, как это иногда утверждается, а просто-напросто участок медиаальной поверхности, на котором этот знак материально, медиаально размещается. Тем самым знак преграждает взгляду доступ к своему медиаальному носителю» [14, с. 19]. Этот скрытый, невидимый зрителю анклав знаковых носителей и составляет, в своей основе, загадочное, темное субмедиальное пространство. «Субмедиальное пространство, — развивает свою идею Б. Гройс, — должно оставаться для нас смутным пространством подозрений, догадок, опасений — но также неожиданных открытий и невольных прозрений. Позади знаковой поверхности... медиа мы неизбежно предполагаем манипуляции, заговоры и интри-

ги. <...> Скорее, мы, как зрители, имеющие дело с медиаальной поверхностью, надеемся, что темное, скрытое, субмедиальное пространство когда-нибудь обнаружит, выдаст себя. Добровольная или вынужденная откровенность субмедиального пространства — вот чего ждет зритель медиаальной поверхности» [14, с. 18–19]. Но субмедиальное пространство не только темно, но и немо, и ждать откровений от него не приходится.

В том-то и дело, что реципиент визуальной культуры, как зритель одним зрительским восприятием не может пробиться за поверхность экрана, в «непроницаемые глубины» субмедиального пространства. Здесь ему может помочь лишь читательский субъективный опыт, наполняющий это пространство по его воле различными догадками, подозрениями, опасениями, прозрениями и открытиями, выраженными словесно и, в той или иной мере, литературно. В этом отношении «*начитанность*» зрителя/читателя, его литературная эрудиция, развитая творческая фантазия являются незаменимым источником интерпретативных «подсказок», позволяющих «освоить» субмедиальное пространство, заполнив его гипотетическими версиями, мотивами, значениями, некоторые из них имеют шанс в дальнейшем подтвердиться на практике. Тем самым в известной мере преодолевается и его «смысловая неопределенность».

«Разумеется, — замечает Б. Гройс, — зритель может видеть только то, что ему показано, то есть медиаальную поверхность, которая преграждает ему доступ к субмедиальному пространству. Однако человек не только смотрит на других и на самого себя — другие также смотрят на него, в силу чего он выступает как субмедиальное пространство для других. Поэтому зритель способен не только понимать знаки откровенности, но и производить их» [14, с. 67]. Б. Гройс полагает, что интерактивность субъекта медиа проявляется в расщеплении зрителя на связку «видящего» и «показывающего» [14, с. 67], зеркально отображающих реакции друг друга. Однако не всякий зритель способен не только «видеть», но и «показывать» другим нечто. Зато всякий зритель может не только смотреть, но и размышлять об увиденном, обсуждать это с другими или самим собой, сопоставлять с прочитанным и усвоенным.

Современный зритель неразрывно сопряжен внутри себя с собой-читателем, что и позволяет ему выйти за пределы чистой визуальности и скорректировать свои представления об *увиденном* и *невидимом* за счет выхода в мир *сказанного* и *опубликованного*. Именно в этом литературоцентричном мире обретаются ответы на все вопросы «зрителя», возникшие в медиацентричном мире; получают логическое завершение все словесные интерпретации «показанного» и «увиденного». Каждый визуальный образ, обрастающий словесным интер-

претативным ореолом, укореняется в культурно-историческом контексте и тем самым преодолевает тесные границы современности, на которую, казалось бы, любая «видимость» бывает обречена. В новом, визуально-вербальном формате обозримая быстротечная медиареальность получает возможность включиться в «большое время» [15, с. 454—455] и соприкоснуться с вечностью.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Кондаков И.В. Интерсубъективность культуры // Обсерватория культуры. 2004. № 4. С. 22—30.
2. Бодрийяр Ж. Войны в заливе не было // Дух терроризма. Войны в заливе не было. Москва : Рипол Классик, 2016. С. 60—94.
3. Кондаков И.В. По ту сторону слова (Кризис литературоцентризма в России XX—XXI вв.) // Вопросы литературы. 2008. № 5. С. 5—44.
4. Кондаков И.В. «Образ мира, в слове явленный»: Волны литературоцентризма в истории русской культуры // Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. Москва : Наука, 2004. С. 229—293.
5. Ленин В.И. Полное собрание сочинений. Изд. 5-е. Москва : Политиздат, 1970. Т. 44. С. 579.
6. Гудова М.Ю. Чтение в эпоху постграмотности: культурологический анализ : автореф. дис. ... д-ра культурологии. Екатеринбург, 2015. 51 с.
7. Маклюэн М. Галактика Гутенберга: становление человека печатающего. Москва : Академический проект ; Фонд «Мир», 2005. 495 с.
8. Кондаков И.В. Текст экранный и «книжный»: глубина интерпретации // Наука телевидения : научный альманах. Вып. 11. Москва : Министерство культуры Российской Федерации, Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ ; Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, 2015. С. 191—196.
9. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : Ээсти раамат, 1973. 135 с.
10. Митчелл У.Д.Т. Визуальных медиа не существует // Медиа: между магией и технологией / под ред. Н. Сошна, К. Федоровой. Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2014. С. 128—143.
11. Эко У. «...Именно о нас, о том, что с нами может случиться» // Новая газета. 2013. № 126. 11 нояб.
12. Эко У. Роль читателя: исследования по семиотике текста. Санкт-Петербург : Symposium ; Москва : Изд-во РГГУ, 2005. 501 с.
13. Кондаков И.В. Экранная культура VS книжная культура: перспективы диалога // Наука телевидения : научный альманах. Вып. 12. Москва : Министерство культуры Российской Федерации, Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ ; Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, 2016. С. 100—108.
14. Гройс Б. Под подозрением: Феноменология медиа. Москва : Художественный журнал, 2007. 200 с.
15. Бахтин М.М. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. Москва : Русские словари ; Языки славянской культуры, 2002. 780 с.

“ZRICHITEL (VIEWREADER)”: A NEW SUBJECT OF THE MODERN CULTURE

IGOR V. KONDAKOV

Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125993, Russia
E-mail: ikond@mail.ru; igkondakov@yandex.ru

Abstract. *This article is dedicated to important issues of the modern media culture. The author suggests a new outlook of the media, which affirms that the culture, during the process of its transformation from literaturecentrism to mediacentrism, combines the subjects of visual culture (viewers) and the subjects of verbal culture (readers). As a result of this close interaction, the fundamentally new textual strategies appear: “a reader as a viewer” and “a viewer as a reader”. Application of the strategies and intensity of their intersubjective dialog influence on the depth of text understanding (both verbal and visual) as well as on the level of hypothetical penetration into the “submedial space”, which is covered by the screen of cinema, television, or computer*

and represents an area of “semantic uncertainty”. Implication of the two-level subject of mediaculture (“viewreader”) in this “semantic uncertainty” dictates the specifics of cultural texts perception in the age of “post-literacy”.

Key words: viewer, reader, visual, verbal, intersubjectivity, literaturecentrism, post-literacy, mediacentrism, screen, submedial space.

Citation: Kondakov I.V. “Zrichitel (Viewreader)”:
a New Subject of the Modern Culture, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 4, pp. 516—525.

References

1. Kondakov I.V. Intersub’ektivnost’ kul’tury [Intersubjectivity of Culture], *Observatoriya kul’tury* [Observatory of Culture], 2004, no. 4, pp. 22—30.
2. Bodriyar Zh. Voyny v zalive ne bylo, *Dukh terrorizma. Voyny v zalive ne bylo* [L’esprit du terrorisme. La guerre du Golfe n’a pas eu lieu]. Moscow, RIPOL Klassik Publ., 2016, pp. 60—94.
3. Kondakov I.V. Po tu storonu slova (Krizis literaturotsentrizma v Rossii XX—XXI vv.), *Voprosy literatury* [Russian Studies in Literature], 2008, no. 5, pp. 5—44.

4. Kondakov I.V. «Образ мира, в слове явлённый»: Volny literaturotsentrizma v istorii russkoi kul'tury, *Tsiklicheskie ritmy v istorii, kul'ture, iskusstve* [Cyclic rhythms in history, culture, art]. Moscow, Nauka Publ., 2004, pp. 229—293.
5. Lenin V.I. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Works]. Moscow, Izd-vo politicheskoi literatury Publ., 1970, vol. 44, p. 579.
6. Gudova M.Yu. *Chtenie v epokhu postgramotnosti: kul'turologicheskii analiz* [Reading during a post-literacy era: culturological analysis], Dr. cult. sci. diss. Abstr. Ekaterinburg, 2015, 51 p.
7. Maklyuen M. *Galaktika Gutenberga: stanovlenie che-loveka pechatayushchego* [The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man]. Moscow, Akademi-cheskii projekt: Fond "Mir" Publ., 2005, 496 p.
8. Kondakov I.V. Tekst ekranni i «knizhnyi»: glubina interpretatsii, *Nauka televideniya: nauchnyi al'manakh* [TV Science: Scientific almanac]. Moscow, 2015, issue 11, pp. 191—196.
9. Lotman Yu.M. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [The semiotics of cinema and cinema aesthetics problems]. Tallin, Eesti raamat, 1973, 135 p.
10. Mitchell U.D.T. Vizual'nykh media ne sushchestvuet [There is No Visual Media], *Media: mezhdu magiei i tekhnologii* [Media: between magic and technology]. Moscow, Ekaterinburg, Kabinetnyi uchenyi Publ., 2014, pp. 128—143.
11. Eko U. "...Imenno o nas, o tom, chto s nami mozhet sluchit'sya", *Novaya gazeta* [New Gazette], 2013, 11 Nov., no. 126.
12. Eko U. *Rol' chitatelya: issledovaniya po semiotike teksta* [The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts]. St. Petersburg, Symposium Publ., Moscow, Izd-vo RGGU Publ., 2005, 501 p.
13. Kondakov I.V. Ekrannaya kul'tura VS knizhnaya kul'tura: perspektivy dialoga, *Nauka televideniya: nauchnyi al'manakh* [TV Science: Scientific almanac]. Moscow, 2016, issue 12, pp. 100—108.
14. Grois B. *Pod podozreniem: Fenomenologiya media* [Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien.]. Moscow, Khudozhestvennyi zhurnal Publ., 2007, 200 p.
15. Bakhtin M.M. *Sobranie sochinenii* [Collected Works], in 7 vol. Moscow, Russkie slovari Publ., Yazyki slavyanskoj kul'tury Publ., 2002, vol. 6, 780 p.

НОВИНКА



Историческая культурология / Новый ин-т культурологии; отв. ред. Э.А. Шулепова. Москва : Академический проект : Альма Ма-тер, 2015. 795 с. (Энциклопедия культурологии, [т. 4]; Summa).

Представленный энциклопедический том «Историческая культурология» является четвертым в серии «Энциклопедия культурологии», подготовка и издание которой первоначально было задумано и осуществлялось с 2005 г. в Российском институте культурологии, а затем продолжено Новым институтом культурологии.

В очередном томе «Энциклопедии культурологии» очерчивается формирование исторической культурологии как научного направления, ее методы и основные понятия. Книга состоит из двух частей: в теоретическом разделе представлены авторские статьи по ключевым проблемам исторической культурологии; статьи словарного раздела посвящены как теоретико-методологическим вопросам исторической культурологии, так и значимым историческим феноменам культуры.

Издание предназначено для исследователей, преподавателей, аспирантов и студентов вузов, специализирующихся в области культурологии и других смежных научных дисциплин.

Также в серии «Энциклопедия культурологии» вышли:

- Теоретическая культурология. Москва : Академический Проект ; Екатеринбург : Деловая книга : РИК, 2005. 624 с.
- Культурология: люди и идеи. Москва : Академический проект : РИК, 2006. 539 с.
- Социокультурная антропология : История, теория и методология : Энциклопедический словарь / под ред. Ю.М. Резника. Москва : Академический Проект : Культура, 2011. 1000 с.

Е.И. ЯРОСЛАВЦЕВА

ТЕХНОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ: СИНЕРГИЯ ЕСТЕСТВЕННОГО И ИСКУССТВЕННОГО В ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЧЕЛОВЕКА

Елена Ивановна Ярославцева,

Институт философии Российской академии наук,
сектор философских проблем творчества,
старший научный сотрудник
Гончарная ул., д. 12, стр. 1, Москва, 109240, Россия

кандидат философских наук, доцент
E-mail: yarela15@mail.ru

Реферат. Рассматриваются вопросы о потенциале человека в развитии современного социума, который он реализует, опираясь на культуру, знания и технологии. Это, в свою очередь, порождает феномен, исследуемый в рамках постнеклассического подхода в науке, культурных и гуманитарных технологиях. Человек силой своего интеллекта и творческой деятельности сотворяет предметное и коммуникативное поле, обогащает реальность, раскрывается как индивидуальная, так и социальная сила; как непосредственное, так и опосредованное существо; как аутопоэтическая система, живущая не только в настоящем, но и в будущем времени. Актуальность проблем связана с формированием современного коммуникативного пространства и обновления предметного мира цифровыми объектами, технологиями прототипирования, виртуальным пространством. В центре внимания — новые аспекты проблемы превращения искусственного в естественное как феномен творческой устремленности человека за горизонты возможного, когда аттрактор цели, устремленность в будущее порождает социальную динамику и синергийный процесс (кооперация и согласование) в преодолении существующих границ. Анализируются конкретные социально-культурные явления, показывающие фундаментальную значимость природного интеллекта человека для преодоления рисков современного развития объектных и

виртуальных сред. Выявлено, что идея физической и цифровой мобильности, а также самопреобразования человека требует углубления в понимание базовых природных параметров существования индивида, развития в постнеклассической методологии человекомерного подхода.

Ключевые слова: человек, постнеклассический подход, соотношения, связи и коммуникации, искусственное и естественное, потребное будущее, иностранные языки, цифровые прототипы, виртуальные среды.

Для цитирования: Ярославцева Е.И. Технологии культуры: синергия естественного и искусственного в творческой деятельности человека // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 5. С. 526—533.

Проблема соотношения естественного и искусственного становится актуальной всякий раз, когда наблюдается стремительный переход от философских и теоретических спекулятивных утверждений к созданию инструментов и технологий, особенно в области производства предметного мира, очевидный для массы людей, далеких от интеллектуальных поисков и не готовых адаптироваться к таким изменениям. Культура оснащалась технологиями, как правило, через смену поколений, воспринимающих новое как данность, а не как прогноз. Современные динамичные процессы в сфере цифровых технологий уже не дают такого запаса времени — подобные культурные прорывы необходимо описывать уже как прошедшее, успевая предсказать и грядущую ситуацию. О наступлении таких изменений в свое время писал известный ученый, автор теории «внешнего расширения человека» Г. Маклюэн [1]. И если в середине XX в. видения перспектив было

достаточно, то уже в начале третьего тысячелетия, в эпоху цифровых технологий, необходим мониторинг изменений и механизм конкретизированных прогнозов в рамках технологий культуры.

Дело не только в умножении информационных потоков и создании глобальных баз данных, уже ставших гуманитарным и одновременно технологическим феноменом современной культуры. Цифровое прототипирование предметного мира и объектов дополняется трехмерными стереоскопическими 3D-прототипами визуального восприятия и развертыванием виртуальных сред общения, также являющихся моделями, прототипами обычных систем коммуникации. Современные поколения становятся свидетелями и участниками трансформаций опыта жизни, использующими технологии, которые не проходили испытания временем, но все больше требуют этической и гуманитарной экспертизы.

ГРАНИ ИСКУССТВЕННОГО И ЕСТЕСТВЕННОГО

Рассматривая различные аспекты и соотношения искусственного и естественного при развитии человека, можно отметить: благодаря появлению новых вещей, предметов, связей и коммуникаций, происходит стремительное расширение человеческого культурного пространства. Формирование новых искусственных сред, выявляющих потенциал человека, происходит и в конкретном, материально воплощенном варианте, и в пространстве отношений, связей, которые составляют сеть сложных системных влияний, недоступных для оценки в своей целостности. В этой сфере можно выявить много проблемных зон, но при этом важно опереться на рациональное, научное основание, по которому искусственное может быть отделено от естественного. Фактически ситуация требует выявления нового параметра порядка, способного эффективно и непротиворечиво давать основу для поиска решений.

К сожалению, сегодня таких решений не найдено, но поиски их продолжаются. Нередко они заводят в тупик: активные дискуссии среди ученых даже на философских конгрессах показывают, что практически каждый исследователь формирует свое видение, свое понимание искусственного и естественного, изучает их связанность и соотношения; подходы построены на выявлении основ обозначенных понятий, изобретении новых параметров, соответствующих современным реалиям. Эта проблема обсуждалась в рамках круглого стола «Дилемма между искусственным и естественным в существовании человека» [2].

Заметим, что ни одно пространство не может так активно создавать порождающую реальность, как

гуманитарное. В естественных науках, базирующихся на природном материале, изучающем свойства, объективно существующие, но скрытые в глубине, такой ситуации создать невозможно. Естественник может только перебирать, наблюдать, обобщать и ждать, когда сложатся условия для признания его открытия, создавать концепцию и выявлять устойчивые параметры для проведения экспериментов другими исследователями, чтобы те убедились в истинности полученного знания и подтвердили реальность видения автора. Порой такие открытия «носились в воздухе» и их делали одновременно в разных странах исследователи, не знакомые друг с другом, но опосредованно связанные через систему интеллектуального поиска, находившиеся в общей зоне интереса. Они создавали одну логику, параметры порядка, работавшие на получение результата. Примерно то же происходит и в гуманитарной сфере, где в общее интеллектуальное пространство закладывается много параметров и определений, создающих своеобразный хаос, неустойчивость. Многомерность в некоторых случаях воспринимается как несущая ложные открытия, но постнеклассический подход показывает, что эти характеристики являются естественными признаками развивающихся систем.

Специалисты, наблюдающие такие реалии, фактически присутствуют при культурогенных трансформациях; они становятся исследователями процесса перехода исследуемых систем в новые состояния, а нередко оказываются и непосредственными участниками создания новых гуманитарных научных сред, где ведущую роль начинает играть человек. Способствуя развитию новых многомерных систем, ученые одновременно воплощают собой глобального человека как социальное существо и конкретного индивида, преломляющего мир в своей системе понятий. Они оказываются в пространстве создания культурных гуманитарных технологий, более глубоко учитывающих системное влияние человека как фактора развития [3, 4].

Как известно, постнеклассический подход последовательно утверждает параметры человекомерности, которые позволяют выявить продуктивную роль человека как системы, способной порождать новые пространства и новые реальности. Однако пока эти параметры слабо привлекают к себе внимание, воспринимаются недостаточно серьезно. Взрывное развитие цифровых систем отвлекает внимание, и многим кажется, что технологическое общество все быстрее движется к легкой, комфортной жизни, уходя от прошлых проблем. Однако такое представление, несмотря на широкую распространенность, слишком упрощено.

Не вызывает сомнения, что человек (изобретатель — ученый, наблюдатель и практик) поро-

дил новый инструмент — мобильный телефон, что в целом позволило расширить коммуникацию, сетевое пространство общения. Но вместе с тем произошла легализация и тотальное расширение искусственно порожденного, «прирученного» магнитного поля, в объёмах которого сейчас находится практически весь мир. Это не природная экологическая форма магнитного поля, а новый тип техно-культурной нагрузки. Такая искусственная естественность является, по существу, пространством будущих проблем, корни которых генерируются сегодня. Но мы о них знаем лишь частично, да и то по косвенным данным.

Современный человек, продвигаясь в развитии к своей собственной цели, порождает перспективу и таким образом связывает рассматриваемые феномены естественного и искусственного. Раскрывая свои потенции, он каждый раз осуществляет переход от желаемого будущего — искусственно-состояния к состоянию естественному, находит способы преодолевать существующие границы. Можно одновременно заметить, что устремленность в будущее является онтологической потребностью человека, который действует, по определению физиолога Н.М. Бернштейна, на основе «модели потребного будущего» [5]. Значимость образа для развития человека весьма велика, она являлась базовой в философской материалистической научной концепции, которой придерживался ученый, разрабатывая естественнонаучные, физиологические основания психологии [5, с. 456]. Человек, по существу, способен порождать нечто как желаемое, сочиненное им самим, а затем расширять эту внутреннюю связь. Он осваивает содержание сформированного образа как возможное бытие, чтобы впоследствии, посредством своей активной деятельности, превратить его в практически реализуемое. Увидеть эту способность в научном контексте возможно, опираясь на представление о сложных саморазвивающихся системах, формируемых в постнеклассическом научном подходе [2, с. 16–18].

С определенной точки зрения такое превращение кажется невозможным, поскольку ясно, что нечто чуждое своей природе, искусственное человек не может приобретать, присваивать себе бесконечно — ведь тогда он перестанет быть естественным существом, поскольку искусственное займет в нем слишком много места и подавит его развитие. Безусловно, такое рассуждение возможно, но оно слишком линейно, если предлагается рассматривать человека как некий объем, который можно чем-то наполнить, или объект, к которому можно что-то прибавить. В этом аргументе выражается очень механистическая позиция, не дающая возможности продуктивно говорить о границе перехода искусственного в естественное.

Современные представления о развитии сложных взаимодействующих систем позволяют говорить о своеобразном превращении искусственного в естественное, инверсии того, что отсутствовало изначально, в то, что всем известно и воспринимается как давно и успешно существующее. Самый простой и распространенный пример такого превращения — изучение новых языков, которые, имея четко очерченную и осознаваемую границу, именуется иностранными. Поскольку далеко не все члены общества являются билингвами, живущими с детства в смешанных языковых средах, для многих индивидов ситуация, связанная с изучением дополнительных, неродных языков, является в некотором смысле искусственной. Но на определенном этапе человек успешно осваивает язык и тот для него становится естественным. В современной, стремительно расширяющейся коммуникативной среде мы все чаще наблюдаем, что ребенок, зная только родной язык, взрослея, успешно овладевает и другим. Он, как правило, становится инструментом более широкого общения, новых связей и интеграции многих культур. Однако даже такое превращение еще поверхностно.

Иногда новые объекты и явления кажутся устаревшими именно потому, что меняющиеся поколения видят уже стандартный, рутинный процесс. Молодежи многое перестает быть интересным, поскольку всякий молодой человек опирается на свои собственные природные потенции. Каждый в своем движении в процессе творческого поиска создает новые соотношения и связи, порождает синергичные результаты собственной коммуникативной активности. Ему самому важно увидеть такое превращение, а все, что уже свершилось, малоинтересно, представляется исчерпавшим свой творческий потенциал. Однако сегодня, углубившись в этот процесс, мы можем понять, насколько языковые границы естественны и насколько нужно быть искусным, чтобы их превратить из линий отчуждения в горизонты новых обогащающих связей.

ЭКОЛОГИЧЕСКОЕ ПРИСВОЕНИЕ. МОСТЫ В МОБИЛЬНОСТЬ

Человек в иноязычном пространстве может приобретать новые возможности, которые дополняют его родовые базовые способности. Язык — это серьезный природно-экологический фактор; при изучении языка человеку надо погрузиться в ту звуковую среду, где развивался данный язык. Экология изначально определяет тот частотный диапазон звучания, высоту и тембр, которые необходимы для реализации эффектив-

ных коммуникаций между людьми, живущими в данном пространстве. Не случайно на равнинах и в горных регионах, точнее на разных высотах могут сложиться разные форматы звуковых сигнальных систем, создающихся голосом человека. Они оптимальны для среды рождения человека, являются родными и становятся критерием различения своего и иного.

Молодежь, путешествуя, достаточно быстро «воспитывает ухо», тренирует нервную систему звукового восприятия на разные звуковые диапазоны, и, расширяя свои допуски в новые среды, преодолевает эти границы. Это делает и всякий путешественник, когда в режиме пешехода передвигается, плавно вписываясь в географический ландшафт и адаптируясь к новой полифонии, готовится воспринимать иное. Но постепенно подобное экологическое языковое погружение, «туризм», который до определенного времени и не мог быть иным, перестал быть всеобщим, в определенном смысле перестал быть естественным. Современные способы передвижения переносят человека из разных экологических сред с высокой скоростью, отграничивая его от онтологически естественных звучаний. И это весьма заметно в практике изучения языков. Основной упор делается на тексты, так как ухо человека не слышит чужую среду, а потому и не может присвоить как естественные те звуки, которые нужны для коммуникации. Самый распространенный ныне английский язык многие англичане в исполнении представителей других народностей даже узнать не могут. Успешность коммуникации реализуется через тексты, а не через индивидуальное общение, поскольку последнее становится суррогатным, требует много ресурсов, но результат дает только на бытовом уровне, что не позволяет составить достаточно полное представление о культуре народа. Для многих изучение иностранных языков превращается в очень затратный многолетний процесс, который, как правило, не дает устойчивого эффекта.

При современной мобильности человека искусственное — иное, неродное, никак не может превратиться в естественное. Требуются новые подходы, позволяющие выявить более глубокое различие между своим и иным. И это не некая интеллектуальная, умственная процедура. Это знакомство с экологическими аспектами восприятия индивидом как звуков внешнего мира, так и речи людей, понимание каждым собственных физиологических основ слышания, имеющего для него серьезное практическое коммуникативное значение.

Из школьного курса известно, что восприятие звука связано с возбуждением активности ворсинок в ушной улитке, передающих нервный импульс в мозг, измеряемый по частоте колебаний в герцах (Гц). Человек, как правило, слышит звук от 16–

20 Гц до 20 кГц, передаваемый воздушным потоком. Но помимо воздушной проводимости у организма существует и костная проводимость, т. е. звуковые колебания среды воспринимаются и передаются в височные области мозга с колебаний твердых, костных систем организма. Плотная среда очень быстро передает колебания, поэтому звук полностью охватывает организм, формируя, по существу, целостность системы.

Таким образом, человек, имея костно-воздушную аудиопроводимость, способен различить родные и неродные экологические среды по параметрам звука. И «родниться» с языком надо через расширение диапазона аудиовосприятия, выходящего за пределы своей экологической ниши, а также поддерживать этот диапазон в рабочем состоянии. Тренировка уха на новые звучания (частота колебаний в Гц) стирает физиологическую границу различия, поскольку постепенно накапливается опыт работы уха в этом диапазоне. При этом человек осваивает новый язык как целостную систему, вкладывая силы в новые коммуникации, развивая новые интерактивные среды, где открываются новые горизонты развития.

При изучении языка исходить следует из соотношения: восприятие первично, а воспроизведение — вторично. Иными словами, если человек слышит звук и его голосовой аппарат не поврежден, он сможет его и воспроизвести, но не обратное — это один из принципов, который установлен и лежит в основе аудиометода французского отоларинголога А. Томатиса [6]. В середине XX в. он разработал методику костно-воздушной проводимости, показавшую сложную траекторию звуковых волн в организме человека. Заметим, что информация о костно-воздушной проводимости не является закрытой, но редко кто, кроме специалистов-отоларингологов, ее использует, поскольку в общественном сознании доминирует простое представление о воздушном канале восприятия.

Но более адекватным было бы знание, что экосистема, место рождения задает базовый формат восприятия, и человек не может быть безразличен к этому базовому состоянию своей психофизиологической особенности восприятия. Человек способен, расширяя круг общения, выходить за пределы колебательной среды и осваивать новые звучания, тренируя ухо, сделать неродное своим, естественным. Об эффективности теории, переходе «неестественное/естественное» можно говорить, наблюдая становление и исследование современной практики, в которой реализуется выявление систем более высокого уровня сложности целостного функционирования организма при использовании аппаратов (специальных наушников) RusTomatis [6] и программ аудиовокальных тренировок RuListen, созданных на основе цифровых технологий [7].

УСПЕШНЫЕ «АБОРИГЕНЫ» И ОТСТАЮЩИЕ УЧИТЕЛЯ

Подобные процессы перехода искусственно-го в естественное можно наблюдать и при освоении современным человеком работы с компьютером. Для многих современников, рожденных в XX в., компьютер — это техническое средство, которое приходится специально осваивать. Профессиональная деятельность требует все более оперативного обмена информацией, интерактивного общения в дистанционном режиме. Потенциал расширения профессионального поля у компьютерных систем весьма велик, и это в полной мере могут оценить специалисты, которые еще помнят иные технологии и системы коммуникаций. Их личный опыт показывает своеобразный переход от осторожного отношения к искусственному, избыточному по своим возможностям цифровому средству производства информации к эффективно-му владению все более дружественным инструментом профессиональных и творческих коммуникаций. Для многих он стал естественным феноменом жизни и даже источником зависимости, от которой трудно избавиться. Приходится согласиться, что это вполне естественный признак повседневной жизни человека.

Компьютер — это инструмент, который полностью можно рассматривать как искусственный, привносимый в жизнь современного человека, особенно старшего поколения. Но и здесь наступает момент, когда этот инструмент, ставший публичным и заменивший в свое время пишущую машинку всем, кто занимался созданием текстов, стал эффективным средством общения, новых дистанционных форм психологического взаимодействия. Компьютер, хотя и создал определенные трудности, многое облегчил: даже пожилые люди могут освоить пользование им, людям с ограниченными возможностями здоровья он помогает участвовать в культурной жизни, получать образование, создавать рабочее место.

При этом в новых поколениях растет число «цифровых аборигенов», для которых мир всегда был наполнен мобильными телефонами, ноутбуками и планшетами, различными девайсами, гаджетами, программными решениями, расширяющими его потенциальные возможности. Для представителей молодого поколения цифровой тип коммуникаций столь же родной, каким ранее для их родителей было общение с помощью писем, открыток и телефонов. Сегодня уже стало явным, что формируется новое культурное пространство и существуют его носители, которые не представляют себе мир без этих технологий и средств коммуникаций. Они прекрасно себя чувствуют в пространстве интерактивного обще-

ния, развиваясь в сетевых коммуникациях и доверяя в большей степени информации, которая исходит из виртуального пространства. Они тяготеют к обучению в Сети, потому что вне ее уже не могут схватывать информацию, с трудом слушают лекцию, читаемую здесь и сейчас. В каком-то смысле они живут в параллельной реальности других скоростей и систем управления, не могут перенести, когда взрослые, педагоги не ориентируются в том, что освоили они.

К сожалению, организм таких, живущих рядом с нами «цифровых аборигенов», весь психофизиологический аппарат испытывает нагрузки, которые не были известны их родителям. И в таких нагрузках проявляется, как биологическая система воспринимает новые вызовы, о результатах которых, возможно, мы еще и не знаем и даже не способны это представить и спрогнозировать. Вот на этом этапе в общечеловеческом контексте и формируется проблема естественного и искусственного, когда порожденные технологии могут подавить естественную основу развития.

В природных филогенетических глубинах созревают как новые возможности, так и риски. И, как ни удивительно, они могут объединять в целое несколько ближайших поколений, поскольку вновь рождающиеся поколения станут свидетелями следующих расширений цифровых систем, которые сегодня невозможно предугадать, они относятся к компетенции будущего. В настоящее время еще нет достаточно проработанных научных критериев оценки результатов цифрового развития, а тем более потребности в соответствующей оценке. Конкретность таких запросов исчезающе мала.

Компьютер со всеми его цифровыми возможностями и программными решениями, техническими приложениями и сетевыми расширениями как новая и стремительно развивающаяся система отвечает естественной потребности человека увеличивать свою активность и усиливать результативность. Он раскрыл для человека и общества много новых возможностей, которые нельзя было спрогнозировать, не сделав принципиально открытой перспективу развития. Можно сказать, что компьютер стал функциональным расширением человека, трудности его освоения как технического изобретения являются в большей мере проблемами, связанными с освоением человеком самого себя, имеющего дополнительную область воплощения. Те же, у кого нет мотива для собственного развития, всякое новое осваивают с большими сложностями, поскольку сталкиваются со своей собственной инертностью, нежеланием изменять свои представления о жизни.

Цифровые технологии позволили человеку по-иному осуществлять обычную процедуру: он отправляет письма, но в другом формате, по элек-

тронной почте, общается с друзьями, но в сетевом пространстве; а когда вышел в сообщества социальных сетей, обнаружил, что ему вполне комфортно общаться дистанционно, не теряя при этом эффекта непосредственности. Сегодня для многих стало совершенно естественно использовать интернет-коммуникации, обмениваться сообщениями и фотографиями, аудио- и видеозаписями. Использование обычных писем и открыток выглядит уже как элитарное, неспешное общение, которое как бы подчеркивает новые форматы взаимодействия. Многие задаются вопросом, а зачем переходить эту границу, сближаться с «цифрой», если прежнее выглядит гораздо ценнее, тем более что для многих привязанность к новым технологиям сетевых коммуникаций стала доминантной формой общения, практически вытеснив, заменив собой дружеские отношения.

Несмотря на негативные эффекты такого положения, следует отметить, что именно через естественный интерес к новому у человека возникла потребность в подобном формате общения. Влекомый естественным интересом, человек обнаруживает свою зависимость, что во многих случаях можно расценивать уже как неспособность самостоятельно управлять собой. Причина этого не в искусственности, как аналоге неестественности, а в безмерной увлеченности новым. Устремляясь к своей цели, подчиняясь аттрактору интереса, он быстро втягивается в воронку обстоятельств. Обнаруживается обратная сторона медали: не человек владеет технологией, а в каком-то смысле технология — человеком.

Возникло неправильное соотношение возможностей, которые есть у индивидуума, личности и изобретенной технологии. Подобная ситуация может нанести серьезный вред, если не заниматься предварительным поиском гармоничной соотношенности потенциалов индивида и производимых открытий. К сожалению, такие риски есть всегда. Здесь не существует линейной зависимости, когда можно отследить однозначное влияние технологий на человека. Можно лишь говорить, что новая технология становится стимулом для появления новых потребностей, точкой роста потенциальных возможностей и интерактивных взаимодействий человека. Возникают ситуации, когда новый инструмент в руках человека может превращаться в отрицательную силу — оружие, а может стать продуктивно действующим механизмом — орудием [8, с. 440–447]. Такой признак свидетельствует, что новая открывшаяся возможность еще недостаточно присвоена человеком, еще не естественна, находится пока в формате искусственного, обнаруживая тонкие грани перехода от простого использования инструмента к его виртуозному применению.

ПРОТОТИПИРОВАНИЕ ОБЪЕКТОВ И СРЕД

Стремление уменьшить различия между естественным и искусственным всегда было присуще человеку. Особенно ярко это проявлялось, когда он стремился делать копии, а в современном, более технологичном понимании — прототипы, неотличимыми от настоящих, воспроизводя искусственным образом натуральное, стараясь делать это как можно более точно, искусно!

Прототип (греч., от *protos* — первый и *typos* — признак, свойство) — первообраз, основной тип: первое изображение, первая модель [9]. Понятие вошло в русские словари чуть более 100 лет назад, чаще оно использовалось как специальный термин в аналитическом контексте, как эстетическая или техническая характеристика, являясь богатым по смыслу понятием. Нельзя не заметить, что в понятии «прототип» сходятся фактически противоположные смыслы — и оригинал, и его модель, а по существу, исходное и результирующее явления, динамичные и устойчивые характеристики: процесс типизации и нахождение человеком меры для получения эталона.

Опыт культуры демонстрирует, что человек в своем развитии уже использовал такую технологию — занимался практикой прототипирования, воспроизводя себя в различных формах и, как было рассмотрено выше, в различных физиологических свойствах, форматируя звуковые параметры среды. Прототип возникает через материальные практики — в идолах, через ментальные — в божествах, через технологические — в куклах. Человек воспроизводил себя через искусство «оболочек» — в одеждах, машинах, домах (что активно начало развиваться особенно в век электричества); в визуальном и аудиальном формате — через театр, кино; в социальной сфере — через создание социальных структур, интерактивных связей, сетей коммуникаций.

Все это своеобразные форматы существования, параметры, в которых живет и воспроизводит себя человек. Это проявляет наиболее широкий, методологический подход к пониманию прототипирования, т. е. воспроизводства параметров порядка, в которых развивается человек. Сегодня мы видим, что все это может быть ускорено с помощью цифровых технологий, где выделяется прототипирование объектов, процессов, функций, систем. Процесс прототипирования в пространстве цифровых технологий приобрел весьма существенные качественные изменения.

Современный человек фактически обрел технологию, которая претендует на воспроизводство всех параметров порядка его существования. А это значит, что перспективы прототипирования не исчерпаны, поскольку природные, филогенетиче-

ские глубины существования мира практически не затронуты. Если говорить в общенаучном смысле, то человек развивается как природное существо в биосистеме — параметрах порядка природного уровня; кроме того, он существует в параметрах порядка социальной среды — общества. С определенной уверенностью можно говорить, что в перспективе будут развиваться аналогичные процессы в виртуальном пространстве, не имеющем ограничений, существующих в реальном мире; оно фактически развивается как новый инструмент культуры, где в динамичном, ручном режиме можно будет создавать виртуальные прототипы систем как природного, так и социального уровня, используя их для изучения и прогноза ситуаций, изучения соотношений, находящихся вовне и внутри таких систем, человека.

Цифровые технологии позволяют создавать новую образную виртуальную реальность, опирающуюся на функциональные визуальные и аудиальные свойства человека, другие психофизиологические возможности, делая как будто прототип этой реальности. Человеку это интересно, поскольку он обретает новый уровень свободы, получает потенциал развития. Виртуальная 3D-реальность получает «прописку» в современной культуре, становится частью массовых представлений, многих театральных событий, исторических реконструкций, музейных перформансов.

Возникла реальность с новыми свойствами, где человек ведет себя по-новому, она пробуждает глубинную активность и быстро становится новым параметром жизни. Новое поколение осваивает имеющиеся цифровые технологии как часть бытовой среды, воспринимает их как возможность творчества. В формате современных цифровых технологий, производственных комплексов воспроизводство объектов окружающего мира, культурной среды становится уже изобретением, авторской работой.

Данные процессы создают общую картину для понимания грани, разделяющей естественное и искусственное. Если считать, что природа полна потенциалов, то человек есть в максимальной степени потенциальное существо, способное расширять границы своих взаимодействий, строить собственное интерактивное пространство коммуникаций, развивая свою инструментальную цифровую базу и самостоятельно реализуя собственные потенциалы через системы прототипирования.

Обладая потенциалами, человек постоянно преодолевает границы. Вполне возможно предположить, что преодоление границ — это его основная способность, основное естественное качество. А все другие качества, которые мы называем естественными, — это частные проявления его природных,

филогенетических возможностей. Человек развивается через решение «запредельных» задач, сделав это своей естественной возможностью, посредством которой он реализует свой потенциал, проникая и одновременно сотворяя будущее как прототип образа, зарожденного в современности. Он порождает искусственные среды, которые стимулируют новые формы рефлексии, например, представленные в аудио- и видеоряде интернет-сообщества. Потенци и границы оказываются основными естественными параметрами, с помощью которых можно характеризовать его сущностное развитие, где искусственное становится ступенькой восхождения естественного на новый уровень сложности, ощущаемый в будущем. Они вполне могут быть продуктивно применены в постнеклассических научных исследованиях для анализа цифровых сетевых коммуникаций человека.

Список источников

1. Маклюэн Г.М. Понимание медиа : Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева ; закл. ст. М. Вавилова. Москва ; Жуковский : «КАНОН-пресс-Ц» ; «Кучково поле», 2003. 464 с.
2. Создай самого себя... : (материалы круглого стола) / материал подгот. С.М. Малков ; «Дилемма между искусственным и естественным в существовании человека», круглый стол (2012, Нижний Новгород) // Человек. 2013. № 1. С. 5–18.
3. Аванесова Г.А., Аршинов В.И., Астафьева О.Н., Ярославцева Е.И. Постнеклассические практики: опыт концептуализации / под общ. ред. В.И. Аршинова, О.Н. Астафьевой. Санкт-Петербург, 2012. 536 с.
4. Ярославцева Е.И. Постнеклассические практики в гуманитарной науке // Постнеклассические практики и социокультурные трансформации / под общ. ред. О.Н. Астафьевой. Москва : МАКС Пресс, 2009. С. 54–60.
5. Бернштейн Н.А. Физиология движений и активность / под ред. О.Г. Газенко ; изд. подгот. И.М. Фейгенберг. Москва : Наука, 1990. 495 с.
6. Метод Томатиса [Электронный ресурс]. URL: <http://rustomatis31.ru/metod> (дата обращения: 13.09.2016).
7. RuListen — технология развития [Электронный ресурс]. URL: <http://rulisten.ru/> (дата обращения: 13.09.2016).
8. Ярославцева Е.И. Философия инструмента: орудия и оружие войны // Философия войны и мира: к 70-летию Победы в Великой Отечественной войне : материалы Всеросс. науч.-практ. конф. (28–29 апреля 2015 г., Москва). Москва, 2016. 496 с.
9. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка / под ред. А.Н. Чудинова. Санкт-Петербург, 1910 [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/dic_fwords/ (дата обращения: 13.09.2016).

TECHNOLOGIES OF CULTURE: THE SYNERGY OF NATURAL AND ARTIFICIAL IN THE CREATIVE ACTIVITY OF A PERSON

ELENA I. YAROSLAVTSEVA

Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, 12 Building 1 Goncharnaya St., Moscow, 109240, Russia

E-mail: yarela15@mail.ru

Abstract. *This article reviews the issue of human potential in the development of contemporary society, which can be fulfilled basing on culture, knowledge, and technology. In its turn, this creates a phenomenon, studied in the framework of the postnonclassical scientific approach, of cultural and humanitarian technologies. The person, using the power of intelligence and creative activity, makes the subject and communicative field, enriches the reality, reveals as both individual and social power, as spontaneous and mediated creature, as auto-poethic system, living not only in the present, but also in the future. These problems are actual because of the formation of modern communicative space and renewal of the objective world by digital objects, prototyping technologies, and virtual space. In the center of attention, there are the new aspects of the problem of transformation of the artificial into the natural, as a phenomenon of creative orientation of a person beyond the horizon of possible, when the goal's attractor and its orientation to the future create the social dynamic and the synergetic process (cooperation and coordination) while overcoming the existing boundaries. The article analyzes the specific socio-cultural phenomena that demonstrate the fundamental importance of the natural human intelligence for overcoming the risks of modern development of the objective and virtual spaces. It is demonstrated that the idea of physical and digital mobility, as well as the self-transformation of a person, requires a more extensive understanding of the basic natural parameters of individual's existence and development of the human-measured approach in post-non-classical methodology.*

Key words: human, post-non-classical approach, correlations, connections and communications, artificial and

natural, desired future, foreign languages, digital prototypes, virtual spaces.

Citation: Yaroslavtseva E.I. Technologies of Culture: the Synergy of Natural and Artificial in the Creative Activity of a Person, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 5, pp. 526—533.

References

1. Maklyuen G.M. *Ponimanie media : Vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding of media: outer extensions of person]. Moscow, Zhukovskii: "KANON-press-Ts", "Kuchkovo pole" Publ., 2003, 464 p.
2. Sozdai samogo sebya... [Create yourself...] (Proc. discus. table "Dilemma of artificial and natural in human existence", Nizhnii Novgorod, 2012), *Chelovek* [Human being], 2013, no. 1, pp. 5—18.
3. Avanesova G.A., Arshinov V.I., Astaf'eva O.N., Yaroslavtseva E.I. *Postneklassicheskie praktiki: opyt kontseptualizatsii* [Post-non-classic practices: experience of conceptualization]. St. Petersburg, 2012, 536 p.
4. Yaroslavtseva E.I. *Postneklassicheskie praktiki v gumanitarnoi nauke* [Post-non-classic practices in humanitarian science], *Postneklassicheskie praktiki i sotsiokul'turnye transformatsii* [Post-non-classic practices and socio-cultural transformations]. Moscow, MAKS Press Publ., 2009, pp. 54—60.
5. Bernshtein N.A. *Fiziologiya dvizhenii i aktivnost'* [Physiology of movements and activity]. Moscow, Nauka Publ., 1990, 495 p.
6. *Metod Tomatisa* [Method of Tomatis]. Available at: <http://rustomatis31.ru/metod> (accessed 13.09.2016).
7. *RuListen — tekhnologiya razvitiya* [RuListen — technology of development]. Available at: <http://rulisten.ru/> (accessed 13.09.2016).
8. Yaroslavtseva E.I. *Filosofiya instrumenta: orudiya i oruzhie voyny* [Philosophy of a tool: tools and weapons of a war], *Filosofiya voiny i mira: k 70-letiyu Pobedy v Velikoi Otechestvennoi voine: materialy Vseross. nauch.-prakt. konf. (28—29 aprelya 2015)* [Philosophy of war and peace: to the 70th anniversary of the victory in the Great Patriotic War: Proc. National Academic and Practical conf. (April 28—29, 2015)]. Moscow, 2016, 496 p.
9. Chudinov A.N. (ed.) *Slovar' inostrannykh slov, voshedshikh v sostav russkogo yazyka* [A dictionary of foreign words incorporated into Russian language]. St. Petersburg, 1910. Available at: http://dic.academic.ru/contents.nsf/dic_fwords/ (accessed 13.09.2016).

УДК [002+021]:004
ББК 78.002

Т.Е. САВИЦКАЯ

УРОКИ GOOGLE BOOK SEARCH: ЧТО ДАЛЬШЕ?

Татьяна Евгеньевна Савицкая,

Российская государственная библиотека,
Центр по исследованию проблем развития библиотек
в информационном обществе,
ведущий научный сотрудник
Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия

E-mail: eneklessa@yandex.ru

Реферат. В статье рассматриваются перспективы книжного проекта Google и его место в формировании инфраструктуры информационного общества. Дается общая оценка проекта Google Book Search в контексте цифровой революции и изменения институциональной парадигмы современных библиотек. Корпорация Google сформировала колоссальное электронное книгохранилище, установив право доступа к нему на собственных условиях. Тем самым гигант IT-индустрии сделал заявку на переформатирование парадигмы производства и распространения знания. В результате библиотекам как социально-культурному институту пришлось конкурировать с динамичной инфраструктурой общества web 2.0, основанной на комодификации монополюльно предоставляемых услуг. Отмечается, что следствием экспансии проекта Google Book Search стала активизация национальных и международных инициатив по созданию электронных библио-

тек на основе программ оцифровки информационных ресурсов. Делается вывод, что наиболее ценный урок, который может извлечь библиотечное сообщество из истории развития библиотечного проекта Google, заключается в осознании собственной социально-культурной специфики, недопустимости копирования методов информационных гигантов.

Ключевые слова: информационные ресурсы, оцифровка, библиотечное сообщество, цифровая революция, информационное общество.

Для цитирования: Савицкая Т.Е. Уроки Google Book Search: что дальше? // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 5. С. 534–538.

Утопический проект мирового гиганта Google «перевести в цифру» и сделать доступным все мировое печатное наследие сначала вызвал волну энтузиазма не только среди адептов киберкультуры, но и в широких кругах мировой общественности. По прошествии более чем 10 лет с уверенностью можно сказать: в изначальном своем виде, без учета последующей модификации в рамках мультимедийного многоплатформенного сервиса Google Play, проект «завис», увязнув в бесконечных судебных разбирательствах, мировых соглашениях, поправках к ним, поправках на поправки и т. д., и дело вовсе не в алчности

владельцев авторских прав или косности библиотечного сообщества, не принимающего выгоды сотрудничества с Google. Изначально, вопреки широкообещающим декларациям, проект не был филантропическим; предоставление, во многом, платных услуг позволило ему превратиться в крупнейший в мире книжный бизнес, сервис электронной доставки, как бы Amazon¹ вне Amazon'a [1].

В соответствии с логикой конструирования глобального общества web 2.0, где производится последовательное киберпротезирование всех видов социально-культурной деятельности человека в новом формате неуклонного расширения диапазона информационно-коммуникативных услуг, Google посредством книжного проекта фактически основал новый информационный рынок и выступил первопроходцем в его освоении. Подобно тому, как Facebook, другой глобальный игрок на ниве всеобъемлющей компьютеризации, конвертировал в предоставляемую услугу желание людей общаться друг с другом и удачно капитализовал социальные контакты как новый вид товара, Google преобразовал в платную услугу тягу людей к книжному знанию, также создав новый рынок из былого общественного достояния.

Скопив в результате сотрудничества с 28 библиотеками-партнерами, а также с 10 тыс. издателей и авторов из 100 стран мира колоссальное виртуальное книгохранилище более чем на 35 языках, компания столкнулась с тем, что значительная часть книжной продукции, защищенной авторским правом, не может быть легально предоставлена пользователю через интерфейс платного доступа. Однако инновационный характер корпорации, развивающей одновременно целый ряд авангардных технологических проектов, быстро позволил эффективно использовать накопленный информационный капитал. В печать просочились сведения, что гигантская база данных (напомним: не всегда законно собранная) применяется для изучения эволюции естественного языка как основы для разработки новейшей модели компьютера, воспроизводящего нервную систему человека. Переход на работу в компанию Р. Курцвейла, всемирно известного ученого-изобретателя, основателя лаборатории искусственного интеллекта в Массачусетском технологическом институте, еще больше уверил общественность в том, что на базе Google Books в рамках программы MentalPlex ведутся разработки устройств, способных не только отвечать на запросы по поиску информации, но и понимать естественный язык, анализировать семантически полноценный текст, в конечном счете предлагая пользователю ответ на еще не сформулированный вопрос. Очевидно, что в случае успешности таких исследований конкурентные преимущества поисковика Google резко возрастут.

Такая эволюция Google Book Search еще раз поставила вопрос об истинном предназначении данного начинания. Следовательно, и надежды ученых на коррекцию проекта согласно их замечаниям не оправдались. Как отмечал Дж. Нанберг, использование Google Books в научных целях возможно лишь в случае существенного реформирования проекта, что предполагает, как минимум, лицензированное использование каталогов Библиотеки Конгресса и библиотеки OCLC² и внедрение их в поисковую машину таким образом, чтобы пользователи могли получать точные результаты, когда они производят запрос по различным сочетаниям дат, ключевых слов, авторских заглавий и т. п. [2]. По его мнению, необходимо и многое другое — от улучшения качества сканирования до улучшения крайне «неровных» алгоритмов расчета релевантности страниц в поисковой выдаче Google и рационализации итогового списка найденных ресурсов, которые сейчас зачастую не имеют смысла и приводят не к самым лучшим или даже низкосортным изданиям классических сочинений [2].

И все же наибольшее число возражений против Google Book Search в научном сообществе порождается закрытостью проекта и его ориентированностью на извлечение выгоды [3]. Дискуссия вокруг подлинного характера проекта вспыхнула с новой силой после того, как в ноябре 2013 г. за ним было признано право добросовестного использования информации. Б. Сукмэн, эксперт по защите прав на интеллектуальную собственность, в январе 2014 г. разразился критикой несправедливого, на его взгляд, решения, фактически санкционирующего разработанные Google новые бизнес-модели извлечения из печатной продукции как прямой, так и косвенной коммерческой выгоды [4].

Захватив инициативу формирования колоссального электронного хранилища, медиагигант выдвинул заявку на реформирование парадигмы производства и распространения знания, сделав ставку на комодификацию³ монополично предоставляемых информационных услуг. В результате библиотекам как просветительским социально-культурным институтам пришлось конкурировать с нарождающейся динамичной инфраструктурой общества web 2.0, в основу развития которой положен принцип информационного гедонизма, «инфотейнмента»⁴.

«Угроза состоит в том, — отмечает американский писатель К. Доктору, — что пара гигантских корпораций в конце концов установит рынок потребителей творческих работ, получив контроль над основными каналами распределения, а также условия, на которых творческие работы будут создаваться, распространяться, оцениваться и продаваться» [5]. Монополизация производства и распространения культурной продукции ведет к засилью пресловутых форматов, дурному программированию будущего: «Сегодня представители наиболее прибыльных

коллекций копирайтного материала одновременно являются плохими хранителями своего собственного будущего и плохими управляющими своего собственного настоящего. Они настолько привыкли к рынку, на котором доминирует несколько сердитых гигантов, что предпочитают это положение вещей будущему, которое характеризуется смещающимся ландшафтом постоянных инноваций» [5]. То, как бренды формируют будущее, наглядно демонстрирует Google, разработавший и фактически легализовавший собственные бизнес-модели управления книжной продукцией. Парадокс заключается в том, что корпорация, претендующая на роль универсального регулятора мирового книгооборота, на деле мало заинтересована в книжном знании как таковом, поскольку основной свой доход (до 95% выручки) она получает от рекламы.

Кроме того, библиотечное сообщество сформулировало ряд возражений против монополии Google Book Search, проистекающих из частного характера выдвинувшей проект компании. В самом деле, где гарантии того, что корпорация, воспользовавшаяся приоритетным правом и поглотившая целый ряд библиотек, не повысит в разы плату за доступ к оцифрованному контенту в случае возникновения финансовых трудностей или смены владельца? Не говоря уже о том, что по причине жесткой политизированности руководства корпорации, вполне возможен либо запрет на доступ к тем или иным ее сервисам для стран, «недружественных» США, либо существенное ограничение такого доступа⁵, с выдвиганием тех или иных условий финансового или политического характера. Анализ недавно вышедшей книги «Новый цифровой мир» Э. Шмидта и Дж. Коэна⁶, содержащей развернутую программу электронной поддержки диссидентства в странах мировой периферии, убеждает в том, что такие опасения не беспочвенны [6].

Признавая недостаточную эффективность собственных попыток создания электронных хранилищ на базе ряда научных библиотек США, директор библиотеки Гарвардского университета Р. Дэрнтон с горечью констатировал, что, оглядываясь назад на ход оцифровки, начиная с 1990-х гг., можно видеть теперь, что была упущена огромная возможность. Можно было создать Национальную Цифровую Библиотеку — эквивалент Александрийской библиотеки в XXI веке. Мы не только упустили шанс реализовать эту возможность, полагает он, но и позволили, чтобы проблемы общественной политики — контроль над доступом к информации — определялись частным судебным разбирательством [1].

Безусловно, проект Google Book Search послужил своеобразным «водоразделом» между предшествовавшими ему и последовавшими за ним инициативами создания электронных хранилищ. Когда в октябре 2005 г. под эгидой поисковика Yahoo! был организован консорциум организаций, объединив-

ших усилия в создании общественно доступного архива оцифрованных текстов, получившего название Альянс открытого контента (Open Content Alliance, OCA), в New York Times сразу же предположили, что это было сделано в противовес Google Books [7]. Присоединение к проекту компании Microsoft с собственной программой оцифровки Live Book Search, в рамках которой в 2006—2008 гг. было отсканировано 750 тыс. книг (после чего программу объявили завершённой), только усугубило эти подозрения. Аргументацию сторонников OCA проясняет обращение П. ван Гардерена в комментарии к статье исполнительного директора Цифровой публичной библиотеки Америки (Digital Public Library of America, DPLA) Д. Коэна с призывом к библиотекам сотрудничать с открытыми электронными архивами, вместо того чтобы позволять Google входить в их коллекции и грабить их [3]. В противовес соглашению Google с Ассоциацией американских издателей и Гильдией авторов в декабре 2009 г. был создан Открытый книжный альянс (The Open Book Alliance) — сообщество озабоченных успехами конкурента деятелей IT-бизнеса, писателей, журналистов и книгоиздателей, протестующих против «цивилизованного отъема» авторских прав на литературное произведение ценой подписания типового соглашения с компанией за 60 долл. компенсации.

Итак, что получает пользователь, обращаясь к сервису книжного проекта мегакорпорации: 1) за определенную плату скачать на свой компьютер полный текст книги (в случае, если срок действия авторских прав на нее уже истек, правообладатель неизвестен либо с ним достигнуто соглашение); 2) получить доступ к полному тексту отсканированной книги в местной университетской или школьной библиотеке, если она охвачена соответствующей системой подписки; 3) получить доступ к редким или давно вышедшим из печати и уже не продающимся книгам, включая книги на иностранных языках (как правило, предоставляется 20% текста); 4) воспользоваться фирменным мощным книжным поисковиком Google для обнаружения интересующего источника по фамилии автора, названию, ключевым словам либо цитате из текста; 5) получить определенную компенсацию за использование текста (за счет отчислений за контекстную рекламу на полях, а также за университетскую подписку), если пользователь сам является автором либо правообладателем [8].

При этом, однако, пользователю следует помнить, что информация о его читательских предпочтениях аккумулируется в компании; поскольку, как выяснилось, Google объединяет данные пользователей из разных сервисов, в составе целого пакета личной информации она может быть продана поставщикам таргетированной рекламы, предоставлена по запросу компетентных органов и т. д. Google, с ее «медицинским» девизом «Не навреди»

как крупный монополист на новом сетевом рынке книжной продукции на самом деле очень даже способна навредить: во-первых, авторам произведений, которые могут утратить контроль над сетевым распространением их сочинений, даже в случае подписания с компанией типового соглашения; во-вторых, авторам, книгоиздателям и библиотечным хранилищам вне США в результате незаконного сканирования значительного числа произведений⁷; в-третьих, обществу, в первую очередь американскому, вследствие незаконной приватизации права на так называемые книги-сироты (число которых, по мнению Р. Дэрнтон, никак не менее 5 млн), превращающей Google и его партнеров в эффективных собственников трудов, которые не они создавали; в-четвертых, другим корпорациям, работающим на этом же рынке, негативно затронутым монополией Google, поскольку в результате всех судебных перипетий компания фактически получила эксклюзивную лицензию на получение дохода от бесчисленного количества книг [9].

На наш взгляд, наибольший и самый ценный урок, который смогло извлечь мировое библиотечное сообщество из книжной одиссеи Google, заключается в осознании собственной социально-культурной и цивилизационной специфики; недопустимости в процессе модернизации основополагающих задач и функций библиотек копирования методов информационных гигантов. Необходимо искать собственный *modus vivendi* в киберпротезированном социуме с использованием новых информационно-коммуникативных технологий, не забывая, что приоритетная задача библиотек — повышать культурную компетентность и укреплять социальную идентичность пользователей.

Как отметил Р. Дэрнтон (сначала, напомним, с энтузиазмом воспринявший программу партнерства с Google, а позднее принципиально отказавшийся от нее), библиотеки представляют общественное благо, они говорят, что мы обязаны оцифровывать. Но не любой ценой. Мы должны делать это в интересах общественности, а это означает, что оцифровщики должны сохранять ответственность перед гражданами. Мы обязаны предоставлять открытый доступ к нашему культурному наследию [1].

Свидетельством общественной значимости электронных библиотек, обеспечивающих всеобщий доступ к информации и сокращающих тем самым цифровое неравенство в мире, явилось принятие Манифеста цифровых библиотек, утвержденный Генеральной конференцией ЮНЕСКО в 2011 г. [10].

Таким образом, закономерным косвенным следствием энергичной экспансии Google Book Search можно признать активизацию национальных и международных инициатив по созданию за рубежом цифровых библиотек на основе широкомаштабной оцифровки информационных ресурсов:

прежде всего проекта Europeana, Hathi Trust Digital Library, World Digital Library, DPLA и т. д. (подробнее об этом см.: [11]). Новый импульс к развитию получили действующие с середины 1990-х гг. другие версии общедоступных электронных библиотек: Internet Public Library, Internet Archive и пр.

Примечания

- ¹ В ответ на развертывание книжного проекта Google американская компания Amazon, крупнейшая в мире по обороту среди продающих товары и услуги через Интернет, запустила свою платформу для оцифровки книг Kindle Convert, предоставляя за 49 долл. США услугу доставки оцифрованной книги на читающее устройство Kindle.
- ² OCLC (Online Computer Library Center) — одна из наиболее распространенных в мире библиотечных сетей, объединяющая 37 тыс. библиотек в 67 странах мира.
- ³ От англ. *commodity* — предмет потребления, удобство.
- ⁴ Неологизм Збигнева Бжезинского, образованный из двух английских слов *information* и *entertainment* (развлечение, мероприятие).
- ⁵ Что касается мультимедийного сервиса Google Play, то там существует ряд ограничений для некоторых стран на доступ к текущей периодике, а также на продажу новейших моделей планшетов и смартфонов.
- ⁶ Эрик Шмидт — председатель совета директоров Google, Джаред Коэн — основатель и директор научного центра Google Ideas.
- ⁷ В ответ на справедливые претензии европейских писателей и книгоиздателей, в частности Национального издательского синдиката (Syndicat national de l'édition), по поводу того, на каком основании в свободном доступе публикуются европейские книги, защищенные авторским правом, опираясь на соглашение с американской гильдией авторов и Ассоциацией американских издателей от 2007 г., компания Google накануне слушаний по этому вопросу в Еврокомиссии пошла на уступки: так, в состав вновь созданной организации Book Right Registry для урегулирования отношений с правообладателями были включены два представителя от Европы.

Список источников

- ¹ Darnton R. Google and the Future of Books [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nybooks.com/articles/archives/2009/feb/12/> (дата обращения: 10.08.2016).
- ² Nunberg G. Google's Book Search: A Disaster for Scholars [Электронный ресурс]. URL: <http://chronicle.com/article/Google-Book-Search-A/48245> (дата обращения: 10.08.2016).
- ³ Cohen D. Google Books: Champagne or Sour Grapes? [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dancohen.org/2007/08/16/> (дата обращения: 10.08.2016).
- ⁴ Sookman B. The Google Book Project: Is It Fair Use? [Электронный ресурс]. URL: <http://www.barrysookman.com/2014/01/05/> (дата обращения: 10.08.2016).

5. Доктороу К. Как стражи интернета сдерживают прогресс [Электронный ресурс]. URL: <http://www.publishit.ru/?p=2610> (дата обращения: 10.08.2016).
6. Шмидт Э., Коэн Дж. Новый цифровой мир, Как технологии меняют жизнь людей, модели бизнеса и понятие государств. Москва : Изд-во Манн, Иванов и Фербер, 2013. 368 с.
7. Hafner K. In Challenge to Google, Yahoo Will Scan Books [Электронный ресурс] // The New York Times. 2005, Oct., 3. URL: <http://www.nytimes.com/2005/10/03/business/in-challenge-to-google-yahoo-will-scan-books.html> (дата обращения: 10.08.2016).
8. Rafael J.R. Google's Book Search Deal: 5 Pros and 5 Cons [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pcworld.com/article/164096> (дата обращения: 10.08.2016).
9. Darnton R. Six Reasons Google Books Failed [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2011/mar/28> (дата обращения: 10.08.2016).
10. IFLA/UNESCO Manifesto for Digital Libraries [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ifla.org/publications/iflaunesco-manifesto-for-digital-libraries> (дата обращения: 10.08.2016).
11. Савицкая Т.Е. Проект Google Book Search и альтернативный опыт формирования электронных библиотек // Библиотековедение. 2016. Т. 65, № 5. С. 522—530.

LESSONS OF THE GOOGLE BOOK SEARCH: WHAT IS NEXT?

TATIANA E. SAVITSKAYA

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

E-mail: eneklessa@yandex.ru

Abstract. *The article examines future prospects of the Google Book Project and its place in the development of the information society infrastructure. The article gives an overall assessment of the project Google Book Search in the context of digital revolution and changes in the institutional paradigm of modern libraries.*

Google Inc. formed a huge electronic library, establishing the right of access to it on the corporation's own terms. Thus, the giant of IT-industry made a request for reforming the paradigm of production and dissemination of knowledge. As a result, libraries, as social and cultural institutions, had to compete with the dynamic infrastructure of society web 2.0, based on commodification of the monopolistically provided services.

The article notes that the expansion of the Google Book Search Project resulted in the intensification of national and international initiatives for creation of digital libraries on the basis of information resources digitization programs. At the end of the article, a conclusion is made that the most valuable lesson that the library community can learn from the history of the Google Library Project development is to realize their own social and cultural identity, inadmissibility of copying the methods of the information giants.

Key words: information resources, digitization, library community, digital revolution, information society.

Citation: Savitskaya T.E. Lessons of the Google Book Search: What Is Next?, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 5, pp. 534—538.

References

1. Darnton R. *Google and the Future of Books*. Available at: <http://www.nybooks.com/articles/archives/2009/feb/12/> (accessed 10.10.2015).
2. Nunberg G. *Google's Book Search: A Disaster for Scholars*. Available at: <http://chronicle.com/article/Google-Book-Search-A/48245> (accessed 18.08.2015).
3. Cohen D. *Google Books: Champagne or Sour Grapes?* Available at: <http://www.dancohen.org/2007/08/16/> (accessed 22.08.2015).
4. Sookman B. *The Google Book Project: Is It Fair Use?* Available at: <http://www.barrysookman.com/2014/01/05/> (accessed 23.09.2015).
5. Doktorou K. *Kak strazhi interneta sderzhivayut progress* [How the Guardians of the Internet Keep Back the Progress]. Available at: <http://www.publishit.ru/?p=2610> (accessed 11.08.2015).
6. Shmidt E., Koen J. *Novyi tsifrovoi mir, Kak tekhnologii menyayut zhizn' lyudei, modeli biznesa i ponyatie gosudarstv* [New Digital World, How Technologies Change People, Business Characteristics and Conceptions of the Governments]. Moscow, Mann, Ivanov i Ferber Publ., 2013, 368 p.
7. Hafner K. In Challenge to Google, Yahoo Will Scan Books, *The New York Times*. 2005, October, 5. Available at: <http://www.nytimes.com/2005/10/03/business/in-challenge-to-google-yahoo-will-scan-books.html> (accessed 18.10.2015).
8. Rafael J.R. *Google's Book Search Deal: 5 Pros and 5 Cons*. Available at: <http://www.pcworld.com/article/164096> (accessed 25.09.2015).
9. Darnton R. *Six Reasons Google Books Failed*. Available at: <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2011/mar/28> (accessed 12.10.2015).
10. *IFLA/UNESCO Manifesto for Digital Libraries*. Available at: <http://www.ifla.org/files/assets/ifla-unesco-digital-library-manifesto.pdf> (accessed 20.10.2015).
11. Savitskaya T.E. *Proekt Google Book Search i al'ternativnyi opyt formirovaniya elektronnykh bibliotek*, [Google Book Search Project and Alternative Experience of Formation of E-Libraries], *Bibliotekovedenie* [Library and Information Science], 2016, vol. 65, no. 5, pp. 522—530.

М.А. КОРЫТИНА

СОВРЕМЕННЫЕ КОНЦЕПЦИИ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ КАВКАЗА

Магина Александровна Корытина,

Горский государственный аграрный университет,
кафедра философии и истории,
доцент
Кирова ул., д. 37, Владикавказ, Республика Северная
Осетия — Алания, 362040, Россия

кандидат философских наук
E-mail: tikis@yandex.ru

Реферат. В статье рассматривается актуальная проблема современного кавказоведения — концептуальное осмысление кавказской цивилизации. Дан анализ базовых теорий идентичности горского социокультурного пространства. Ввиду сложного геополитического и геокультурного положения Кавказа вопросы его цивилизационной идентичности вызывают полемику ученых. Существуют различные варианты наименования этого региона: «единая кавказская цивилизация», «этнический коридор», «буферная зона», «периферия русской цивилизации», «пограничная цивилизация», «субцивилизация». Все теории кавказской идентичности оформились в рамках цивилизационного подхода к региону. Определена авторская позиция по данному вопросу. Многие черты, характеризующие понятие «цивилизация», присущи Кавказу: полиэтничность, религиозный синкретизм (синтез местного язычества, христианства, ислама), сходство в социально-политической организации, экономике, культуре, образе жизни, психологии и ментальности людей. В то же время регион не характеризуется четкой цивилизационной выраженностью, отсутствует та отличительная черта, которая выделяла бы его как отдельную цивилизационную систему наряду с западной, восточной, евразийской. Кроме того, в современных условиях, в частности, на Северном Кавказе заметен процесс разобщенности народов. Следовательно, основные положения альтернативных концепций в философско-теоретическом аспекте необоснованы и требуют более детальной аргументации.

Ключевые слова: цивилизация, цивилизационная концепция, кавказская идентичность, концептуальное осмысление, «единая кавказская цивилизация», «этнический коридор», «буферная зона», «периферия русской цивилизации», «пограничная цивилизация», «субцивилизация».

Для цитирования: Корытина М.А. Современные концепции культурологического осмысления Кавказа // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 5. С. 539—545.

Последние десятилетия характеризуются радикальным изменением модели мирового порядка: с усилением планетарных тенденций одновременно увеличивается разобщенность народов, цивилизаций. Актуальные проблемы мирового пространства, его многополярности вызывают интерес у историков, культурологов, философов, пытающихся теоретически осмыслить глобализационный процесс в целом и тенденции партикуляризма. Необходимо признать, «что как процессы этнокультурной локализации, так и процессы транскультурной глобализации являются естественными и постоянно действующими, взаимодополняющими и взаимобалансирующими тенденциями культурной жизни человечества. <...> Это вечное соперничество между тенденциями увеличения энтропии (деструктурирующая глобализация) и ее понижения (структурирующая локализация), благодаря которым и поддерживаются социально-историческая целостность и культурное разнообразие человечества в их постоянном движении» [1].

В условиях глобализации особую важность приобретает проблема социокультурной идентичности Кавказского региона, определение его места в российской цивилизации, а также социо- и геополитических тенденций развития.

Первые попытки концептуального осмысления социокультурного пространства Кавказа обозначились в конце XX в. и оформились в рамках цивили-

лизационного подхода. Исследователи предлагают различные варианты названия региона: «кавказская горская цивилизация», «единый кавказский суперэтнос», «единый кавказский дом», «солнечное сплетение Евразии», «кавказоцентризм», однако суть самой теории выражается в признании единой горской цивилизации. При этом цивилизация понимается как культурное пространство, крупное человеческое сообщество, обладающее внутренним механизмом саморазвития, общностью основ ментальности и историко-политической судьбы, спецификой социально-аксиологических установок.

Целостность всего Кавказа обосновывается рядом факторов: геополитическими, социокультурными, историческими особенностями хозяйства и быта и др. Согласно Р.Г. Абдулатипову, речь следует вести о кавказской цивилизации, «целостности и культурной близости армян и азербайджанцев, грузин и абхазцев, осетин и ингушей» [2]. Кавказская цивилизация базируется на воспроизведении традиций и обычаев, которые при всем своеобразии отдельных этнокультур обнаруживают много общего.

Ученые отмечают общность судеб, противостояние иранской и турецкой экспансии, многолетнюю, замкнутую от событий мировой истории жизнь, сложные отношения с Россией, драматические коллизии Кавказской войны XIX в. и многое другое. Народы Кавказа, «испытывающие воздействие различных цивилизаций, религий и культур, создают к XV—XVI вв. кавказскую горскую цивилизацию» [3, с. 37], характеризующуюся полиэтничностью, религиозным синкретизмом (синтезом местного язычества с элементами христианства и ислама), психологическими чертами, закрепленными в своеобразных этнических горских кодексах. Исследователи говорят об особом типе «кавказской ментальности»: «Одной из основных ценностей горской цивилизации является кавказский тип личности, в идеале воплощающий в себе свободолюбие, чувство собственного достоинства, умение владеть собой, сохранять оптимистический взгляд на жизнь при всех испытаниях» [4]. И.М. Сампиев отмечает, что в регионе исторически сложилась традиция толерантного этнокультурного взаимодействия. «Представляется, что именно такие ментальные черты кавказских народов, как свободолюбие и достоинство, уважение к собственным традициям и культурным ценностям как достоянию, принятому от предков, служили прочной базой для понимания аналогичных чувств и поведения других народов, а на базе такого понимания — уважения их достоинства и прав» [5].

В государственно-политическом отношении концепция единого Кавказа породила целую серию геополитических «проектов объединения Кавказа», например: Конфедерация народов Кавказа, Кавказский общий дом, Кавказский общий рынок, Соединенные Штаты Закавказья и Соединенные Шта-

ты Кавказа. Запад выдвигал свой вариант единого Кавказа в 1999 г. на Стамбульском саммите ОБСЕ. План предполагал объединение усилий России, Турции, Ирана, Азербайджана, Грузии, Армении, США и Евросоюза для создания в регионе системы, связующей Европу с Азиатско-Тихоокеанским регионом. Концепции единого Кавказа стали особенно актуальными после военных событий в Южной Осетии (августовская война 2008 года).

Идея о единой кавказской цивилизации должна была снять идеологическое противостояние, но горская действительность показывает всю ее несостоятельность, так как на Кавказе отсутствует внутреннее единство, сплоченность, что помогло бы воспринимать его как целостное объединение. Отметим, что ни в отечественной, ни в зарубежной науке вопрос о кавказской идентичности концептуально обосновать никому еще не удалось. Цивилизационная концепция, согласно В.Х. Акаеву, «умозрительна и неконкретна» [6].

Некоторые ученые, выявляя общесвязующие культурные черты народов Кавказа, наоборот, утверждают, что разобщенности в регионе больше. Тем самым они не признают его как единую цивилизацию. История Кавказа событийна, многогранна, сложна и неоднородна; ввиду многочисленных стечений обстоятельств, сплетения различных религиозных и мировых цивилизаций регион не стал местом генезиса общекавказской культуры.

Анализируя материалы конференции «Этносоциальные процессы и риски Юга России» (2015), I Международного конгресса «Пространство этноса в современном мире» (2014), можно заметить, что многие авторы также указывают на обособленность региона: «Он не является ни единым социально-политическим образованием, ни территориальным социально-этническим сообществом, но остается сложным конгломератом специфических социально-этнических образований, между которыми существуют весьма значимые различия. В местных сообществах по-разному сочетаются и взаимодействуют культурные элементы и влияния российской, западной и исламской цивилизаций и культур» [7].

Глобализация и кризис российской идентичности усилили тенденции национальной самостоятельности и дифференциации горского региона, которые очевидны не только на всем кавказском пространстве, но и на территории Северного Кавказа. «Современное северокавказское общество... с начала 90-х гг. провалилось в пучину социальной архаизации, которая диктует необходимость поиска иных путей и иного содержания управления социальными процессами. Именно поэтому в XXI в. нам суждено иметь дело с массами “взращенных” в эти годы религиозных фанатиков с едва ли не средневековым сознанием. Они тотально отрицают не просто все светское, но и вообще любые зачатки цивили-

зации. В Дагестане не только у духовных лиц, но и у определенного числа обывателей в мыслях присутствует одно — создать шариатское государство. Длительное время Кабардино-Балкария пользовалась репутацией островка стабильности и относительного благополучия на фоне других Северо-Кавказских республик. Этническое самосознание кабардинцев и балкарцев остается достаточно выраженным, но не препятствует интеграционным процессам. Вместе с тем, как считает Х.В. Дзудев, в последние годы характер распространения ислама в КБР аналогичен дагестанскому сценарию» [8]. «Современный Юг России представляет собой достаточно сложную территорию, прежде всего именно в этнополитическом плане, поскольку он как раз представлен целым спектром этносов, которые проживают как достаточно обособленно (калмыки, чеченцы, ингуши), так и в определенной мере диффузно — азербайджанцы, армяне, казаки, украинцы и т. д.» [9].

Сегодня на Северном Кавказе обозначились диаметрально противоположные альтернативы историко-культурного развития:

- ◆ прорусский вектор развития (консолидация, универсализация с мировым сообществом в целом через русскую культуру);

- ◆ стратегия национального «возрождения» (основные составляющие — язык, история, этнокультура);

- ◆ радикальные направления идентификации народов, среди которых наблюдаются исламский фундаментализм (ваххабизм) (Ингушетия, Чечня, Дагестан);

- ◆ ультразападный вектор развития, в большей степени коснувшийся Закавказья (Грузия).

На примере происходящих мировых событий и северокавказской действительности следует признать угрозу возрастающего религиозного фундаментализма, который вызван стремлением сохранить этнокультурную идентичность в глобализирующемся мире: «Усиление религиозно-фундаменталистских настроений в российском обществе можно связать, прежде всего, с общемировой тенденцией возрождения этнической идентичности. Религиозность выступает катализатором процессов этнического ренессанса, посредством религиозной идентичности чаще всего обретается и национальная идентичность. Религия служит дополнительным критерием выделения “своих” во враждебном мире, тем более, что в условиях глобализации она мыслится как альтернатива пугающим процессам девальвации духовно-нравственных ценностей. В этом контексте мирное сосуществование различных конфессий на Северном Кавказе зависит и от того, не превратится ли религия в инструмент манипуляций со стороны радикальных идеологов и практиков, заинтересованных в дестабилизации политической обстановки и эскалации насилия» [10].

Следовательно, кавказское пространство многополярно в своем историко-культурном развитии и не характеризуется четкой цивилизационной выраженностью, так как отсутствует культурный и политический интегрирующий стержень.

Некоторые исследователи отмечают наличие на Кавказе нескольких цивилизаций, выделяя их по уровню развития. Так, Э.Т. Майборода полагает, что «наиболее перспективной представляется идея этнокультурного плюрализма, которая приобретает все больше сторонников в мире. Принадлежность человека к другой культуре должна восприниматься как естественное явление и не вызывать желания переделать других под свою культуру. <...> Помимо распространения идей этнокультурного плюрализма, необходимо научиться искусству межкультурной коммуникации. На Северном Кавказе всегда существовало кросскультурное взаимодействие, а наличие сферы общих интересов и задач может способствовать снятию этнической напряженности» [11]. Ю.М. Кобищанов выделяет «цивилизацию Кавказа и Предкавказья (аланская цивилизация), примыкавших в качестве горной периферии к цивилизации Ближнего Востока» [12]. А.Х. Бижев выделяет адыгскую доиндустриальную цивилизацию [13], так как адыгские племена раньше других северокавказских народов подошли к созданию государственности (синдское государство в XI в. до н. э., которое в I в. н. э. предприняло попытку заключить союз с Римом, в VIII—X вв. был заключен касожско-абхазский союз, еще в X в. они имели торговые отношения с Киевской Русью). В XIX в. А.Л. Зиссерман, русский офицер, долгое время живший на Северном Кавказе, отметил кабардинскую культуру: «Кабардинцы были в некотором роде кавказскими французами, как за Кавказом персияне; отсюда распространялась мода на платье, вооружение, на седловку, на манеру джигитовки; тамошние обычаи прельщали и в других обществах людей и побуждали перенимать и утверждать такие же порядки» [14].

Подобные подходы меньше всего претендуют на концептуальность, способствуя искажению и мифологизации истории отдельных народов.

Среди ученых высказывается мнение о Кавказе как периферии русской цивилизации, особенно это касается Северного Кавказа. Россия никогда не ставила своей задачей полную ассимиляцию народов Кавказа, которые имеют право на сохранение своей самобытности. «В социокультурном плане Северный Кавказ является системой самобытных социально-исторических организмов, интегрированных в российскую цивилизацию, в которую включены Адыгея, Карачаево-Черкесия, Кабардино-Балкария, Северная Осетия — Алания, Ингушетия, Чечня и Дагестан. А в географическом и административном планах это уже нечто другое» [7].

Кавказ к моменту окончательного присоединения к России (конец XIX в.) представлял собой конгломерат близкородственных и генетически неоднородных, находящихся на различных уровнях развития этнокультур. Русская культура выступала как центр цивилизации для вновь присоединенных территорий, объединяя их, являя образцы, эталоны для подражания, способствуя преодолению и выживанию наиболее слабых народов в условиях несоответствия темпов и ритмов развития. Анализ взаимоотношений Кавказа и России свидетельствует о том, что именно культура стала тем ключевым фактором, который способствовал пониманию и сближению, установлению межкультурного диалога между двумя регионами. Военно-силовых и административно-политических мер в деле вовлечения Кавказа в мир империи было недостаточно. Отдельные успехи военного и экономического характера не позволяли довести дело до желаемой цели, потому что многонациональный регион требовал не военной организации, а культурной, на базе русско-европейских (общечеловеческих) ценностей. Именно культурный фактор внедрения Российской государственности оказался быстротечным, надежным, глубинным по приобщению горного региона к русско-западным достижениям и ценностям. Под влиянием России регион синтезирует черты восточной и западной цивилизации, переплетая традиционность и модернизацию. «Средствами универсализации российского социокультурного пространства была придача горским поселениям, крепостям облика русского города... развитие коммуникаций и образования, христианизация неправославных народов России» [15]. За два столетия Кавказ сблизился с Россией, а что касается северной его части — стал составной частью цивилизационно-культурного пространства многонациональной страны.

Однако интеграция кавказских этносов в систему русской цивилизации — сложный, драматичный процесс. В дореволюционный период русификация горского региона имела поверхностный характер и коснулась в большей степени материальной сферы (предметов быта, жилища, изменения хозяйственных технологий), но «глубинные социально-экономические и культурные “пласты” затрагивались преимущественно поверхностно, закрепляя дистанцированное сосуществование регионального инварианта русской культуры и иных этнокультурных комплексов» [16].

Начало XX в. на Кавказе ознаменовалось советской моделью преобразований, имевшей стратегическую программу национально-культурной политики, согласно которой осуществлялось стремительное обновление всех сфер жизни горцев, дальнейшая универсализация культурно-неоднородной среды. Задачами национально-культурной политики явилось формирование нового общества

и человека, которое осуществлялось через разрыв с традициями патриархального общества, выдвижение нового слоя общества, массовое образование и просвещение, приобщение к рациональной модели мышления и развитие представлений о человеке как активном преобразователе действительности. В результате советской модернизации произошел переход горского традиционного общества к современному (открытому) типу. Важной парадигмой такого общества является ориентация на инновацию, общечеловеческие ценности, автономия личности и ценность ее свободы.

После распада СССР позиции России на Кавказе серьезно ослабли, что привело к дисбалансу и этнополитическим конфликтам в регионе. «США и крупные страны Европы и Азии рассматривают Кавказ в качестве зоны своих геополитических интересов. Ведется борьба за богатые энергоресурсы Каспия, за выбор путей транспортировки углеводородов. Кавказ предстает как зона столкновения различных стран, здесь сталкиваются интересы Российской Федерации и стран североатлантического альянса. Страны Кавказско-Каспийского региона вынуждены условно делиться на группы, объединяясь вокруг России, с одной стороны, а с другой — выбирая западную направленность» [17].

В конце XX в. общерусское влияние определяется «привязкой» территорий к сложившимся трансрегиональным системам инфраструктуры, наличием диаспор северокавказских этносов во всех регионах России. «Северный Кавказ сегодня не претендует быть самостоятельным цивилизационным образованием и даже самобытной локальной цивилизацией. Он хочет развиваться как геополитический регион российской цивилизации, но со своей социокультурной спецификой, которая определяется его культурой и традициями, социально-экономической многоукладностью, политическим разнообразием и плюрализмом, полиэтничностью и поликультурностью» [7]. «Интегрированность Юга России в территориальную структуру высшего таксономического ранга РФ позволяет, в частности, полагать, что ситуация в регионе, его траектория и даже сама возможность появления подобного пространственного образования в значительной мере предопределены именно алгоритмами русской цивилизации» [16].

В научной литературе обосновывается мнение о Кавказе как о субцивилизации, точнее, как единении отдельных субцивилизаций, которое представляет собой суверенное образование внутри цивилизации и имеет собственную систему ценностей, норм, традиций. При этом партикулярный вектор развития составляет траекторию будущего развития Кавказского региона: «1. Сохранится сегодняшняя неопределенная ситуация, когда четко прослеживается принадлежность разных народов Кавказа к раз-

личным цивилизациям. 2. Эти народы могут влиться в разные цивилизации, тем самым разрушатся те немногочисленные признаки, которые позволяют говорить о кавказской субцивилизации. 3. Черты кавказской субцивилизации могут принять более четко очерченный характер, и тогда остро встанет вопрос о соотношении этой субцивилизации к существующим цивилизациям» [18].

На наш взгляд, не существует достаточного основания для определения Кавказа как культурно-исторического типа или субцивилизации. На протяжении истории кавказских народов иногда создавалась возможность создания такого единства, но эти периоды были недолгими.

У некоторых авторов встречается понятие «пограничная цивилизация», которое является результатом многовекового симбиоза и синтеза различных культур, так, например, «иберо-американская, балканская и северо-восточная евразийская цивилизации» [19, с. 14]. С этой точки зрения кавказское пространство (субцивилизацию) можно отнести к пограничной цивилизации. Основными ее признаками являются гетерогенность, поликультурность, открытость, умение быстро усваивать «чужой» опыт. «В древние времена Кавказ составлял барьер между евразийскими степями и цивилизациями Месопотамии, затем тысячу лет регион являлся буферной зоной между различными сверхдержавами. Народы Кавказа в разной степени были включены в периферию древневосточных и античной цивилизаций, а затем византийско-славянской и двухвекторной исламской (суннитской и шиитской)» [3, с. 36]. В этом регионе проводили экспансию греки, римляне, византийцы, арабы, монголы, турки-османы, персы и русские. В современных условиях восточно-христианский мир (византийский) представлен в культуре Армении, Осетии, Грузии, а частью исламской цивилизации являются Дагестан, Азербайджан, Чечня, Ингушетия. Данная точка зрения субъективна и недостаточно научно обоснована.

Все рассмотренные теории, анализирующие цивилизационную модель Кавказа в целом, интересны, но умозрительны, слабы в теоретической обоснованности, аргументации, анализе исторического и фактического материала. На Кавказе нет ни культурного, ни политического стержня, интегрирующего регион, отсутствует высокая культурная консолидированность, присущая такому феномену, как цивилизация.

Следовательно, вопрос о кавказской идентичности учеными на сегодняшний день концептуализировать не удалось. Многие черты, характеризующие понятие «цивилизация», присущи Кавказу: полиэтничность, религиозный синкретизм (синтез местного язычества, христианства, ислама), сходство в социально-политической организации,

экономике, культуре, образе жизни, психологии и ментальности людей Кавказа. Но все это не способствует консолидации горского региона. Кавказ характеризуется клубком различных противоречий и проблем, здесь отсутствует интегрирующий стержень, объединяющий горское пространство в единую культурную систему наряду с западной, восточной, евразийской.

Выделение отдельных субцивилизаций или культурных периодов на Кавказе также носит субъективный характер и не выдерживает серьезной критики, питая шовинистические настроения и этноцентризм в народах.

Представление о Северном Кавказе, как периферийном пространстве России, недостаточно объективно. Несмотря на то, что два столетия соразвития сблизили горские народы с русским, оформили социокультурное пространство региона, Северный Кавказ не приобрел духовного единения с Россией. Из всех территорий, входящих в состав России, именно с Кавказом связано большинство проблем, и когда речь идет об этом пространстве, острее встает дуальное противопоставление в российском обществе «свой — чужой».

Определение места Кавказа в современных условиях, его состояние и вектор развития — интересная, волнующая, актуальная тема в науке, которая требует основательного подхода. От социокультурного развития Кавказского пространства зависит не только судьба самого региона, но и всей многонациональной России.

Список источников

1. Флиер А.Я. Глобализация как культурная тенденция // Обсерватория культуры. 2005. № 1. С. 38–42.
2. Абдулатипов Р.Г. Кавказская цивилизация: самобытность и целостность // Научная мысль Кавказа. 1995. № 1. С. 56.
3. Черноус В.В. К вопросу о горской цивилизации // Россия в XIX — начале XX в. Ростов н/Д, 1992. С. 36, 37.
4. Ахриев Р.И. Культура народов Северного Кавказа как одна из ценностей горской кавказской цивилизации // История Северного Кавказа. Северокавказская цивилизация: вчера, сегодня, завтра : Тезисы II Международного конгресса по программе «Мир на Северном Кавказе через языки, образование, культуру». Пятигорск, 1998. С. 7.
5. Сампиев И.М. Роль традиций толерантности в гармонизации межэтнических взаимодействий на Северном Кавказе // «Этносоциальные процессы и риски Юга России»: Материалы Всеросс. науч.-практ. конф., посвященной 75-летию АГУ. Майкоп, 2015. С. 225.
6. Акаев В.Х. Кавказская война: старые концепции и новые подходы // Кавказская война: спорные вопросы и новые подходы. Махачкала, 1998. С. 22.
7. Яхьяев М.Я. Этнокультурные процессы и социальные риски на Северном Кавказе // Этносоциаль-

- ные процессы и риски Юга России : Материалы Всеросс. науч.-практ. конф., посвященной 75-летию АГУ. Майкоп, 2015. С. 42—44.
8. *Каширина О.В.* Этнокультурный мир Северного Кавказа в условиях современного кризиса позднего капитализма // Сб. материалов I Междунар. конгресса «Пространство этноса в современном мире». Грозный, 2014. С. 287.
 9. *Циватый В.Г.* Украина и Юг России в условиях новых вызовов и угроз первых десятилетий XXI века: политико-дипломатическое и институциональное измерение // Этносоциальные процессы и риски Юга России : Материалы Всеросс. науч.-практ. конф., посвященной 75-летию АГУ. Майкоп, 2015. С. 290.
 10. *Касьянов В.В.* Этноконфессиональная конфликтность социума Северо-Кавказского региона // Этносоциальные процессы и риски Юга России : Материалы Всеросс. науч.-практ. конф., посвященной 75-летию АГУ. Майкоп, 2015. С. 49.
 11. *Майборода Э.Т.* О существовании цивилизаций различного типа [Электронный ресурс] // Кавказский узел. URL: <http://www.kavkaz-uzel.ru/articles/17566/> (дата обращения: 29.06.2016).
 12. *Кобищанов Ю.М.* Место исламской цивилизации в этноконфессиональной структуре России // Общественные науки и современность. 1996. № 2. С. 92.
 13. *Бижев А.Х.* Адыги Северо-Западного Кавказа и кризис восточного вопроса в 20-х — начале 30-х гг. XIX в. Майкоп, 1994. С. 140.
 14. *Зиссерман А.Л.* Двадцать пять лет на Кавказе (1842—1867). Ч. 2. Санкт-Петербург, 1879. С. 382.
 15. *Корытина М.А.* Модернизация как культурная интеграция Кавказского региона // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2014. № 4. С. 45.
 16. *Берсирова А.К., Берсиров Т.Б.* Характеристика социоэтнической динамики Юга России // Этносоциальные процессы и риски Юга России : Материалы Всеросс. науч.-практ. конф., посвященной 75-летию АГУ. Майкоп, 2015. С. 84—85.
 17. *Цховребова А.З.* Российская Федерация и современные процессы в геополитическом пространстве Кавказа // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2014. № 3. С. 116.
 18. *Кацитадзе К.* О цивилизационной принадлежности Грузии и Кавказа // Посткоммунистические демократические преобразования и геополитика на Южном Кавказе : Материалы конф. (17—18 октября 1997 г.). Тбилиси, 1998. С. 87—88.
 19. *Коваль Б.И., Семенов С.И.* Энергичная природа современных пограничных цивилизаций : (новый подход к человеческому измерению всемирной истории) // Латинская Америка. 2000. № 11. С. 4—14.

MODERN CONCEPTIONS OF THE CULTURAL COMPREHENSION OF THE CAUCASUS

MADINA A. KORYTINA

Highland State Agrarian University, 37 Kirova St., Vladikavkaz, the Republic of North Ossetia — Alania, 362040, Russia
E-mail: tikis@yandex.ru

Abstract. *The article considers an actual problem of modern Caucasian studies — conceptual comprehension of the Caucasian civilization. It gives an analysis of the basis theories of highland social and cultural space identity. Due to the difficult geopolitical and geocultural position of the Caucasus, the problems of its civilizational identity cause controversy among scientists. There are different variants of the region's name: the Unified Caucasian Civilization, the Ethnic Corridor, the Buffer Zone, the Periphery of Russian Civilization, the Boundary Civilization, the Subcivilization. All the theories of Caucasian identity were formed within the frameworks of civilizational approach to the region. The author's position on the question is defined. There are many characteristics inherent to the concept of civilization in the Cauca-*

sus: the polyethnicity, religious syncretism (the synthesis of local paganism, Christianity, Islam), similarities in sociopolitical organization, economy, culture, way of living, psychology, and mentality of people. At the same time, the region is not characterized by any clear civilizational manifestation which would allocate it as a separate civilization system along with the Western, Eastern, and Eurasian ones. Besides, in the modern conditions, in the North Caucasus in particular, a process of disunity of the peoples can be noticed. Hence, the fundamental principles of alternative conceptions in philosophical and theoretical aspect are baseless and need more detailed argumentation.

Key words: civilization, civilizational conception, Caucasian identity, conceptual comprehension, the Unified Caucasian Civilization, the Ethnic Corridor, the Buffer Zone, the Periphery of Russian Civilization, the Boundary Civilization, the Subcivilization.

Citation: Korytina M.A. Modern Conceptions of the Cultural Comprehension of the Caucasus, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 5, pp. 539—545.

References

1. Flier A.Ya. Globalizatsiya kak kul'turnaya tendentsiya [Globalisation as a Cultural Trend], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2005, no. 1, pp. 38—42.

2. Abdulatipov R.G. Kavkazskaya tsivilizatsiya: samobytnost' i tselostnost', *Nauchnaya mysl' Kavkaza* [Scientific Thought of the Caucasus], 1995, no. 1, p. 56.
3. Chernous V.V. K voprosu o gorskoi tsivilizatsii, *Rossiya v XIX — nachale XX v.* [Russia in the 19th — the beginning of the 20th century]. Rostov-on-Don, 1992, pp. 36—37.
4. Akhriev R.I. Kul'tura narodov Severnogo Kavkaza kak odna iz tsnennostei gorskoi kavkazskoi tsivilizatsii, *Istoriya Severnogo Kavkaza. Severokavkazskaya tsivilizatsiya: vchera, segodnya, zavtra* [The history of the North Caucasus. North Caucasian civilization: yesterday, today and tomorrow:] (Proc. II Int. Congress "World of the North Caucasus through languages, education, culture"). Pyatigorsk, 1998, p. 7.
5. Sampiev I.M. Rol' traditsii tolerantnosti v garmonizatsii mezhetnicheskikh vzaimodeistvii na Severnom Kavkaze, *"Etnosotsial'nye protsessy i riski Yuga Rossii": Materialy Vseross. nauch.-prakt. konf., posvyashchennoi 75-letiyu AGU* [Proc. of All-Russ. Sci.-pract. Conf., "Ethno-social processes and risks of the South of Russia": to the 75th ann. of the ASU]. Maikop, 2015, p. 5.
6. Akaev V.Kh. Kavkazskaya voina: starye kontseptsii i novye podkhody, *Kavkazskaya voina: spornye voprosy i novye podkhody* [Caucasian War: issues and new approaches]. Makhachkala, 1998, p. 22.
7. Yakh'yaev M.Ya. Etnokul'turnye protsessy i sotsial'nye riski na Severnom Kavkaze, *"Etnosotsial'nye protsessy i riski Yuga Rossii": Materialy Vseross. nauch.-prakt. konf., posvyashchennoi 75-letiyu AGU* [Proc. of All-Russ. Sci.-pract. Conf., "Ethno-social processes and risks of the South of Russia": to the 75th ann. of the ASU]. Maikop, 2015, pp. 42—44.
8. Kashirina O.V. Etnokul'turnyi mir Severnogo Kavkaza v usloviyakh sovremennogo krizisa pozdnego kapitalizma, *Sbornik materialov I Mezhdunar. kongressa "Prostranstvo etnosa v sovremennom mire"* [Proc. I Int. Congress "Ethnic space in the modern world"]. Grozny, 2014, p. 287.
9. Tsivatyi V.G. Ukraina i Yug Rossii v usloviyakh novykh vyzovov i ugroz pervykh desyatiletii XXI veka: politiko-diplomaticheskoe i institutsional'noe izmerenie, *"Etnosotsial'nye protsessy i riski Yuga Rossii": Materialy Vseross. nauch.-prakt. konf., posvyashchennoi 75-letiyu AGU* [Proc. of All-Russ. Sci.-pract. Conf. "Ethno-social processes and risks of the South of Russia": to the 75th ann. of the ASU]. Maikop, 2015, p. 290.
10. Kas'yanov V.V. Etnokonfessional'naya konfliktnost' sotsiuma Severo-Kavkazskogo regiona, *"Etnosotsial'nye protsessy i riski Yuga Rossii": Materialy Vseross. nauch.-prakt. konf., posvyashchennoi 75-letiyu AGU* [Proc. of All-Russ. Sci.-pract. Conf. "Ethno-social processes and risks of the South of Russia": to the 75th ann. of the ASU]. Maikop, 2015, p. 49.
11. Maiboroda E.T. O sushchestvovanii tsivilizatsii razlichnogo tipa [The existence of different types of civilization], *Kavkazskii uzel* [Caucasian knot]. Available at: <http://www.kavkaz-uzel.ru/articles/17566/> (accessed 29.06.2016).
12. Kobishchanov Yu.M. Mesto islamskoi tsivilizatsii v etnokonfessional'noi strukture Rossii, *Obshchestvennyye nauki i sovremennost'* [Social Sciences and Modernity], 1996, no. 2, p. 92.
13. Bizhev A.Kh. *Adygi Severo-Zapadnogo Kavkaza i krizis vostochnogo voprosa v 20 — nachale 30 gg. XIX v.* [Circassians of the Northwest Caucasus and the crisis of the Eastern question in the late 1820's and early 1830's.] Maikop, 1994, p. 140.
14. Zisserman A.L. *Dvadsat' pyat' let na Kavkaze (1842—1867)* [Twenty-five years in the Caucasus (1842—1867)], part 2. St. Petersburg, 1879, p. 382.
15. Korytina M.A. Modernizatsiya kak kul'turnaya integratsiya Kavkazskogo regiona, *Gumanitarnye i sotsial'no-ekonomicheskie nauki* [Humane, Social and Economic Sciences], 2014, no. 4, p. 45.
16. Bersirova A.K., Bersirov T.B. Kharakteristika sotsioetnicheskoi dinamiki Yuga Rossii, *"Etnosotsial'nye protsessy i riski Yuga Rossii": Materialy Vseross. nauch.-prakt. konf., posvyashchennoi 75-letiyu AGU* [Proc. of All-Russ. Sci.-pract. Conf. "Ethno-social processes and risks of the South of Russia": to the 75th ann. of the ASU]. Maikop, 2015, pp. 84—85.
17. Tskhovrebova A.Z. Rossiiskaya Federatsiya i sovremennye protsessy v geopoliticheskom prostranstve Kavkaza, *Gumanitarnye i sotsial'no-ekonomicheskie nauki* [Humane, Social and Economic Sciences], 2014, no. 3, p. 116.
18. Katsitadze K. O tsivilizatsionnoi prinadlezhnosti Gruzii i Kavkaza, *Postkommunisticheskie demokraticheskie preobrazovaniya i geopolitika na Yuzhnom Kavkaze: Materialy konf. (17—18 oktyabrya 1997 g.)* [Proc. Conf. "The post-communist democratic change and geopolitics in the South Caucasus", 17—18 oct. 1997]. Tbilisi, 1998, pp. 87—88.
19. Koval' B.I., Semenov S.I. Energiinaya priroda sovremennykh pogranichnykh tsivilizatsii: (novyi podkhod k che-lovecheskomu izmereniyu vseмирnoi istorii), *Latinskaya Amerika* [Latin America], 2000, no. 11, pp. 4—14.

УДК 791.44.071.1(47)(091)
ББК 85.374.3(2)6-8Протазанов Я.А.,43

О.А. КИРИЛЛОВА

СИМВОЛ СМЕРТИ И «МОРТАЛЬНЫЙ КИНОКОД» У Я. ПРОТАЗАНОВА

Ольга Алексеевна Кириллова,

Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена,
факультет философии человека,
кафедра теории и истории культуры,
доцент, докторант
Малая Посадская ул., д. 26, Санкт-Петербург, 197046,
Россия

кандидат философских наук
E-mail: olga-kirillova@yandex.ru

Реферат. Статья представляет собою культурологическое исследование, последовательно раскрывающее вопросы танатологии кино. Материалом служит экранизация рассказа Л. Андреева «Губернатор» (1905) — фильм Я. Протазанова «Белый орел» (1928), вошедший в архив классики советского и мирового немого кино. Описан репрезентативный кинотекст города, его локальные особенности в кинотекстах Петербурга и Киева, экранных и теоретико-танатологических интерпретациях творчества русского писателя-декадента Л. Андреева. Введено понятие специфического танатохронотопа произведений совокупного петербургского кинотекста. Танатохронотоп определяется как худо-

жественный хронотоп, в который элемент смерти вписан на уровне знаково-локусном и на уровне ритмическом; это хронотоп, пропущенный сквозь оптику смерти, кинематографическую в данном случае. Отмечается, что фильм Протазанова как вольная экранизация произведения более интересен кинематографической репрезентацией культуры модерна, нежели экранной реконструкцией «леонидо-андреевского» типа реальности. Символизм «Белого орла» выходит за рамки политического; топологические и идентификационные коннотации в нем связаны с игрой метонимий, и благодаря этому несущая конструкция фильма оказывается четко структурирована на всех уровнях визуального нарратива. Смерть как действие и борьба как действие — главные пункты различия текстов Протазанова и Андреева как экранизации и экранизируемого литературного первоисточника. Также правомерно говорить и о другом различии: смерть как измерение и смерть как знак; знак белого орла, вбирающий в себя всю смерть кинотекста. Исчерпывающе по доступным на данный момент источникам систематизирован перечень экранизаций произведений Л. Андреева за столетие их создания: 1912—2012.

Ключевые слова: танатология, репрезентативный кинотекст города, визуальный код, танатохронотоп.

Для цитирования: Кириллова О.А. Символ смерти и «мортальный кинокод» у Я. Протазанова // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13. № 5. С. 546—553.

Рассказ Леонида Андреева «Губернатор», написанный в 1905 г., уже в 1928 г. стал поводом для «декадентского» конструирования диалогического биполярного пространства «Петербург—Киев» режиссером Яковом Протазановым в фильме «Белый орел», обретающем значение заглавного символа смерти.

Танатология Л. Андреева как обширное и благодатное поле едва освоена исследователями: отметим здесь в первую очередь работы Р.Л. Красильникова [1, 2], в которых глубоко и многообразно проанализированы танатологические (и эротанатологические) мотивы как структурирующие леонидо-андреевское нарративное пространство. Литературовед отмечает, что «приоритетными во многих произведениях писателя кажутся танатологические мотивы, отражающие размышления автора об одном из “проклятых вопросов” человечества», включая этот факт в контекст общей проблемной направленности Серебряного века; при этом он замечает, что далеко не каждый автор мог создать «настолько “насыщенный” эротический и танатологический нарратив, что о нем можно говорить как о философской или художественной концепции» [1, с. 65]. В монографии [2] Р.Л. Красильников разделяет тексты Л. Андреева на группы в зависимости от отношения к сюжетообразованию танатологической рефлексии: во-первых, она сообщает о структуре, которая уже не может свершиться; во-вторых, отсылает к структуре, которая случается или не случается в будущем; при этом «смерть обладает важнейшей функцией генерирования структуры (сюжета, нарратива)» [2, с. 83], противостоящей функции их же завершения.

Рассказ Л. Андреева «Губернатор», об экранизации которого пойдет речь далее, в этом контексте относится к тем, в которых танатологические мотивы изначально несут сюжетогенерирующую функцию и замыкаются кольцевой композицией, оправдывая ожидание смерти как логической развязки. «Рассказ “Губернатор” начинается с сообщения о расстреле рабочих. Этот факт автоматически подписывает отдавшему приказ губернатору смертный приговор. Сюжет посвящен описанию событий в городе между расстрелом рабочих и убийством губернатора. Таким образом, один танатологический мотив порождает нарратив, заканчивающийся другим танатологическим мотивом» [2, с. 87].

Экранизируя произведение Андреева более 20 лет спустя после его написания в контексте революционных событий 1905 г., уже в стране победившего социализма, Я. Протазанов позволяет себе достаточно вольное прочтение оригинала. По этому

поводу советский критик и киновед А.В. Февральский пишет: «Долгое и довольно нудное исследование психологических состояний губернатора — отнюдь не благодарный материал для кинематографа. Поэтому сценарий и фильм далеко отошли от повести: в них появились многие персонажи и сюжетные положения, которых у Л. Андреева не было» [3, с. 82]. Кроме сюжетообразующих придуманных персонажей (петербургский сенатор — Всеволод Мейерхольд и молодая жена губернатора, тайная революционерка — Анна Стэн), Протазанов привносит в фильм и пространственно-диалогическое измерение, изначально замыкая фильм на визуальном репрезентативном тексте Петербурга, одним из первых выстраивая его монтажно-ритмическую парадигматику. Здесь А.В. Февральский отмечает: «Чтобы дать читателю почувствовать, так сказать, всероссийское значение того, что происходит в одном губернском городе, Леониду Андрееву было достаточно нескольких слов: “... из Петербурга, на свое правдивое донесение о происшедшем, он (губернатор. — А. Ф.) получил высокое и лестное одобрение”. В фильме нельзя было ограничиться подобным упоминанием и обойтись без обращения к средоточию властей предрежащих...» [3, с. 83].

Репрезентативный кинотекст города являет собою набор визуальных кодов, рассчитанных на распознавание в непосредственном контексте их представления и обращающих знаковые городские локусы в набор визуальных киноцитат, а также обусловленный ими хронотоп восприятия, заданный ритмом движения кинокамеры и монтажа. «Здесь очевидна связь различных видов медиа и жанров: из фотографии эти визуальные штампы приходят в документальное кино, оттуда — в игровое кино и претворяют город в аниметичный мнемотекст» [4, с. 79]. Эта особенность петербургского кинотекста была ранее раскрыта нами в статье «Музеефикация городского пространства и репрезентативный кинотекст города: Одесса, Киев, Петербург», опубликованной на украинском языке [4].

Следует сразу же отметить специфику сквозящего в петербургском репрезентативном тексте смертогенного ландшафта, проработанную кинематографическую оптику. Об этой смертогенности в перспективе кино пишет М.С. Уваров: «Поэтика городской культуры неразрывно связана с петербургским кинематографом. <...> С одной стороны, существуют аллюзии “Бумажных глаз Пришвина”, обращенные к физиогномике Петербурга непосредственно (не случайны здесь последние кадры, в которых Петербург предстает безжизненной ледяной пустыней — пустыней смерти). Эти аллюзии приводят нас к теме изначальной, в которой смертогенные ландшафты города становятся его Текстом, смыслом, мифом. С другой стороны, эстетика трагедии, прорывающаяся сквозь кинематографический

язык А. Сокурова, рождается как альтер эго Петербурга, его “вторая смерть”» [5, с. 123].

Здесь необходимо ввести понятие специфического *танатохронотопа* произведений совокупного петербургского кинотекста. Танатохронотоп мы определяем как художественный хронотоп, в который элемент смерти вписан на уровне знаково-локусном и на уровне ритмическом; это хронотоп, пропущенный сквозь оптику смерти, кинематографическую в данном случае. В экранном времени и пространстве смерть структурирует танатохронотоп как отдельного фильма, так и городского кинотекста как некой интертекстуальной совокупности. Его создают многие факторы, в том числе и хронотоп самого города, и кинематографическая функция монтажа, редактирующая экранное время и создающая набор визуальных кодов.

Репрезентативный кинотекст Киева, также используемый Я. Протазановым, отличается другими особенностями. В этом кинотексте сакральные локусы православия, отодвигающие, по мнению многих исследователей истории Киева, на второй план сам город еще с XVIII—XIX вв., проработанные музейной культурой советского периода (объектами которой практически все они продолжают оставаться до наших дней), выдвинуты на первый план в медитативном панорамировании камеры (в противовес заданному петербургским кинотекстом линейному движению вдоль каналов или проспектов как метафоре линейного цивилизационного развития). Поэтому сам городской текст, с одной стороны, представляет собой бесконечно стираемый палимпсест, с другой же — сформирован взаимным наложением наиболее ярко воссоздавших его культур модерна (рубежа XIX—XX вв.) и постмодерна, является предметом обыгрывания киевских кинематографистов, наиболее творчески работающих с ним с наши дни, — Р. Балайна, С. Маслобойщикова, А. Шапиро и др. [6, с. 117].

Фильм Протазанова как вольная экранизация произведения более интересен кинематографической репрезентацией культуры модерна, нежели экранной реконструкцией того, что мы назовем «леонидо-андреевским» типом реальности.

Во-первых, в фильме обыгран многослойный городской текст киевского модерна — явление достаточно редкое и для современного кино.

Во-вторых, здесь в дуэте с Василием Качаловым (губернатор) сыграл Всеволод Мейерхольд специально для него написанную, единственную сохранившуюся на пленке его кинороль — сенатора, скопированного практически без изменений с Аполлона Аполлоновича Аплеухова из романа Андрея Белого «Петербург» (и воспроизводящую исполнение этой роли Михаилом Чеховым в спектакле 1925 г., поставленном коллективом режиссеров во втором МХАТе). Советский критик В. Волков делает любопытное наблюдение над контрастно-

стью персонажей Качалова и Мейерхольда в фильме: «Если В.И. Качалов насквозь психологичен, то Мейерхольд, наоборот, почти физиологичен. Его “сенатор” — не человек, а “петербургский человек”, в нем нет никакой человечности, нет сердца. <...> Его “сенатор” — это сочетание “вкусовых ощущений”, цинического ума, внутренней пустоты и расшитого мундира. Все чувственно — курение сигар, взгляд, брошенный на хорошенькую гувернантку, зажигание лампы и еда спаржи. Образ “нечеловечного человека” до конца выдержан и вскрыт Мейерхольдом в той системе биомеханической и графической игры, в которой сильно это исполнение» [цит. по: 3, с. 85]. Так, персонаж А. Белого оказывается «трансплантирован» в реальность произведения Л. Андреева, что само по себе интересно с точки зрения культуры-логики декаданса.

В-третьих, в фильм заложена четкая символическая конструкция, отсутствующая в диффузно-декадентском тексте Андреева. Символизм «Белого орла» выходит за рамки политического; топологические и идентификационные коннотации в нем связаны с игрой метонимий, и благодаря этому несущая конструкция фильма оказывается четко структурирована на всех уровнях визуального нарратива. «Белый орел» как орденский знак отличия, введенный в кинотекст авторами фильма, являясь метонимией имперского, проецирует заданные знаковые свойства на носителя этого знака, что является наиболее явным подтекстом заглавия фильма, поскольку собственно знак (орденский) возникает в сюжете ближе к середине, а восприятие центральной фигуры фильма задается им с самого начала. Причем в этом составном определении понятие «белый» (в применении к офицеру) также накладывается постфактум восприятием зрителя 1920-х гг., не относясь к самоидентификации персонажа, а понятие «орел» несет неизбежные иронические коннотации, относимые как раз к самовосприятию персонажа Василия Качалова, который подчеркнуто «держится орлом», имеет молодую жену и маленьких детей и вообще до последнего не допускает к себе старость, которую так удаётся прочувствовать в ожидании смерти герою рассказа Леонида Андреева (в более поздней экранизации 1989 г. — герою актера Бориса Химичева). «Птичья» метафора в названии дает основания для различных «снижающих» интерпретаций. У Протазанова в нее заключен ключевой жест, «закольцовывающий» экранное действие: взмах белого платка губернатора (белого крыла), который собственно и служит расстрельным сигналом, «запускающим» сюжет. Этот жест обретает в середине фильма функцию навязчивого повторения, тем самым одновременно обесмысливаясь и подвергаясь рефлексии. В финале тем же белым платком губернатор машет перед своим убийцей, будто бы давая сигнал капитуляции, но

совершая при этом беспорядочные испуганные жесты, напоминающие движения крыльев мокрой курицы (эта «курица», которую губернатор якобы не может обидеть без приказа сверху, возникает из текста письма рабочего к губернатору в рассказе Андреева) — налицо единая жестуальная метафора, снижающая образ. Достаточно очевидно и отмечена критиками «белая ворона» как еще одно снижающее разговорное клише, создающее двойной эффект «выделения» — заданный этим клише и дополнительно имплицитированный необычностью подобного словоупотребления в другой образной системе, так выделение становится многократным и тотальным, создавая скорее образ «меченой» птицы (нежели «стремящейся выделиться действием»).

«Белый орел» — как «черная метка», метка смерти, которую получает губернатор из Петербурга как отличие. Но если черную метку прячут, то белая орденская метка экстериоризирована; это бодрый-ярковский знак, транслирующий смерть в процессах символического обмена, знак множественных смертей, которым носитель знака и виновник смертей мечен смертью и для смерти. В этой танатологически-коммуникативной процессуальности знак обращен в символ, в предельно концентрированном виде содержа в себе все то метафизическое измерение смерти, заглядевшуюся в губернатора бездну, которая и является главным *действующим* лицом рассказа Леонида Андреева, которая отсутствует в фильме Протазанова, подмененная более актуальной с точки зрения кинематографа 1920-х гг. *борьбой* как действием, выраженным в предельной монтажной интенсивности. *Смерть как действие* и *борьба как действие* — вот главные пункты различия текстов Протазанова и Андреева как экранизации и экранизируемого литературного первоисточника. Впрочем, правомерно говорить и о другом различии: *смерть как измерение* и *смерть как знак*; знак белого орла, вбирающий в себя *всю смерть* кинотекста, элиминирующий ее из эстетического пространства.

Метонимическая идентификация с орлом отсылает к фигуре собственно императора, Николая II, который в тексте представлен также метонимически — рукой, подписывающей представление к награждению губернатора орденом Белого Орла (подсунутое сенатором — Мейерхольдом-«Аблеуховым») и бросающей окурок на край пепельницы с бронзовым орлом, распластавшим крылья, именно в этом случае, подчеркнуто хищным и угрожающим, который в визуальном тексте несколько раз повторяется, «рифмуясь» со статичным государственным символом — двуглавым орлом, также маркирующим личное пространство императора, являющее собою, по сути, конгломерат бронзовых «птичьих» знаков. Эта отсылка к императору как финальному референту «прописывается» на визуальном уровне и в последней сцене, где приговоренный император является

референтом фигуры приговоренного губернатора. Здесь точно так же, как и в случае с характеристикой «белый», используется ретроактивный эффект в означивании, когда режиссер оперирует историческим знанием в реинтерпретации авторской предпосылки. В упомянутой сцене отождествление наиболее явно, когда губернатор, опираясь на бронзовый бюст Николая II, «становясь рядом», «ставя себя в ряд» с ним, произносит: «Закачались мы с вами, ваше величество», в этом отождествлении проецируя свойство «белого орла» на последнего императора, также «выделившегося» — отрекшегося.

«Орел» является и метонимической «закладкой» из петербургского имперского текста в книге южнорусской провинции, к одному из топонимов которой он парадоксально отсылает, являя собою и имплицитный биографический реверанс в сторону «орловца» Леонида Андреева; в этом случае «белое» снова необходимо читать как «черное» — географический «Орел» как исток «черноты» (южные ночи, тип внешности, с антропологической точностью описанный в прозе Андреева и Бунина, и собственно леонидо-андреевское начало в нем). Однако как таковых «орловских» следов в описываемом «провинциальном тексте» нет; в совокупном (литературном и кинематографическом) тексте «Губернатора» возникает, скорее, анонимизированная малороссийская провинция. Названные в рассказе Андреева топонимы — улицы Канатная, Дворянская, Московская дорога — отсылают прежде всего к Одессе (Липецк и малороссийский Екатеринославль, где также были улицы с названием «Канатная», в качестве мест действия более сомнительны). Эти топонимы обозначают и логику движения как развития действия: Дворянская улица в центральном аристократическом квартале контрастирует с Московской дорогой, ведущей в промышленный район — на Пересыпь; Канатная улица обозначена Андреевым как топологическая и экзистенциальная граница между двумя классами, как место-символ, имеющее свою антропологию, аксиологию, свои экзистенциальные модусы, откуда идет главная угроза. Канатная улица, бесконечно длинная, огибающая центр по краю и ведущая за его пределы, в целом это соответствует топологическим реалиям Одессы, однако в самом тексте Андреева не возникает никаких указаний на приморский портовый город, знаковую столицу Тавриды как место действия. Поэтому оправданная имперская симметрия: Северная Пальмира — Южная Пальмира, на которой можно выстроить логико-визуальное противостояние в экранизации, возникает имплицитно, на маргиналиях, не имея принципиального исторического значения для автора; хотя она подтверждается в поздней советской экранизации Владимира Макеранца, где используется «второй», «нерепрезентативный» кинотекст Одессы пролетарских задворков — приземи-

стой, просторной, цвета выжженной пустыни, узнаваемый по фильмам того же времени: «Гамбринус» Д. Месхиева, «Биндюжник и король» В. Аленикова, «Зеленый фургон» А. Павловского и др. В фильме Протазанова это жесткое противостояние, отраженное в сквозном монтажном ряде, возникает по географической линии «Петербург — Киев». И это до сегодняшнего дня одно из самых четких и удачных сопоставлений петербургского и киевского репрезентативных кинотекстов в классическом кино.

Эти два визуальных текста в фильме Протазанова также выстроены по принципу символическо-метонимической логики в динамическом диалоге, что подчеркивает инновационность и непревзойденность замысла: формирующийся на тот момент в кинематографической традиции репрезентативный кинотекст «парадного Петербурга», описанный нами ранее, переосмысливается в виде цитат в киевском тексте — *целостном визуальном тексте модерна*, который Протазанов искусно и лаконично раскрывает, не называя его, маскируя под абстрактный губернский город. Фильм о губернаторе южнорусского города начинается монтажной экспозицией, демонстрирующей «имперский Петербург»; «эфф-фekt Кулешова» привносит динамику взаимодействия в чередующиеся кадры конных памятников императоров (отдельно крупным планом взят сапог Александра III в конном стремени) и «придавленных» («угнетенных») атлантов (с улицы Миллионной), подобно им, «придавленные» бронзовые змеи в композициях двух самых известных памятников чередуются с гербовыми символами. Орел, лев и змея как сквозные символы общего визуального пространства фильма маркируют имперское присутствие в губерньском тексте.

Киевский городской текст представлен Протазановым лаконично и в то же время объемно. В нем акцентированы именно здания архитектуры модерна — стилизаторского, что для Киева наиболее характерно: гипертрофированный неоклассицизм Владислава Городецкого с отдельными декадентскими штрихами на улице Александровской (в советское время — Кирова, ныне — Михаила Грушевского), неоготическая застройка в окрестностях Бибиковского бульвара (ныне — бульвара Тараса Шевченко), не менее рельефно и выразительно показан индустриальный модерн (предположительно — промышленные окраины Демиевки). И даже многотрубная панорама портового Подола с пристанью, которая видна из дома губернатора и с Владимирской горки (где появляется обреченный губернатор, распугивая гуляющих мамаш: «В него бомбу должны бросить, а он среди детей ходит!»), позволяет увидеть два наиболее ярких здания индустриального модерна на Крещатицкой набережной Днепра: бывший элеватор мельницы Лазаря Бродского и здание киевского водопровода (это второе здание было уничтожено

в новогоднюю ночь 2009—2010 гг. без согласования владельцев с городом). Подобной последовательной экспозиции киевского модерна в советском кино (а позднее — российском и украинском) после Протазанова фактически не было: городской текст был представлен согласно советскому репрезентативному канону древностью (преимущественно церковной архитектурой) и современностью (сталинской и брежневской застройкой), постсоветский кинематограф во многом механически перенимает такой канон нерелексивной кинематографической образительности. «Анонимность» как определяющая черта присуща киевскому городскому тексту как таковому (вне знаков сакральной истории и советского присутствия); поэтому протазановская анонимность оказывается наиболее выявляющей особенности декадентского текста городской архитектуры. Наряду с архитектурой показаны и некоторые специфически «киевские модусы» в обыгрывании андреевских ситуаций (кроме упомянутого гуляния в ландшафтных парках над Днепром): поклонение древним святыням, которое в обязательном порядке совершает вместе с губернатором прибывший из Петербурга сенатор (вне киевского контекста сцена в церкви была бы явно лишней); воскресный спуск по Днепру на лодке, где происходит собрание рабочих и т. п.

Лев Элио Саля в кадре Протазанова — точка схождения в визуальном тексте имперского, декадентского, урбанистически-диалогического. В отличие от многочисленных статичных львов петербургского городского текста, «губернский лев» мятежен, драматичен, напряжен в готовности к прыжку. Что неудивительно, ведь его имитируют в свободном эстетическом пространстве Киева для собственного удовольствия, не подвергаясь влиянию канона, иностранцы-декаденты, европейцы — польский архитектор В. Городецкий и итальянский скульптор Э. Саля. Возведенное ими здание музея образительных искусств на Александровской улице (ныне — Музей украинского искусства) изначально должен был быть метонимией петербургского текста в городском тексте Киева, архитектурной цитатой, отсылая, в первую очередь, к петербургской Академии художеств, которую окончил В. Городецкий. Однако наряду с гипертрофией ордера, свойственной неоклассицистической стилизации, возникает сугубо декадентская инверсия в переосмыслении официального декора, в часто использованной в нем зооморфной символике (подробнее см. [4, с.79]).

Здесь интересно сопоставить репрезентативную визуальную экспозицию петербургского текста, использованную в начале фильма Протазановым, с еще одним архитектурным шедевром Городецкого — Саля в городском тексте Киева — домом архитектора или знаменитым «Домом с химерами» (в фильме не показанном). В зооморфно-символическом ряде скульптурного декора, украшающего и окружающего

особняк В. Городецкого, применен принцип инверсии иерархической вертикали, благодаря которому мифологические «горный» и «дольный» миры меняются местами: поверженный орел занимает в композиции дома одно из самых низких мест — на тумбепьедестале у входа, в то время как символизирующие подземный (смертный) мир змеи (наряду с морскими химерами) вынесены на высшую точку. Эта инверсия вертикали в зооморфной символике возникает и в монтажном ряде Протазанова, в движении камеры снизу вверх от двуглавого орла к раздавленной змее в композиции Александровской колонны и ряде других подобных композиций. Инверсия, долженствующая прежде всего обозначить метафору «свержения» в революционном произведении, имеет и сугубо декадентскую подоплеку *upside down*, расширяя рамки значения и смысла.

Еще раз подчеркнем, что Протазанов обращает декадентского льва Э. Саля в кинематографический знак властью кинокадра.

Наиболее леонидо-андреевская (и по тексту, и атмосферно) сцена в динамичном, безупречно выстроенном монтажно фильме Протазанова — сцена зависания губернатора над бездной воспоминания о расстреле. Эта сцена начинается с бессмысленного жеста — взмаха белым платком, который губернатор повторяет по инерции, достав платок из кармана, чтобы вытереть лоб: Качалов играет «жестуальный бунт» в кадре; против губернатора восстает на уровне жеста (символически окрашенного движения) его же собственное тело. Здесь происходит расщепление идентичности, обращающее леонидо-андреевского губернатора в живого мертвеца, движимого случайно забредающими в него стихиями политического, гротескного, небытийного, о чем свидетельствует второй жест — ритмично-бессмысленное кивание головой, заимствуемое у игрушечного слоника в детской. В абсурдном диалоге с куклой-петрушкой, надетой на руку (продолжающей его тело своим движением), губернатор риторически вопрошает: «Как же это случилось?», словно перенимая у нее это движение, словно сам он движим ее волей, как огромный тряпичный Петрушка (хотя не хотелось бы дополнять эстетическую целостность фильма звуковым рядом Тараса Буевского и Юрия Котова, записанного в 1997 г. при реставрации и переиздании фильма студией «РТР-фильм», однако здесь необходимо отметить свистящий «сквозняк бездны» в немом «диалоге» губернатора и петрушки и монструозный смех куклы, взятой крупным планом).

В перебивчатый монтажный ряд этой сцены входят кадры как «ближнего мира» (пьющие чай швейцары в прихожей, дочь губернатора в кровати в детской), так и «инога мира», противостоящего, навязчиво напоминающего о себе: панорама ночного Подола, крупные планы рабочего, матери над телом ребенка, лежащим в каморке со свечой в руках,

как они описаны в строках Л. Андреева: «Рабочий. Лицо у него молодое, красивое, но под глазами во всех углублениях и морщинках чернеет въевшаяся металлическая пыль, точно заранее намечая череп; рот открыт широко и страшно — он кричит»; «Женщина говорит: Детки все перемерли. Детки все перемерли. Детки-детки-детки все перемерли» [7, с. 60]. В них Протазанов вкладывает, очевидно, совсем другой пафос, начиная тем самым свою развернутую экспозицию живописных кадров, портретирующих пролетариат (например, в дальнейшей сцене голодовки в тюрьме, которой нет у Андреева, оставившего «за кадром» рассказа всю ту работу пролетарского сопротивления, показу которой Протазанов уделяет так много внимания в своем фильме, что и понятно). Один из самых суггестивных «кадров» андреевского рассказа, с повторенным трижды определением губернатора: «Убийца детей» («Буквы огромны, кривы и остры и страшно черны; и они кольшутся на лохмотой, как дерюга, бумаге» [7, с. 58]), озвучивается в этой же сцене молодой женой губернатора — актрисой Анной Стэн, которая покушается на него, тем самым отсылая к деструктивному феминизму декаданса, образу женщины-убийцы, позаимствованному уже в 1920-е гг. западным сюрреализмом.

Отметим, что именно танатически окрашенная тема «роковой женщины» кладет начало кинематографу Л. Андреева в целом и экранизациям Протазанова в частности. Широко известен тот факт, что инициатором прихода Андреева в кинематограф и к Протазанову стала драматическая актриса Екатерина Рощина-Инсарова, исполнительница роли фатальной женщины-убийцы, заглавной героини пьесы Л. Андреева «Анфиса», которую она с успехом играла на сцене и выбрала для своего кинематографического дебюта. В роли Анфисы Рощина-Инсарова предельно обостряет обозначенную в андреевских ремарках графичность, что передают сохранившиеся изображения: карикатура в том же «Русском слове» на ее сценическую Анфису изображает *женщину-змею, женщину-иероглиф*, чистый графический знак модерна. Попытку реконструкции фильма «Анфиса» по косвенным источникам можно найти в статье В. Короткого «Малоизвестный Протазанов». В частности, можно сделать вывод, что в фильме преобладали «театральность мизансценировок», «обилие средних планов», «выделение деталей», «дробление отдельных эпизодов на монтажные куски». Есть и упоминание о несохранившемся сценарии: «Очень интересное замечание сделал Алейников о серьезной работе, “которую проделал Леонид Андреев над своей пьесой, заменяя пластическим материалом диалогическую ткань произведения”. Сегодня трудно судить о том, о каком именно пластическом материале идет речь» [8, с. 81—82].

После Протазанова «Губернатор» Л. Андреева в советском кино был экранизирован уже в перестро-

ечное время — фильм «ГубернаторЪ» (реж. В. Маке-ранец, Свердловская киностудия, 1991). Обреченного губернатора гораздо ближе к леонидо-андреевскому тексту, нежели великий Качалов, сыграл актер Б. Химичев, выявляя в своем герое переход к субъективирующей старости, внезапное «вымывание» виталистического начала из его жизни, слияние двух модусов смерти «своей» и «не своей» (в значениях как «насильственной», так и «чужой») в единое ощущение *смерти противоестественной*, поскольку противоестественность смерти как таковой и есть квинтэссенция андреевского рассказа. Серые тона, размытые очертания, звуковое оформление, стилизованное композитором А. Пантыкиным под декадентский «саунд» С. Курехина (тремя годами ранее прозвучавший в «Господине оформителе» как кино-манифесте нового российского декаданса), также более приближены к «леонидо-андреевской эстетике», идеальным экранным воплощением которой можно назвать один-единственный фильм — «Очищение» («Жизнь Василия Фивейского»), реж. Дм. Шинкаренко (1990). Однако сам фильм несет на себе унылую печать вторичности и скованности задачей «экранизации классического произведения» с практически неминуемым в перестроечную эпоху антиреволюционным пафосом.

Конец 1980-х гг. стал тем периодом в культурной истории, когда материал Л. Андреева оказался хорош, чтобы обличать средствами кинематографа всех ставших причиной «Октябрьского переворота»: цареубийц (две экранизации повести «Тьма» — «Высшая истина бомбиста Алексея» В. Костроменко, 1991; «Тьма» И. Масленникова, 1992), безбожников («Христиане» Д. Золотухина, 1987; «Пустыня» М. Каца, 1991); и даже экранизация рассказа «Иван Иванович» — фильм А. Козьменко «В одной знакомой улице» (1989) непостижимым образом «переводит» стрелки заданной автором коллизии, в которой негодяем у Андреева оказывается сусальный молодой полицейский, подводящий под расстрел именно того революционера, который помиловал его самого. «Леонид Андреев как повод» для обличительного пафоса в раскрытии тем социально-политических, религиозных, общегуманистических стал поэтому крайне популярен в кино «перестроечного» периода: кроме упомянутых, были экранизированы его произведения «Молчание» (короткометражный, реж. Х. Васкес, Киностудия им. А. Довженко, 1986), «Любовь к ближнему» (реж. Н. Рашеев, Киностудия им. А. Довженко, 1988), «Правила добра» (другое название — «Как стать человеком», анимационный, реж. В. Петкевич, 1988), «Дни нашей жизни» (реж. Б. Бланк, 1993, фильм неокончен). «Бездна», сделавшая имя своему автору в 1902 г. скандальным решением «проблемы пола», была экранизирована четырежды (!) в формате короткометражных дипломных работ: реж. В. Уфимцев (1989), авторское название филь-

ма — «Зверь ликующий» (отдельно следует отметить исполнение главных ролей Е. Мироновым и В. Машковым); реж. Е. Маликова (1995); реж. А. Косков (2009); реж. И. Северов (2009). Всего в отечественном звуковом кино с 1987 г. до масштабного кинопроекта «Иуда» А. Богатырева (2013) было снято 18 экранизаций произведений Леонида Андреева.

В немом кино дореволюционного и послереволюционного периода можно выделить отдельное течение «леонидо-андреевского кинематографа», в том числе сценарного (согласно одной из версий, Леонид Андреев — первый писатель-декадент, который стал профессиональным кинодраматургом). Если до революции в этом кинематографе доминировала психологическая драма: «Анфиса» (реж. Я. Протазанов, 1912), «Дни нашей жизни» (реж. В. Гардин, 1914), «Мысль» (реж. В. Гардин, 1916), «Екатерина Ивановна» (другое название — «Жена-вакханка», реж. В. Висковский, А. Уральский, 1916), «Не убий» (другое название — «Каинова печать», реж. В. Висковский, 1916), «История одной девушки. Трагедия женских переживаний» (по рассказу «В подвале», реж. Б. Глаголин, 1916), «Тот, кто получает пощечины» (реж. А. Иванов-Гай, 1916), то после Октябрьских событий возник интерес к ранее запрещенным произведениям на политическую и религиозную тематику: «Савва» (реж. Ч. Сабинский, 1919), «Рассказ о семи повешенных» (реж. П. Чардынин, 1920), «Голод» (реж. А. Иванов-Гай, 1921) и неосуществленный кинопроект «Анатэма», в котором А. Санин (автор декадентской кинопритчи сатанинского цикла «Девьи горы») планировал перенести на экран из сценической постановки заглавную роль В. Качалова. Всего в этот перечень входило 14 лент.

Здесь мы исчерпывающе по доступным на данный момент источникам смогли систематизировать перечень экранизаций Л. Андреева за столетие их создания: 1912—2012. Из дореволюционных лент сохранился только один фильм режиссера П. Чардынина «Король, закон и свобода» (1914), который вместе с фильмом В. Шестрема «Тот, кто получает пощечины» (1924) и фильмом Я. Протазанова «Белый орел» (1928), рассмотренным нами, составляет всю фильмографию сохранившегося немого андреевского кинематографа.

В целом же танатология экранного текста Л. Андреева, в том числе в контексте исследований танатологии петербургского кинотекста, нуждается в дальнейшем подробном рассмотрении.

Список источников

1. *Красильников Р.Л.* Эротология и танатология в литературно-художественном тексте (на материале романа Л.Н. Андреева «Дневник Сатаны») // Вестник Поморского университета. Сер.: Гуманитарные и социальные науки. 2008. № 1. С. 64—69.

2. Красильников Р.Л. Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа. Вологда, 2007. 140 с.
3. Февральский А.В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. Москва: Искусство, 1978. 239 с.
4. Кирилова О.О. Музеефикация мѣського простору та репрезентативный кинотекст мѣста: Одеса, Київ, Петербург // Аркадія: Культурологічний та мистецтвознавчий журнал. 2014. №4(41). С. 78—80.
5. Уваров М.С. Поэтика Петербурга. Санкт-Петербург, 2011. 252 с.
6. Кириллова О.А. Топосы идиллического и танатического в кинотексте Киева // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 4(9). С. 116—121.
7. Андреев Л.Н. Губернатор // Собрание сочинений в 6 т. Т. 2. Москва: Худож. лит., 1990. С. 50—85.
8. Короткий В. Малоизвестный Протазанов: о возможности воссоздания визуального облика несохранившихся фильмов режиссера на основе рецензионного и историографического материала // Киноведческие записки. 2008. № 88. С. 79—86.

SYMBOL OF DEATH AND THE “MORTAL CINEMATIC CODE” IN YAKOV PROTASANOV’S WORKS

OLGA A. KIRILLOVA

Herzen State Pedagogical University of Russia, 26 Malaya Posadskaya St., Saint-Petersburg, 197046, Russia
E-mail: olga-kirillova@yandex.ru

Abstract. *The article represents a cultural study, which gradually discloses the issues of film thanatology. The study is based on the screen version of L. Andreev’s story “Gubernator” (1905), filmed by Yakov Protazanov under the name “Bely Orel (White Eagle)” (1928), which became a classic of the Early Soviet and world silent cinema. It describes the representative cinematic text of a city, its local features in the cinematic texts of Saint-Petersburg and Kiev, thanatological and cinematic interpretations of the works by Leonid Andreev — a Russian writer and decadent. The author introduces the concept of specific thanatochronotope of the total Saint-Petersburg cinematic text. The thanatochronotope is defined as an artistic chronotope with the element of death integrated into it on the both levels — of sign and locus, and of rhythm. It is a chronotope passed through the prism of death, cinematic one in this case. It is noted that the free-style adaptation by Protazanov is more interesting for its cinematic representation of the culture of Art Nouveau than for the screen reconstruction of Leonid Andreev’s reality type. The White Eagle’s symbolism overpasses the political framework; its topological and identificational connotations are associated with a metonymical game — that is why the film’s supporting construction is clearly structured on all levels of visual narrative. The death as an action and the fight as an action — those are the main points of difference of the texts by Protazanov and by Andreev, as a screen version and an original version. Another difference can be rightfully noticed as well: the death as a dimension*

and the death as a sign — the sign of the white eagle incorporating all the death of cinematic text. The list of filmed works by Leonid Andreev for the century they have been created — from 1912 to 2012 — is thoroughly systemized by means of the currently available sources.

Key words: thanatology, representative cinematic text, visual code, thanatochronotope.

Citation: Kirillova O.A. Symbol of Death and the “Mortal Cinematic Code” in Yakov Protazanov’s Works, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 5, pp. 546—553.

References

1. Krasil’nikov R.L. Erotologiya i tanatologiya v literaturno-khudozhestvennom tekste (na materiale romana L.N. Andreeva “Dnevnik Satany”), *Vestnik Pomorskogo universiteta* [Bulletin of Pomorsky University], 2008, no. 1, pp. 64—69.
2. Krasil’nikov R.L. *Obraz smerti v literaturnom proizvedenii: modeli i urovni analiza* [The Image of Death]. Vologda, GUK IATSK Publ., 2007, 140 p.
3. Fevral’skii A.V. *Puti k sintezu: Meyerkhol’d i kino* [Ways to the Synthesis]. Moscow, Iskustvo Publ., 1978, 239 p.
4. Kyrylova O.O. Muzejefikacija mis’kogo prostoru ta reprezentativnyj kinotekst mista: Odessa, Kyi’v, Peterburg, *Arkadija. Kul’turologichnyj ta mystectvoznnavchij zhurnal*, 2014, no. 4(41), pp. 78—80.
5. Uvarov M.S. *Poetika Peterburga* [Poetics of Petersburg]. St. Petersburg, Izd-vo S.-Peterburg. un-ta, 2011, 252 p.
6. Kirillova O.A. Toposy idillicheskogo i tanaticheskogo v kino-tekste Kievа. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovanij kul’tury*, 2012, no. 4 (9). pp. 116—121.
7. Andreev L.N. *Gubernator* [The Governor], *Sobranie sochinenii v 6 tomakh* [Collection of Writings in 6 volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1990. vol. 2, pp. 50—85.
8. Korotkii V. Малоизвестный Протазанов: о возможности воссоздания визуального облика несохранившихся фильмов режиссера на основе рецензионного и историографического материала, *Kinovедcheskiye zapiski* [Cinema Notes], 2008, no. 88, pp. 79—86.

УДК 7.036(519.5)"19/20"
ББК 85.103(5Кор)6

ХУН СУК ЛИ

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО ЮЖНОЙ КОРЕИ: ПРЕОДОЛЕНИЕ ПЕРИФЕРИЙНОСТИ

Хун Сук Ли,

Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова,
исторический факультет,
кафедра истории отечественного искусства,
аспирант
Ломоносовский проспект, д. 27, Москва, 119911, Россия

Национальный институт международного образования
при Министерстве образования, науки и техники
Республики Корея,
стипендиат
191 Jeongjail-ro, Bundang-gu, Seongnam-si, Gyeonggi-do,
13557, the Republic of Korea (Республика Корея)

E-mail: hoonsuk0484@gmail.com

Реферат. В статье рассматривается процесс преодоления культурной периферийности и восстановления чувства национального самодостоинства в современном визуальном искусстве Южной Кореи. Предметом исследования является история визуального искусства Республики Корея 1950–2000-х годов. С конца 1950-х гг. до настоящего времени в различных течениях южнокорейского искусства постоянно наблюдается стремление не только к повышению качества своего творческого выражения до международного уровня, но и к формированию национальной самобытности. По мнению автора, преодоление культурной периферийности в современном южнокорейском искусстве возможно благодаря трансформации самого понятия современности в ряду событий новейшей истории Республики Корея. Автор опирается на многочисленные научные материалы южнокорейских искусствоведов, исследующих разные течения в новейшей истории искусства страны. Приводятся

примеры существования определенного замысла художников о восстановлении национальной самобытности в южнокорейском изобразительном искусстве. Особым вкладом в исследование темы является обобщенное описание и представление истории южнокорейского современного искусства, малоизученного в российском искусствознании. Результаты исследования могут быть использованы для дальнейших научных разработок в области корееведения и искусствоведения.

Ключевые слова: искусство XX в., современное искусство Южной Кореи, история Южной Кореи, национальная самоидентификация, информель, тансэхва, минчжун мисуль, гиперреализм, глобализация.

Для цитирования: Ли Хун Сук. Современное искусство Южной Кореи: преодоление периферийности // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 5. С. 554–563.

Проблема сохранения и применения национальной традиции является одной из важных тем в исследовании южнокорейского искусства настоящего времени. В области искусствознания и корееведения в России созданы различные научные работы, в которых исследуется влияние традиционного вида искусства на формирование танцевального и театрального искусства современной Южной Кореи. Например, Ли Санг Ву рассматривает влияние традиционной культуры на формирование современного танцевального искусства Южной Кореи [1]. Ким Су Джин уделяет особое внимание анализу двух современных корейских моноспектаклей, в которых сочетаются традиционные корейские

виды театра, такие как *мадан но ри* и *пхансори*, и современный моноспектакль [2].

Тем не менее в области исследования визуального искусства Южной Кореи тема осталась сравнительно малоизученной, так как в своих научных трудах российские исследователи искусства Кореи в основном сосредоточены на исследовании традиционного искусства. Например, Л.И. Киреева в своем сборнике из 24 статей по искусству Кореи только одну посвятила корейскому современному искусству: творческой хронологии Нам Джун Пайка [3, с. 119–132]. Строго говоря, в российском искусствознании и корееведении монография В.М. Маркова является единственной серьезной научной работой по теме корейского современного визуального искусства [4]. Автор исследует архитектуру, изобразительное искусство и керамику Южной Кореи второй половины XX в., однако не характеризует историю корейского современного визуального искусства в целом.

В данной статье мы предлагаем охарактеризовать историю современного искусства Южной Кореи как процесс преодоления культурной периферийности и восстановления чувства национального достоинства. Приобретение национальной самоидентификации в современном южнокорейском искусстве происходит через своеобразное понятие о современности. Поэтому мы предлагаем взглянуть на новейшую историю страны и понять, как определяется и меняется понятие о современности в контексте преодоления культурной периферийности жителями страны.

Прежде всего, необходимо отметить, что в настоящее время для южнокорейцев современность больше не означает подражание «западности», как это было в середине прошлого века. В настоящее время творческая интеллигенция Южной Кореи имеет другое понятие о современности, отличающееся от образа, сформированного в период окончания Корейской войны 1950–1953 годов. В то время США и Западная Европа казались жителям Южной Кореи идеальным образцом развитой современной цивилизации, с которой они должны брать пример, поэтому модернизация по западному образцу была для южнокорейцев важнейшей задачей после освобождения от японских колонизаторов. Традиционные корейские ценности воспринимались как символ отсталости, мешающей достичь новых высот. В силу колоссального влияния западного мира модернизация отождествилась с «западнизацией», что наблюдалось и в изобразительном искусстве. Такой тип модернизации искусства поддерживали в основном молодые художники.

Мировоззрение молодого поколения художников, переживших тяготы войны в юности, неизбежно отличалось от мировоззрения старшего поколения. Это различие нашло отражение в новых чертах



Рис. 1. *Информель*. Юн Мённо. Татуировка 64-1. Холст/масло, 115,6 × 91 см (1964)

изобразительного искусства, которые почти не проявлялись в довоенный период: деформация фигуры, чистая абстракция, подчеркнутая экспрессивность. Подобные тенденции в изобразительном искусстве, возникшие в середине 1950-х гг., стали известны под названием «горячая абстракция» или *информель* (рис. 1).

Информель — термин, заимствованный из французского языка (“art informel”, информализм). Отсюда можно заключить, что корейский информель был вдохновлен французским информализмом. Тем не менее в произведениях этого течения наблюдается не только французское влияние, но и отсылки к американскому направлению «живопись действия» (“action painting”). Опираясь на интуицию и чувства, художники корейского информеля свободно и экспрессивно выражали свои эмоции. Грубые фактуры, выполненные в смешанной технике, и экспрессивные мазки ярких кричащих цветов напоминают ряд произведений французских и американских художников 1940–1950-х гг.: Ж. Дюбюффе, Ж. Фотрие, Ж. Матьё и Дж. Поллока.

Если говорить только о названии и поверхностных характеристиках, то вполне можно утверждать, что корейский информель является лишь имитацией западного искусства 1940-х годов. Однако возникновение этого течения в Корею имеет историческую причину и базу, которой стала сложившаяся после

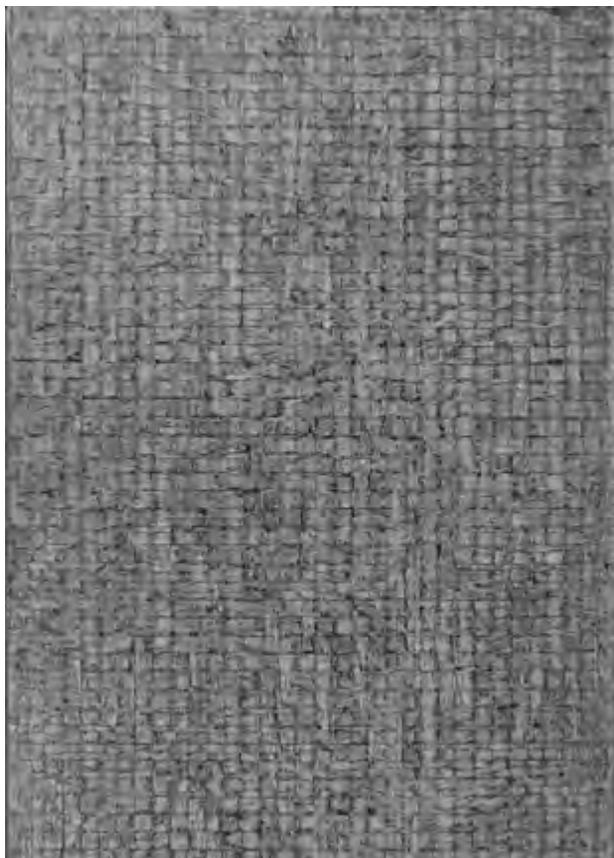


Рис. 2. Тансэххва. Чон Сан Хва. Без названия. Холст/масло, 130 × 68см (1979)

разрушительной войны ситуация. Вторая мировая и Корейская войны принесли разрушения не только на материальном уровне, но и в системе мышления людей. Распространился нигилистический взгляд на мироустройство, люди потеряли модернистскую надежду на постоянное совершенствование мира путем использования человеческого разума, и наступление светлого будущего казалось абсурдной идеей. Сила случайности оказалась вернее силы разума. С таким измененным миропониманием художник больше не мог прославлять вечное и прекрасное, как это делали художники старшего поколения в прежнем фигуративном стиле живописи, потому что теперь эти два понятия казались напрасными грезами. В произведениях художников корейского информеля наблюдается энтузиазм самовыражения нового поколения, познавшего в юном возрасте трагедию войны. Их глубокое отчаяние и страдания военной и послевоенной жизни также отражены в картинах. Как заявлял Г. Розенберг, американские художники «живописи действия» должны рассматриваться в контексте кризисного состояния послевоенного американского общества [5]. В связи с этим феномен корейского информеля 1960-х гг. нельзя считать простым стилистическим подражанием западному изобразительному искусству, необходимо рассматривать

его в контексте определенного духовного состояния южнокорейского общества послевоенного времени.

Несмотря на то, что южнокорейский информель имел историческую обоснованность для возникновения на послевоенной почве, нельзя отрицать того, что его стиль все же несет на себе отпечаток влияния зарубежного искусства, не только французского и американского, но еще и японского [6, с. 34]. Возможно, поэтому данное течение не получило развития и начало исчезать уже в конце 1960-х годов. С этого времени в Республике Корея формировалось новое экспериментальное течение абстрактной живописи *тансэххва*, стиль которой характеризуется монохромностью и плоскостностью (рис. 2).

В живописи тансэххва почти не наблюдается конкретной формы, напоминающей определенный предмет или вызывающей абстрактную эмоцию. Большинство картин художников тансэххва выполнены в одном цвете, близком к ахроматичности: черный, серый, белый, бежевый и т. д. Вместе с этим в живописи тансэххва подчеркивается плоскость гомогенной поверхности. Полотна художников, на первый взгляд, напоминают живопись цветового поля Б. Ньюмана или М. Ротко: на них не изображено ничего конкретного, только монохромное цветовое поле. Но если всмотреться в детали глубже, можно увидеть, что плоскость поверхности составлена из многочисленных мелких фактур, выполненных бесчисленными повторными нанесениями и удалениями мазков.

В искусстве тансэххва картина является не просто «маслом на холсте», а полем осуществления замыслов восточного художника, отличных от идей западного искусства. Художники тансэххва используют идеи древних восточных философских школ, в частности буддизма и даосизма, оказавших влияние на формирование традиционного корейского менталитета, для объяснения своего произведения, точнее, художественного акта: удаления грунта с холста повторным проведением линий карандашом (Пак Со Бо), вытеснения краски через щели грубого пенькового холста (Ха Чон Хён), повторного выскабливания и переписывания мелких частей высушенной монохромной картины (Чон Сан Хва) и т. д. Такой повторный длительный акт напоминает продолжительную и весьма мучительную медитацию буддийского монаха в попытке удалить себя и достичь нирваны. Незавершающийся процесс отождествления природы (или вещи) с собой или поиска глубочайшей истины восточных философских учений путем «разговора» художника с материалом и создания «молчаливой» картины является одновременно главной целью и способом данного художественного акта [7, с. 161–199, 360–363; 8, с. 138].

Тем не менее подобная трактовка живописи тансэххва требует дополнительного объяснения. Необходимо отметить, что многие ведущие художники



Рис. 3. Экспериментальное искусство. Ли Сын Тхэк. Ветер — народная игра. Ткань/перформанс (1971)

этого течения в 1960-х гг. занимались живописью информеля, эстетика которого противоречит характеристике тансэкхва. Часто такие художники также принимали государственные заказы и писали исторические полотна в стиле академизма, не подходящие эстетике не только информеля, но и тансэкхва. Как можно объяснить такое противоречие их творческого пути? Исследователь тансэкхва Джоан Ки обращает внимание на историческое обстоятельство, резко изменившее социальную и политическую ситуацию в Республике Корея, — усиление национализма под управлением авторитарного военного правительства [9, с. 2].

Приобретенный международный опыт также заставил южнокорейских художников вести поиск нового стиля искусства. С конца 1960-х гг. они начали осознавать важность национальной самоидентификации в своем творчестве, так как, несмотря на историческую обоснованность возникновения информеля на корейской почве, в его пластическом языке явно наблюдалось влияние западного модернистского искусства, считавшегося в то время уже устаревшим на международном рынке. Корейские современные художники задумались о «корейскости», которая могла бы охарактеризовать национально-культурную уникальность их произведений

на международном арт-рынке (особенно в Японии), и в итоге обратились к корейской культурной традиции [10, с. 202]. Иначе говоря, «корейскость» течения тансэкхва на основе традиционной восточной философии не была естественным выражением идей художников, а всего лишь являлась необходимостью для рекламы «национального бренда». В связи с этим нельзя отрицать тот факт, что на формирование этого течения оказало большое влияние самосознание южнокорейских художников, освоивших ориентализм и желающих использовать его в качестве инструмента привлечения внимания на международном арт-рынке. Именно поэтому трудно считать тансэкхва попыткой восстановления культурного достоинства. Однако, несмотря на подобную критику, тансэкхва имеет значение первой групповой попытки самоидентификации в истории корейского современного искусства [11, с. 41].

Если говорить не о групповом, а об индивидуальном уровне, то тансэкхва не является первой попыткой поиска самобытности в южнокорейском современном искусстве. Уже в начале 1960-х гг. некоторые экспериментальные художники сделали шаг в эту сторону. Быстро меняющаяся политическая и социальная ситуация в Республике Корея привела к резкой смене мировоззрения людей.



Рис. 4. Минчжун мисуль. О Юн. Отец.
Гравюра, 35 × 36 см (1983)

Апрельская революция (1960), военный переворот (1961), политика реформ и индустриализация пошатнули традиционные духовные и общественные ценности страны и, как уже было упомянуто, поставили во главу угла западный материализм. Кроме того, правительство, пришедшее к власти в результате военного переворота, взяло за основу авторитарные методы управления государством и вынудило население стать «бойцами индустриализации отечества». Распространение материализма и фрагментация общества привели к автономии индивида и его самоотчуждению, а жесткий авторитаризм превратил целую страну в большую казарму. В таких обстоятельствах молодые художники, чувствовавшие проблемы своего времени, старались найти выход из этой болезненной ситуации через новый язык искусства. Экспериментальные движения молодых художников, в том числе перформанс, хэппенинг и инсталляция, являлись частью попыток вырваться из-под давления современного южнокорейского общества.

Некоторые авангардистские художники с начала 1960-х гг. исследовали традиционные корейские воззрения на вещи и природу, проводили экспериментальные перформансы. Например, Квак Ин Сик сначала разбивал природные камни, потом восстанавливал их с помощью гипса и других материалов и в конце концов возвращал их в природу. Ли Сын

Тхэк обратил внимание на беспредметные природные элементы, такие как огонь, ветер и дым. Он использовал их в качестве материала для своего творчества. Художник проводил акции, в которых опускал на поверхность реки горящие этюдники или пускал по ветру стометровую красную ленту (рис. 3). В этих экспериментах главным является не само природное явление, а акция художников, которые превращают это явление в средство художественного выражения и в итоге возвращают его в природу. Так подчеркивается традиционная корейская концепция вещей, где нет различий между интенционалом и экстенционалом, существующих в западной логике [12, с. 210]. Однако в творчестве этих художников еще не просматривался критический взгляд на проблемы, с которыми столкнулось корейское общество того времени.

Критическое искусство как движение современного искусства в Южной Корее появилось в начале 1980-х годов. *Минчжун мисуль* (Minjung Art, People's Art) является самым значимым течением искусства в этом контексте (рис. 4). Корейское слово *минчжун* можно дословно перевести на русский язык как «народ» или «публика», но его интерпретация в контексте истории общественных движений Республики Корея немного отличается, и слово *минчжун* имеет следующее значение: просвещенный народ поработленного класса, сопротивляющийся несправедливой эксплуатации класса господствующего. В 1970–1980-х гг., когда активизировалось общественное движение против «диктатуры развития» авторитарных властей, слово *минчжун* приобрело значение народа, который в качестве исторического субъекта участвует в борьбе за демократизацию в области политики и экономики страны. В движении приняли участие не только крестьяне и рабочие, но также студенты и интеллигенция. Южнокорейский искусствовед и критик Вон Дон Сок в своей книге «Логика и перспективы национального искусства» определил *минчжун мисуль* как искусство, созданное рукой минчжуна, принадлежащее минчжуну и существующее для минчжуна [13, с. 387]. Таким образом, субъектом производства и потребления художественного произведения должен быть сам народ, и художник должен быть его частью.

Замечая изолированность широкой публики от искусства тансэхва, имевшего мало отношения к правдивости и развитию национальной традиции, художники нового поколения 1980-х гг. обращали внимание на корейское народное творчество, которое они считали лучшим помощником в деле восстановления национальной самоидентификации в изобразительном искусстве. К тому же произошедшая в Кванджу трагедия и растущая демократическая сознательность корейского народа сделали поиск образца национальной самоидентификации в народном искусстве еще более важным. В мае 1980 г. жители этого города провели акции

протеста против нового военного режима, во главе которого стоял генерал-майор Чжон Ду Хван, игнорировавший конституцию и демократические принципы. Правительство с применением огнестрельного оружия подавило демонстрацию. В итоге более 150 человек погибло, более 3 тыс. человек получили травмы (из них 376 погибли в результате осложнений от полученных ранений). Военное правительство Южной Кореи пыталось оправдать убийства жителей города Кванджу, прикрываясь авторитетом США. Южнокорейские СМИ, находившиеся под контролем военного правительства, распространяли ложные сведения, согласно которым США признали легитимность действующего правительства в Республике Корея и дали согласие на использование военной силы при подавлении массовых беспорядков в городе Кванджу, хотя на самом деле правительство США узнало о случившемся только после того, как был открыт огонь. Отношение южнокорейского народа к Америке резко ухудшилось вследствие распространения этой ложной информации [14, с. 70–71].

В сложившихся обстоятельствах интеллигенция Южной Кореи стала пересматривать мировоззрение, основанное на западных ценностях. Начали развиваться и распространяться собственные взгляды на мироустройство, в центр которых был поставлен корейский народ как самостоятельный субъект истории. В процессе пересмотра традиционных национальных ценностей сформировалось своеобразное течение народной культуры. Появление *минчжун мисуль* и поиск национальной идентичности в народном искусстве, проведенный художниками движения, тесно связаны с изменением взгляда на западную культуру в стране.

Кроме художников минчжун мисуль среди последователей реалистического течения Южной Кореи 1970–1980-х гг. существовали и те, кто пытался открыть новый уровень фигуративности в изобразительном искусстве. Если приверженцы минчжун мисуль характеризовались глубокой политической ангажированностью и попыткой изменения реальности силой искусства, то этим художникам присуща сосредоточенность на фотографической детализации изображаемой реальности. Художников данного течения и их последователей называют гиперреалистами, но такое название отнюдь не подходит для их определения.

Причиной этого является то, что гиперреализм как художественное течение в западном понимании, строго говоря, не мог существовать в южнокорейском искусстве того периода. Гиперреализм возник на Западе, где реалистическая традиция существовала со времен Возрождения и столкнулась с вызовом такой новой технологии, как фотография. Поэтому западные художники имели возможность размышлять о соотношении реалистического

изображения и действительности. Гиперреалисты обычно используют фототехнику для совершенствования своих произведений. Если фотография считается копией действительности, то гиперреалистическая живопись является копией этой копии. Тем не менее, благодаря крайне детальному и точному изображению, гиперреалистическая живопись выглядит более близкой к действительности, чем фотография. Такая смена приоритета между действительностью и ее копией дает зрителю возможность поразмыслить над реальностью, насыщенной симулякрами новой мультимедийной эры, в которой он живет. В данном контексте гиперреализм имеет связь с поп-артом — ведущим течением западного искусства 1960-х гг., которое заняло значимое место в истории современного искусства. Однако ситуация в Республике Корея 1970–1980-х гг. существенно отличалась от ситуации на Западе: отсутствовала реалистическая традиция, которую нужно было преодолеть; отсутствовали взаимоотношения живописи и фотографии в развитии реализма; отсутствовала связь с поп-артом [15, с. 11].

Несмотря на такие различия, термин «гиперреализм» широко употребляется для обозначения художественного течения в южнокорейской живописи, появившегося в 1970-х годах. Возможно, причина заключается в том, что на его зарождающиеся неизбежное влияние оказал американский гиперреализм. Как бы то ни было, в последнее время среди корейских искусствоведов существует мнение о необходимости отличать корейский гиперреализм от западного и дать ему более подходящее название — «новая фигуративная живопись». Важно отметить, что сами корейские художники этого течения уверенно заявляют: их искусство не является эпигоном западного гиперреализма [16, с. 85]. Авторы сознательно развивали своеобразную логику фигуративности, отличающуюся от западной [15, с. 24]. Несмотря на то, что их работы демонстрируют внешнее сходство с работами западных гиперреалистов относительно техники изображения, южнокорейская гиперреалистическая живопись 1970–1980-х гг. отличается от западной содержанием и темой. В корейском гиперреализме явно прослеживаются субъективные эмоции и символическое высказывание художника, что сознательно устранено в западной гиперреалистической живописи. Западный гиперреализм характеризуется стремлением к изображению максимально объективного и, соответственно, холодного механического взгляда на предметы, но видение художника корейской гиперреалистической традиции более человечно. Часто изображаемыми предметами становятся объекты природы (камни, песок, капли воды, трава) или предметы, созданные из них (кирпичи, глинобитная стена и т. д.). Также в работах часто появляются объекты социальной инфраструктуры (желез-



Рис. 5. Глобализация в искусстве. Со Дохо. Дом в доме в доме в доме в доме. Полиэстер/металлическая рама, 1,530 × 1,283 × 1,297см (2013)

ная дорога, лестница). Хотя в картинах отсутствует человеческая фигура, через изображение объектов, намекающих на отношение людей к природе и обществу, корейская гиперреалистическая живопись метафорично говорит о существовании человека в мире.

После снятия ограничения на выезд за границу в 1989 г. среди жителей Южной Кореи начался туристический бум. Активно развивалось международное сотрудничество во многих отраслях, и искусство не стало исключением. При желании художник мог свободно отправиться в другую страну и общаться с любыми художественными деятелями, посещать зарубежные галереи, музеи и международные выставки, чтобы расширить свой творческий кругозор. В 1990-х гг. опыт пребывания за рубежом среди художников уже не был такой редкостью, как раньше. В южнокорейском современном искусстве началась эра глобализации.

Глобализация в искусстве одновременно обозначала и деконструкцию творческой иерархии, и демократизацию искусства. До того, чтобы стать «хорошими» художниками, творческая молодежь должна была ознакомиться с определенным стилем старшего поколения, главенствующим в то время в сфере изобразительного искусства (например, академизм 1950–1960-х гг. или тансэххва 1970–1980-х гг.). Но

с 1990-х гг., вследствие распространения постмодернистского плюрализма, ни одно течение не могло более доминировать в сфере южнокорейского искусства. Все стили и течения обрели право на существование.

Безусловно, и до наступления эры глобализации существовали корейские художники, свободно развивавшие свое искусство без оглядки на «моду» и престижность. Нам Джун Пайк был как раз одним из таких художников. Благодаря материальной поддержке семьи, в юном возрасте он смог уехать за рубеж, где сформировал собственный взгляд на искусство и развивал свою художественную теорию. Он предвидел новые возможности технологий в различных сферах творчества и стал основателем совершенно нового вида искусства — видеоарта.

Нам Джун Пайк идентифицировал себя как гражданина мира и осуществлял план по объединению Запада и Востока силой искусства. Объявляя себя «желтой угрозой», он претендовал на роль Чингисхана новейшего времени — не как завоевателя или разрушителя, но как человека, объединившего Запад с Востоком. В своем телепроекте «Доброе утро, мистер Оруэлл» он смог осуществить задуманное. Благодаря спутниковым технологиям связи и новым видеотехнологиям, 1 января 1984 г. мир стал одним целым. Спутниковая система трансляции соединила в реальном времени студии Нью-

Йорка и Парижа. В Нью-Йорке среди выступавших были Джон Кейдж, Мерс Каннингем, а в Париже — Шарлотта Мурман, Йозеф Бойс. Их совместное шоу транслировалось в реальном времени в Сеуле, Берлине, Париже и Нью-Йорке. В нем участвовало более 100 артистов, а зрителями стали более 25 млн человек. Джордж Оруэлл в своем романе «1984» предсказал установление тоталитарного государства, которое контролирует личность и отнимает ее свободу посредством технологии массовых коммуникаций, а Нам Джун Пайк обнаружил в средствах массовой коммуникации не контроль, а, наоборот, возможность для свободного общения личностей.

Нам Джун Пайк — предшественник многих южнокорейских художников, которые не ставят себе ограничений и творят в различных уголках мира. Как кочевники, они не желают оставаться на одном месте, а переезжают в другие страны, где есть возможности для нового творческого развития, трансформации своего образа жизни и мировоззрения. Эта тенденция набирает обороты вместе с распространением программ арт-резиденций по всему миру. В настоящее время корейские художники свободно пересекают границу не только в физическом, но и в духовном смысле.

Среди таких «кочевых» корейских художников Кимсуджа и Со Дохо особенно ярко выделяются успешным сочетанием национальной своеобразности и опыта жизни за рубежом. Кимсуджа использовала *боттари*, т. е. цветные платки, в которые корейские женщины упаковывают вещи для переезда, в серии работ о миграции. Вопрос миграции — универсальная тема, которую, однако, нелегко затрагивать при отсутствии личного опыта жизни в чужой стране; *боттари* же являются элементом национальной и гендерной особенности художницы. Со Дохо (в России его обычно неправильно называют «До Хо Су») с помощью полупрозрачной хлопчатобумажной ткани воспроизводит жилые пространства в Южной Корее и США, служившие ему домом в разное время (рис. 5). Посредством такой «текстильной архитектуры», которую можно перевезти в чемодане, художник затрагивает тему перемещения фиксированного пространства, которую он вынес из личного опыта переселения из привычного в чужое место.

Благодаря постоянному поиску пути сохранения и развития национальной идентичности в современном искусстве, художники Южной Кореи смогли не растерять свою аутентичность в эпоху глобализации. Необходимо отметить, что с наступлением XXI в. для жителей Южной Кореи современность перестала быть синонимом «западности». Сегодня они считают, что стать современным можно только с помощью сочетания глобальных и традиционных ценностей. В то же время корейские современные художники больше не прида-

ют чрезмерного значения своему восточному происхождению, как это было в 1970-х гг., так как их «восточность» больше не считается символом отсталости или инструментом привлечения интереса западных зрителей в духе ориентализма. Она является одной из многих черт корейского художника, живущего в современном глобальном мире. Национальная идентичность в современном корейском искусстве находится в состоянии «У-вэй и естественности», т. е. в состоянии «как оно есть»: без лишнего унижения или пафоса. В современном плюралистическом мире не существует центра или края, верха или низа, а также нет границ — все виды искусства и национальные культуры значимы и имеют право на существование. Понимание этого позволяет обрести чувство собственного достоинства и одновременно сохранить скромность. Корейское современное искусство является лишь частью мирового искусства, но вместе с тем оно также содержит в себе и ценность, которая сопоставима с ценностью искусства всего мира.

Список источников

1. Ли Санг Ву. Национальные традиции корейского искусства и современный балет Южной Кореи : дис. ... канд. иск. Санкт-Петербург, 2000. 144 с.
2. Ким Су Джин. Традиции корейских народных представлений в современном моноспектакле // Обсерватория культуры. 2015. № 4. С. 46—51.
3. Киреева Л.И. Статьи по искусству Кореи : сб. избранных статей и заметок. Магнитогорск : Магнитогорский гос. ун-т, 2006. 204 с.
4. Марков В.М. Искусство Республики Корея второй половины XX века : Монография. Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 2002. 336 с.
5. Rosenberg H. Action Painting: A Decade of Distortion // Art News. 1962. No. 61, December. P. 42—45, 62—63.
6. Chung Moo-Jeong. Jeonhu chusangmisulgyeui eusepelanto, “aengpoleumel” gaenyeom-ui hyeongseong-gwa jeongae [The Formation and Development of the Concept Informel, Esperanto in the Postwar Art World] // Misulsahak [Art History : Journal of Korean Association of Art History Education]. 2003. Vol. 17. P. 7—43.
7. Kim Bok Young. Nungwa jeongsin: hangug hyeondaemisul ilon [Eye and Mind: Theory of Korean Contemporary Art]. Seoul : Hangilart Publ., 2006. 552 p.
8. Yoon Jin Seup. Hangug modeonijeum misul yeongu [A Study on Korean Modernism]. Seoul, Jaewon Publ., 2000. 230 p.
9. Kee J. Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method. Minneapolis : University Minnesota Press, 2013. 384 p.
10. Kim Joo Won. 1970nyeondaehangug “dansaekhwa” non-ui jaego [Rethinking of Discussion about Korean “Dansaekhwa” in 1970s] // Mihag-yesulhag yeongu [The Journal of Aesthetics and Science of Art]. 2002. Vol. 16. P. 185—204.

11. Kim Young Na. Hyeondaemisul-eseoui jeontong-ui seonbyeolgwa gyeseung: 1970nyeondaemi monokeulom misulgwa 1980nyeondaemi minjungmisul [The Two Traditions: Monochrome Painting of the 1970s and Minjung Misul of the 1980s] // Jeongsinmunhwa yeongu [Research of Mental Culture]. 2000. Vol. 23. No. 4. P. 33—53.
12. Kim Bok Young. 1970nyeondaemi hangug-ui silheommisul — tajajeog segyeihaeui jeongu [Korean Experimental Art in 1970s — The Initiative of understanding of the World in the context of Otherness] // Hangug hyeondaemisul saelo bogi [The New Look at The Korean Contemporary Fine Arts]. Seoul : Mijinsa Publ., 2007. P. 204—218.
13. Won Dong Seok. Minjogmisul-ui nonliwa jeonmang [Logic and Views of National Art]. Seoul : Pulbit Publ., 1985. 420 p.
14. Choi Chang Jip, Seo Joong Seok, Lee Jong Beum, et al. Gwangjuhangaeng-ui yeogsajeog seong-gyeongwa 80nyeondaemi banmijajuhwa tujaeng [Historical Characteristics of Gwanju Uprising and Anti-American Independence Movement in 80s] // Yeogsabipyong [Critical Review of History]. 1989. Vol. 5. P. 47—75.
15. Kim Young Ho. Hangug geugsasil hoehwau misulsajeog gyujeongmunje [Definition of the Korean Hyperrealism Painting in the Fine Art History] // Hyeondaemisulhang nonmunjib [Journal of Contemporary Fine Arts]. 2009. Vol. 13. P. 7—29.
16. Kim Mi Kyung. Hangug dansaegjohoeowa ihu “sinhyeongsang”-ui uimi [Meaning of “Neo-figurative” After Korean Monochromatic Painting] // Hangughyeondaemisul 197080 [Korean Contemporary Fine Arts 197080]. Seoul : Hag-yeonmunhwasa Publ., 2005. P. 73—102.

CONTEMPORARY ART OF SOUTH KOREA: OVERCOMING THE PERIPHERY

LEE HOON SUK

M.V. Lomonosov Moscow State University, 27 Lomonosovsky Av., Moscow, 119911, Russia
National Institute for International Education, 191 Jeongjail-ro, Bundang-gu, Seongnam-si, Gyeonggi-do, 13557, the Republic of Korea
E-mail: hoonsuk0484@gmail.com

Abstract. *This article discusses the process of overcoming the cultural periphery and restoring the feeling of national dignity in the contemporary visual art of South Korea. The research subject is the visual art history of the Republic of Korea in the period of 1950s—2000s. Since the late 1950s to the present day, in different movements of the South Korean modern art, the intention has been constantly observed not only to raise their creative expression to the international level, but also to form the national identity. According to the author, the overcoming of the cultural periphery in the contemporary South Korean art has become possible due to the transformation of the concept of contemporaneity in a series of events in the recent history of the Republic of Korea. The author rests on the numerous scientific materials by South Korean art historians, who explore various trends in the contemporary art history of South Korea. As a result, the author was able to show the existence of a plan for the restoration of national identity in the South Korean art. The author's special contribution in the study is a generic description and representation of the history of South Korean contemporary art, which is still poorly known in Russia. Results of the research can be used for further scientific development in the fields of Korean studies and art history.*

Key words: 20th century art, Korean contemporary art, South Korean history, National identity, Informel, Dansaekhwa, Minjung Art, Hyperrealism, Globalization.

Citation: Lee Hoon Suk. Contemporary Art of South Korea: Overcoming the Periphery, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 5, pp. 554—563.

References

1. Li Sang Vu. *Natsional'nye traditsii koreiskogo iskusstva i sovremennyyi balet Yuzhnoi Korei* [National Traditions of Korean Art and Modern Ballet of South Korea]. St. Petersburg, 2000, 144 p.
2. Kim Su Dzhin. Traditsii koreiskikh narodnykh predstavlenii v sovremennom monospektakle [Traditions of Korean Public Performances in Modern Solo Performance], *Observatoriya Kul'tury* [Observatory of Culture], 2015, no. 4, pp. 46—51.
3. Kireeva L.I. *Stat'i po iskusstvu Korei : sb. izbrannykh statei i zametok* [Articles on Art of Korea : Collection of Selected Articles and Notes]. Magnitogorsk, Magnitogorsky State University, 2006, 204 p.
4. Markov V.M. *Iskusstvo Respubliki Koreya vtoroi poloviny XX veka* [Art of Korean Republic of the Second Half of the 20th Century]. Vladivostok, Dal'nevost. Un-t. Publ., 2002, 336 p.
5. Rosenberg H. Action Painting: A Decade of Distortion, *Art News*, 1962, no. 61, December, pp. 42—45, 62—63.
6. Chung Moo-Jeong. Jeonhu chusangmisulgyeui esuelpelanto, “aengpoleumel” gaeyeom-ui hyeongseong-gwa jeongae [The Formation and Development of the Concept Informel, Esperanto in the Postwar Art World], *Misulshak* [Art History: Journal of Korean Association of Art History Education], 2003, vol. 17, pp. 7—43.

7. Kim Bok Young. *Nungwa jeongsin: hangug hyeondaemisul ilon* [Eye and Mind: Theory of Korean Contemporary Art]. Seoul, Hangilart Publ., 2006, 552 p.
8. Yoon Jin Seup. *Hangug modeonijeum misul yeongu* [A Study on Korean Modernism]. Seoul, Jaewon Publ., 2000, 230 p.
9. Kee J. *Contemporary Korean art: Tansaekhwa and the Urgency of Method*. Minneapolis, University Minnesota Press, 2013, 384 p.
10. Kim Joo Won. 1970nyeondae hangug “dansaekhwa” non-ui jaego [Rethinking of Discussion about Korean “Dansaekhwa” in 1970s], *Mihag-yesulhag yeongu* [The Journal of Aesthetics and Science of Art], 2002, vol. 16, pp. 185—204.
11. Kim Young Na. Hyeondaemisul-eseoui jeontong-ui seonbyeolgwa gyeseung: 1970nyeondaehui monokeyulom misulgwa 1980nyeondaehui minjungmisul [The Two Traditions: Monochrome Painting of the 1970s and Minjung Misul of the 1980s], *Jeongsinmunhwa yeongu* [Research of Mental Culture], 2000, vol. 23, no. 4, pp. 33—53.
12. Kim Bok Young. 1970nyeondae hangug-ui silheom-misul — tajajeog segyeihaehui jeongu [Korean Experimental Art in 1970s — The Initiative of Understanding of the World in the Context of Otherness], *Hangug hyeondaemisul saelo bogi* [The New Look at the Korean Contemporary Fine Arts]. Seoul, Mijinsa Publ., 2007, pp. 204—218.
13. Won Dong Seok. *Minjogmisul-ui nonliwa jeonmang* [Logic and Views of National Art]. Seoul, Pulbit Publ., 1985, 420 p.
14. Choi Chang Jip, Seo Joong Seok, Lee Jong Beum, et al. Gwangjuhangjaeng-ui yeogsajeog seong-gyeongwa 80nyeondaehui banmijajuhwa tujaeng [Historical Characteristics of Gwanju Uprising and Anti-American Independence Movement in 80s], *Yeogsabipyong* [Critical Review of History], 1989, vol. 5, pp. 47—75.
15. Kim Young Ho. Hangug geugsasil hoehwau misul-sajeog gyujeongmunje [Definition of the Korean Hyperrealism Painting in the Fine Art History], *Hyeondaemisulhag nonmunjib* [Journal of Contemporary Fine Arts], 2009, vol. 13, pp. 7—29.
16. Kim Mi Kyung. Hangug dansaegjohohwa ihu “sinhyeongsang”-ui uimi [Meaning of “Neo-figurative” After Korean Monochromatic Painting], *Hangughyeondaemisul 197080* [Korean Contemporary Fine Arts 197080]. Seoul, Hag-yeonmunhwasa Publ., 2005, pp. 73—102.

Университет
Arzamas

Запад и Восток: история культур

Arzamas совместно с Российской государственной библиотекой открывает Университет мечты: еженедельный лекторий — от китайской поэзии до Французской революции. Это курс лекций длиной в полгода: история культуры в рассказах главных специалистов. Лекции проходят каждое воскресенье в конференц-зале РГБ (Москва, ул. Воздвиженка, 3/5, 3 подъезд, 3 этаж) в 16:00. Вход свободный, но количество мест ограничено, пройти смогут первые 500 посетителей. Форма одежды — праздничная. Лекция продолжается час, после нее — вопросы и общение с лектором.

Почему это Университет мечты?

Потому что это красиво и многообещающе. Потому что наши лекторы — самые лучшие. Потому что выбранные темы самые точные и интересные. Потому что двери университета открыты каждому. Потому что это университет без деканата, вступительного экзамена и студентов, которые учатся против воли.

Подробнее на сайте <http://arzamas.academy/uni/eastwest>

УДК 726.59:[271.2+271.4](476)"16/18"
 ББК 86.372.246-651-35 + 86.377.112-651-35

Г.А. ФЛИКОП-СВИТО

ИКОНОСТАСЫ БЕЛОРУССКИХ ПРАВОСЛАВНЫХ И ГРЕКО- КАТОЛИЧЕСКИХ ХРАМОВ В XVII — НАЧАЛЕ XIX ВЕКА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Галина Александровна Фликоп-Свито,
 Национальная академия наук Беларуси,
 Центр исследований белорусской культуры, языка и ли-
 тературы,
 научный сотрудник
 Сурганова ул., д. 1, корп. 2, Минск, 220072, Республика
 Беларусь

кандидат искусствоведения
 E-mail: halinka13@yandex.ru

Реферат. *Статья посвящена иконостасам бело-
 русских храмов двух конфессий восточного обряда:
 православным и греко-католическим (униатским).
 До настоящего времени белорусские иконостасы как
 отдельные комплексы со свойственным им конструк-
 тивным и художественным решением были практи-
 чески не исследованы. Оставался открытым вопрос
 о наличии особенностей иконостасов каждой из рас-
 сматриваемых конфессий. Неизученность данного
 аспекта объясняется практически полной утратой
 артефактов: сохранились лишь единичные иконо-
 стасы. Поэтому для проведения исследования были
 использованы иконографические материалы: рисунки
 (первая половина XVII в.) и фотографии (конец XIX —
 начало XX в.), а также многочисленные исторические*

*документы с описаниями православных и униатских
 иконостасов конца XVI — начала XIX в. из архивов Бе-
 ларуси, России, Литвы и Польши. В результате про-
 веденного исследования были выявлены некоторые
 особенности, характерные исключительно для греко-
 католических иконостасов, что позволило говорить
 о формировании в русле данной конфессии новых ху-
 дожественных решений и конструктивных форм.*

Ключевые слова: белорусский иконостас, право-
 славный иконостас, греко-католический иконостас,
 алтарная преграда, «разорванный» иконостас, «ил-
 люзионистический» иконостас.

Для цитирования: Фликоп-Свито Г.А. Иконоста-
 сы белорусских православных и греко-католиче-
 ских храмов в XVII — начале XIX века: сравнитель-
 ный аспект // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13,
 № 5. С. 564—574.

Греко-католичество или «униатство» (от
 «уния» — союз) — христианская кон-
 фессия, созданная в 1596 г. в Великом
 княжестве Литовском, в состав которо-
 го входили и белорусские земли. Пра-
 вославные храмы переводились в унию:
 при сохранении греческого обряда подчинялись
 Папе Римскому. По подсчетам исследователей,

на 1790 г. около 80% населения белорусских земель были греко-католиками [1, с. 332]. Почти за два с половиной столетия существования этой конфессии (до упразднения ее на белорусских землях в 1839 г. на Полоцком соборе) в униатских храмах выработались новые интересные художественные решения в оформлении сакральных интерьеров. Так, под влиянием католической традиции во множестве церквей постепенно были демонтированы иконостасы и установлены архитектурные алтари. В некоторых храмах сочетались оба сакральных объекта: за иконостасом в виме¹ размещался главный алтарь и, как правило, в молебном зале устанавливались боковые алтари, которых чаще всего было два [2].

По нашим предварительным подсчетам, в десятой части униатских храмов на протяжении всего периода унии сохранялись иконостасы. Однако из этого числа по разным причинам до нашего времени дошли только единичные памятники. Это касается и православного наследия. К XVII в. относится единственный сохранившийся (отреставрированный в последнее время) иконостас — из православного Николаевского собора в Могилеве (1669—1672) [3]. XVIII в. представлен несколькими деревянными униатскими и православными иконостасами, некоторые из которых дошли только фрагментарно, либо представлены исключительно иконами [4, с. 23] и каменными алтарными преградами, характерными для униатских церквей, о чем речь пойдет ниже [5, с. 178—180].

Отсутствие артефактов, которые позволили бы в полной мере выявить характерные черты иконостасов каждой из названных конфессий, рассмотреть их в сравнительном контексте, привело к тому, что к данной теме исследователи практически не обращались. Единичные наблюдения по этой проблеме можно встретить у белорусских (Т.В. Габрусь [5, с. 178—180], И.Н. Ожешковская [6], А.А. Ярошевич [7], Ю.В. Ходыко, А.Ю. Ходыко [8]), русских (К.В. Постернак [3]) и польских (В. Боберский [4]) исследователей. Вопросы, которые поднимались в работах названных ученых, касаются прежде всего атрибуции или стилистического анализа сохранившихся памятников, а также известных по фотографиям иконостасов, которые не дошли до наших дней.

Однако для воссоздания более полной картины необходимо обращение к историческим документам. Для написания статьи нами были использованы материалы из архивов, библиотек и музеев Беларуси, России, Литвы, Польши. К наиболее информативным источникам относятся протоколы проверок церквей — инвентари, описи и визиты. Кроме того, использовались старые изображения православных и униатских иконостасов XVII—XVIII в.: рисунки и фотографии.

РАЗВЕНЧАНИЕ МИФОВ

Рассмотрение обозначенной проблемы начнем с тех наблюдений, которые уже высказывались на этот счет белорусскими учеными. Так, Ю.В. Ходыко и А.Ю. Ходыко подчеркивали, что особенностью униатского иконостаса является наличие в нем апостольского чина вместо деисусного [8, с. 66]. Так, названные исследователи противопоставляли эти два яруса, тогда как в православной традиции иконостасный ярус, состоящий из икон апостолов, трактуется как один из типов деисуса и для его определения используется термин «апостольский деисус» [9, с. 316—319].

Традиционный для классического русского иконостаса деисусный (от греческого «деисис» — моление) ряд состоит из иконы Иисуса Христа, размещенной посередине, и икон Богоматери и Иоанна Крестителя, архангелов Гавриила и Михаила, верховных апостолов Петра и Павла, размещенных слева и справа от центральной [9, с. 316—319]. По мнению ученых, таковым состав этого чина был и в белорусских православных иконостасах доуниатского периода. Однако во времена унии из этого чина исчезают иконы Богоматери и Иоанна Крестителя, архангелов и других святых, а остаются только 12 апостолов и икона Иисуса Христа посередине между ними [8, с. 66].

Кроме того авторы подчеркивали, что именно апостольский ярус с иконами, размещенными над Царскими вратами по вертикали, создавал крестовый композиционный стержень и нес основную смысловую нагрузку [8, с. 66]. Таким образом, по мнению исследователей, как минимум две черты отличали белорусский униатский иконостас от православного: наличие в первом из них именно апостольского деисуса и крестовая основа в композиции всей структуры.

Визуальный анализ сохранившихся и известных по фотографиям и рисункам униатских иконостасов не подтверждает наличия крестовой основы: во всех случаях прослеживается только выраженная вертикаль, которая являлась осью симметрии. Ее составляли Царские врата и иконы, расположенные над ними, каждая из которых была центром иконостасного чина. Апостольский ряд визуально не доминировал над остальными, а потому крест в основе униатского иконостаса не прослеживается. Такая же композиция характерна и для известных православных иконостасов того времени.

Примером греко-католического может служить иконостас Успенского собора Жировичского монастыря [10, с. 15], установленный в XVIII в., когда обитель принадлежала к унии (рис. 1). Время его создания и авторство вызвало полемику у белорусских [7] и польских [4, с. 22] ученых, но очевидно, что этот иконостас является униатским наследием. Кро-



Рис. 1. Униатский иконостас церкви Успения Богоматери мужского монастыря в д. Жировичи Слонимского р-на Гродненской обл. Фото до 2009 г.

ме того, это единственный деревянный иконостас этой конфессии, полностью сохранившийся в своей структуре и на своем изначальном месте. Известные нам изображения других униатских иконостасов, которые будут приведены ниже, позволят еще раз убедиться в том, что и в их композиции крестовая основа также не прослеживается.

Что касается высказанных учеными замечаний относительно формирования в униатских иконостасах апостольского чина вместо деисусного, то, изучая по историческим описаниям белорусские иконостасы рассматриваемых конфессий, нам удалось получить интересные сведения, которые позволяют по-иному взглянуть на этот вопрос. Во-первых, следует отметить, что прообразы апостольской композиции известны еще в раннехристианском искусстве [9, с. 316–319]. Аналогичная структура этого яруса характерна и для иконостасов православных церквей Галичины (исторический регион, входивший в рассматриваемый период в состав Речи Посполитой — федерации Великого княжества Литовского и Польского королевства) доуниатского периода, о чем свидетельствуют сохранившиеся памятники се-

редины — конца XVII в. (к унии эти земли, входившие в состав Львовской епархии, присоединились в 1700 г.) в церкви Св. Духа в Рогатине (1650), церкви Иоанна Богослова в Воскресенцах (1690), церкви Воздвижения Честного Креста Манявского скита (1698–1705) [11, с. 54–57, 63]. Таким образом, апостольский деисус, который является разновидностью деисуса, а не противопоставит ему, был известен не только среди белорусских иконостасов и его возникновение никак не связано с унией.

Полученные нами сведения позволяют с уверенностью говорить о формировании апостольского деисуса еще в православных храмах в первой половине XVII века. К тому времени уже существовало и греко-католичество, поэтому может возникнуть версия, что изначально на белорусских землях апостольский деисус стал использоваться в униатских храмах, а позднее эта традиция распространилась и на православные церкви. Однако, по нашему мнению, к середине XVII в. в оформлении униатских храмов еще не успели сформироваться свои собственные черты, которые могли бы оказать влияние и на церкви других конфессий.

Среди исторических источников нам известны лишь единичные документы, где приводятся данные о православных храмах доуниатского периода. Так, в описях соборов в Пинске и Турове при описании иконостасов для характеристики одного из чинов употребляется термин «деисус», однако о его составе сведений нет [12, с. 185, 189]. Сохранились и инвентари православных церквей Слуцка, некоторые из которых относятся к доуниатскому периоду. Из протоколов проверок Варваринской (1571) [13, № 527] и Ильинской (1575, 1602) [13, № 536] церквей состав икон в деисусе неясен, то же самое касается и других слуцких храмов, описания которых относятся к первой половине XVII века. Однако из более поздних инвентарей церквей Св. Михаила [13, № 537b] и Рождества Христова [13, № 537a] за 1669 г. и церквей в окрестностях Слуцка: Рождества Богородицы в местечке Дороги (1671), Иоанна Крестителя в Погосте (1678), Вознесения Господнего в Ивани (1719) [13, № 537b] становится известным, что над местными иконами размещались «апостолы». Отсюда следует, что в православном регионе, где не было униатских храмов и влияние этой конфессии было ограничено, в середине XVII в. отдавали предпочтение апостольскому деисусу.

Самое раннее известное нам точное сведение о наличии такого состава икон в православном храме относится к первой половине XVII в.: источником информации является уникальный рисунок иконостаса одной из православных церквей города Борисова (рис. 2), сделанный, очевидно, с натуры в начале 1640-х гг. [14, л. 2]. К наброску прилагается расшифровка, из которой следует, что в деисусе, не считая центрального образа, находились толь-

ко изображения апостолов. Таким образом, в это время уже существовали православные иконостасы с апостольским деисусом. Время создания борисовского иконостаса, к сожалению, неизвестно, однако он мог быть сооружен и в доуниатский период.

Обращает на себя внимание тот факт, что и в более поздних православных белорусских иконостасах, о чем свидетельствуют фотографии начала XX в., находился именно апостольский деисус [15]. Примером могут являться иконостасы середины XVII в. двух могилевских церквей (Богоявленской и Николаевской) и витебской. Таким образом, использование апостольского деисуса было характерно не только для униатских, но также и для православных храмов, причем это явление на белорусских землях было не локальным, а наблюдалось повсеместно.

Отсюда следует, что черты, которые до этого было принято считать «униатскими», таковыми не являются: крестовая основа в структуре не прослеживается, а апостольский деисус использовался и в белорусских православных иконостасах. Поэтому возникает новый вопрос: были ли в таком случае какие-то другие особенности, которые позволили бы определить конфессиональную принадлежность белорусских иконостасов. Чтобы ответить на него, рассмотрим в сравнительном аспекте сохранившиеся и известные по иконографическим источникам православные и униатские иконостасы одного и того же периода.

РЕЗУЛЬТАТЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

Как было отмечено выше, до нашего времени дошли единичные конструкции XVIII века. Среди них примером православного является иконостас из местечка Давид-Городок Столинского р-на Брестской обл. [16, № 76] (рис. 3), примером греко-католического — из местечка Шерешево Пружанского р-на той же области [16, № 130] (рис. 4). Второй из названных, представленный исключительно иконами, перевезен из церкви в Национальный художественный музей Республики Беларусь в 1958 г., где и находится, поэтому данные о его структуре можно получить только приблизительные. Однако очевидно, что это был такой же традиционный тябловый иконостас, как и давид-городокский. Оба являются многоярусными, с выразительной вертикальной осью по центру. Безусловно, каждому из иконостасов свойственны свои художественные черты, однако в композиции всей структуры прослеживается общее начало. Так, большим по величине и доминирующим по своей

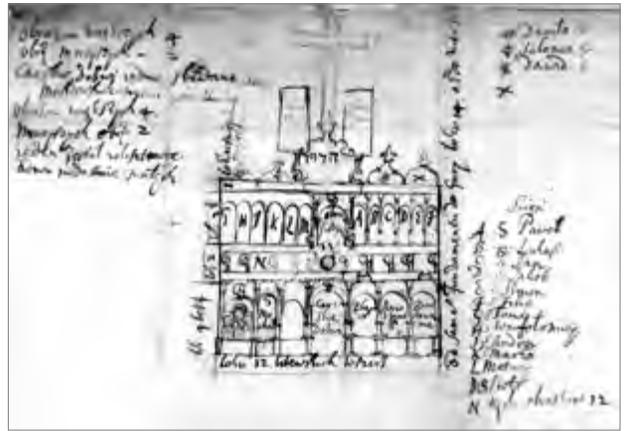


Рис. 2. Рисунок иконостаса православной Борисовской церкви, 1640-е гг.



Рис. 3. Иконостас православной церкви Св. Георгия Победоносца г. Давид-Городок Столинского р-на Брестской обл. Фото С. Бохнига (S. Vochnig), 1929 г.



Рис. 4. Иконостас бывшей униатской церкви Рождества Богородицы (в православный период — Успенская) в пос. Шерешево Пружанского р-на Брестской обл.



Рис. 5. Иконостас церкви Богоявления Господнего православного братского монастыря в Могилеве. Фото начала XX в.



Рис. 6. Униатский иконостас церкви Благовещения монастыря в Супрасле (Польша). Фото Г. Поддембского (Henryk Poddebęski), 1936 г.

выразительности является местный чин. Над ним расположены небольшие иконы праздничного яруса. Еще выше — иконы апостолов, которые разделены между собой пилястрами. В давид-городокском иконостасе имеется еще и пророческий ряд, который завершает всю структуру. Интересно, что, по мнению исследователей, опирающихся на данные архивных источников, такой же ярус был ранее и в шерешевском иконостасе, однако позднее он был перестроен: иконы пророков упразднены, а центральное изображение этого яруса Богородицы Знамение было перемещено в центр праздничного чина [17, с. 156].

Если сравнивать иконостасы не приходских, а монастырских храмов, для которых характерно более пышное убранство, то и тут наблюдаются схожие черты. Например, иконостас церкви православного монастыря Богоявления в Могилеве (середина XVII в.) [18] (рис. 5) и иконостас Благовещенской церкви униатского монастыря в Супрасле [19] (рис. 6) (сейчас — город на территории Польши; представленный на фото иконостас установлен в 1669 г.) при явных отличиях в деталях и декоре имеют ряд общих черт (оба не сохранились). Интересно, что центральные иконы каждого из чинов выступают из своего яруса, поскольку имеют большую высоту. Это еще активнее подчеркивает центральную вертикаль, делая ее доминантой всей композиции.

Обращает на себя внимание и то, что фигуры апостолов размещены не на отдельных живописных основах, как в описанных выше иконостасах приходских церквей, а скомпонованы по несколько персонажей. Это было характерно и для икон Успенского собора Жировичского монастыря [4] (рис. 1). Данная особенность свидетельствует о постепенном отдалении от традиционного исполнения, что, очевидно, являлось результатом влияния европейского искусства на сакральную живопись Беларуси независимо от конфессии. Интересно, что в иконах монастырских иконостасов, над которыми, по всей вероятности, работали лучшие мастера того времени, эти черты проявлялись уже в середине XVII в., тогда как приходские церкви в местечках, и тем более в деревнях, значительно дольше сохраняли византийский канон.

Среди отличительных особенностей следует отметить наличие Распятия в навершии могилевского иконостаса и его отсутствие в униатском иконостасе в Супрасле. Однако необходимо заметить, что эта черта является не конфессиональным признаком, а, скорее, особенностью, присущей исключительно рассматриваемому памятнику, так как в данный период большинство и православных, и униатских иконостасов завершались Распятием. Так, из множества исторических источников, в которых описываются греко-католические храмы, известно, что иконостасы, как правило, завершались деревянным



Рис. 7. Каменная алтарная преграда в Софийском соборе Полоцка Витебской обл. Фото автора, 2013.



Рис. 8. Каменная алтарная преграда в церкви Св. апостолов Петра и Павла униатского монастыря в д. Березвечье Глубокского р-на Витебской обл. Фото 1930-х гг.

крестом с фигурой распятого Иисуса Христа и предстоящими Богородицей и Иоанном [20].

Безусловно, оба иконостаса имеют и свои особенности, каждый из них является уникальным произведением искусства. Но приведенное сравнение говорит о том, что и для православной, и для униатской церкви рассматриваемого периода свойственны некоторые общие тенденции, в результате чего визуально отличить иконостас одной конфессии от иконостаса другой практически не представляется возможным. Необходимо подчеркнуть, что это касается структуры деревянных иконостасов, сохранившихся или известных по иконографическим источникам.

Нельзя обойти вниманием сложные по композиции и силуэту каменные иконостасы, облик которых сформирован ритмом колонн и пилястр, перекрытых ломаным антаблементом. Именно такие структуры возникли в греко-католических храмах и свойственны только этой конфессии: в белорусских православных церквях ничего подобного не существовало. Особенность таких алтарных преград заключается в том, что они выполняли функцию иконостаса, но по своей архитектонике и пластическому языку более походили на католические алтари [5, с. 178–179]. До нашего времени они сохранились в Полоцком Софийском соборе Витебской области (рис. 7) (храм освящен в 1750 г. после его воссоздания на месте разрушенной церкви XI в., тогда же при возведении здания и создана ал-

тарная преграда) и в бывшей униатской Троицкой церкви (освящена после строительства в 1768 г.) при монастыре в д. Вольно Барановичского р-на Брестской обл. (в данном случае это, скорее, не алтарная преграда, отделяющая виму, а декоративный элемент ансамбля с главным пристенным алтарем). По фотографиям начала XX в. известно, как выглядел такого рода каменный иконостас в монастырской церкви Св. апостолов Петра и Павла (на месте деревянных строений монастыря в 1756–1763 гг. возведены каменные, в том числе и храм, который до настоящего времени не сохранился) в д. Березвечье (сейчас деревня в составе г. Глубокое Витебской обл.) [5, с. 180] (рис. 8). Таким образом, в каменных униатских церквях, построенных в середине XVIII в., интерьеры украшали необычные по своему художественному решению алтарные преграды.

Следует отметить, что в греко-католических церквях каменные иконостасы могли иметь и достаточно традиционный вид. Об этом свидетельствует сохранившаяся алтарная преграда 1796 г. в Покровской церкви г. Толочина Витебской области. Также следует сказать, что иконостасы сложной композиции (как в Полоцке и Березвечье), только выполненные из дерева, в середине XVIII в. употреблялись и в православных церквях Великого княжества Литовского. Примером этого является иконостас главной церкви Свято-Духова монастыря в Вильнюсе. Таким образом, хотя необычные алтарные преграды, именно ка-

менные, и имели место исключительно в униатских церквях, однако это явление нельзя назвать сугубо униатским, так как, по нашему мнению, не материалу должна принадлежать ведущая роль в этом вопросе, а композиции и стилистике. Кроме того, единичные иконостасы такого рода не позволяют говорить о том, что данное явление было типичным для греко-католических храмов.

В большинстве униатских церквей все же находились деревянные иконостасы, которые, как было отмечено выше, имели ряд общих черт с православными. Но эти данные касаются именно сохранившихся иконостасов либо тех, которые известны по фотографиям конца XIX — начала XX века. Есть все основания полагать, что эти униатские иконостасы как раз и сохранились после упразднения унии и перевода церквей в православие по той причине, что они не противоречили традициям последнего. Иными словами, униатские конструкции, которые могли иметь принципиальное отличие от православных, были уничтожены либо переделаны в середине XIX века. В связи с этим встает новая задача: исследовать данный аспект, опираясь на исторические документы.

СВЕДЕНИЯ ИЗ ИСТОРИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ

Прежде всего необходимо отметить, что при возникновении греко-католичества в 1596 г. в храмах еще какое-то (возможно, долгое) время продолжали находиться иконостасы, оставшиеся с православных времен. Постепенно где-то они совсем исчезли, где-то были заменены новыми, где-то преобразованы. Очевидно, что и новые иконостасы, которые создавались в XVII—XVIII вв. для униатских храмов, достаточно часто были выполнены традиционным способом и представляли собой тябловую конструкцию с соответствующим набором икон. Такие иконостасы были проанализированы выше. О существовании большого количества подобных конструкций также известно из исторических документов.

Например, при описании около сотни греко-католических церквей Полоцкой епархии за 1732—1736 гг. в большинстве из них были иконостасы, состоящие из трех чинов: местного, апостольского деисуса и пророческого [21]. Очевидно, структура этих иконостасов была традиционной. То же касается и униатской Турово-Пинской епархии, где в конце XVIII в. во многих храмах еще сохранялся прежний, практически не подверженный латинским влияниям сакральный интерьер с высоким (в 4—5 ярусов) иконостасом [22]. Таким образом, в некоторых регионах



Рис. 9. Интерьер униатской церкви Успения Богоматери в д. Подгайцы Тернопольской обл. Украины

даже в XVIII в. униатские храмы в своем оформлении имели много общего с православными.

Под влиянием многочисленных факторов в греко-католических храмах примерно с середины — второй половины XVIII в. начинают появляться новые структуры. Так, в протоколах проверок униатских церквей, преимущественно Владимиро-Брестской епархии во второй половине XVIII — начале XIX в., достаточно часто фигурируют сведения, из которых следует, что иконостас состоял из двух частей [23, л. 9]. Нижняя, представленная местным чином, устанавливалась на полу, а верхняя, не соединенная с первой, состоящая, как правило, из изображений апостолов, монтировалась практически под потолком. Между этими частями было открытое пространство.

Такая конструкция возникла не случайно. Под влиянием католических традиций в униатских храмах в виме стали устанавливаться пристенные алтари, которые представляли собой синтез пластических искусств и являлись (иногда в большей степени, чем иконостас) наиболее впечатляющим объектом в интерьере храма [24]. Очевидно, что униаты и вырабатывали новую конструкцию иконостаса, которая позволила оставить доступным для обозрения алтарь, находящийся за ним. К сожалению, до настоящего времени не сохранилось ни одного примера такого иконостаса в белорусских храмах, однако данные конструкции были характерны также и для украинских церквей названной конфессии. Представление о

такой структуре дает снимок сохранившегося интерьера Успенской церкви в д. Подгайцы Тернопольской обл. Украины (рис. 9).

Вероятно, по той же причине (чтобы просматривался алтарь) иконостасы большинства униатских храмов XVIII в. состояли только из местного чина. Следует отметить, что в значительной части греко-католических церквей функцию иконостаса выполняла невысокая (иногда прозрачная, иногда — без икон) ограда, в центре которой находились Царские врата. Единственным сохранившимся до настоящего времени примером является необычный иконостас церкви д. Порплище Докшицкого р-на Витебской обл. (рис. 10). Данная конструкция долгое время оставалась без внимания ученых, так как, вероятно, была непонятна ее функция и она не рассматривалась как иконостас. Однако для исследователей униатского наследия предназначение данной структуры является очевидным. В настоящее время эта алтарная преграда, уже без Царских врат и диаконских дверей, размещается в храме в качестве декора. В глубине за ней находится двухъярусный киот с крыльями, который во времена унии был одним из боковых алтарей. Этот ансамбль из бывшего одноярусного униатского иконостаса и пристенного алтаря дает представление о том, как мог выглядеть интерьер греко-католических храмов в XVIII веке.

К сожалению, точно не известно, находились ли на простенках (между дверями) иконы или нет. На данный момент стенки побелены и на них желтой краской нарисованы круги, в которых написаны изображения Иисуса Христа (справа) и Божией Матери (слева). Следует отметить, что хотя вопрос о наличии икон в составе данной алтарной преграды и является спорным, однако из архивных источников известно, что со второй половины XVIII в. в униатских храмах вместо иконостаса достаточно часто использовались невысокие алтарные преграды, в которых находились только Царские врата (иногда еще и диаконские), а иконы отсутствовали [25]. На наш взгляд, такие структуры в то время не имели аналогов в белорусской православной церкви, которая придерживалась традиционного решения композиции даже одноярусного иконостаса: иконы Богородицы и Христа, размещенные по бокам Царских врат, были обязательными.

По архивным источникам известен еще один вид необычных иконостасных структур униатского храма. Речь идет о так называемых «иллюзионистических» иконостасах. Такие конструкции встречались в разных регионах в конце XVIII — начале XIX века. Очевидно, они возникли приблизительно в данный период. Нам удалось выявить около 10 упоминаний о таких иконостасах, которые находились в юго-западном, в северо-восточном, а также в центральном регионах белорусских земель. Выполнены такие иконостасы были, о чем свидетельст-



Рис. 10. Алтарная преграда в бывшей униатской церкви Преображения Господня д. Порплище Докшицкого р-на Витебской обл. Фото Н. Мельникова, 2000-е гг.



Рис. 11. Иконостас бывшей униатской церкви Св. Троицы в Витебске. Фото Л.Д. Никольского (?), 1915 г. (?)

вуют описания в документах, на дереве и на полотне. Что представлял собой второй вариант, сказать сложно, так как артефакты и изображения не сохранились. О структуре деревянного иллюзионистического иконостаса дает представление фотография начала XX в. с запечатленным на ней интерьером Свято-Троицкой церкви в Витебске² (рис. 11).

На фотографии видно, что из деревянных щитов создана конструкция, в которую вставлены единичные иконы, являющиеся центрами чинов, а в нижнем ярусе — Царские врата и пара диаконских дверей. Изображения апостолов и пророков написаны непосредственно на щитах, как и колонны между отдельными персонажами и антаблемент, разделяющий горизонтальные ряды. По этой причине такого рода иконостасы и охарактеризованы в исторических источниках как «иллюзионистические»: живописными средствами создавалась иллюзия объема, архитектурные детали здесь нарисованы.

Таким образом, обобщая приведенные сведения, следует отметить, что из документов XVIII — начала XIX в. стало известно о существовании в униатских церквях необычных структур, аналогов которых не было в православной белорусской традиции того времени. К таким греко-католическим иконостасам можно отнести так называемые «разорванные», состоящие из двух отдельных частей; одноярусные, которые представляли собой невысокую ограду с Царскими вратами (иногда и с диаконскими дверями), но без икон; иллюзионистические иконостасы.

* * *

В результате проведенного исследования, в-первых, были пересмотрены существующие на данный момент версии относительно особенностей униатского иконостаса. До настоящего времени бытовало мнение, что его самобытными чертами, которые и позволяют отличить белорусский греко-католический иконостас от белорусского православного XVII—XVIII вв., является наличие в первом из названных апостольского чина и крестовой композиционной основы всей структуры. Было установлено, что апостольский деисус был характерен для иконостасов белорусских православных церквей еще в первой половине XVII в. (возможно и ранее), и его возникновение не могло быть результатом влияния унии, так как в этот период собственно униатские черты еще не сформировались. Также визуальный анализ сохранившихся и запечатленных на изображениях униатских иконостасов показал, что крестовый стержень в их структуре не прослеживается.

Во-вторых, в результате сравнительного анализа сохранившихся и известных по фотографиям³ структур деревянных тябловых иконостасов было установлено, что они схожи между собой и посредством визуального изучения практически не представляется возможным определить их конфессиональную принадлежность. Однако свойственные исключительно греко-католической традиции каменные алтарные преграды, созданные как самостоятельное произведение архитектуры малых форм.

В-третьих, изучение многочисленных исторических документов позволило установить факт су-

ществования иконостасов необычной конструкции в униатских церквях, преимущественно во второй половине XVIII — начале XIX века. К самобытным структурам относятся «разорванные иконостасы»; низкие алтарные преграды с сакральными дверями, но без икон; иллюзионистические иконостасы. Иконостасы таких конструкций в православных храмах того времени не использовались, а потому в данном случае можно действительно утверждать о существовании в униатских храмах некоторых структур, которые свидетельствовали о формировании в русле данной конфессии новых художественных приемов.

Примечания

- ¹ В русской православной традиции ту часть храма, где установлен престол, принято называть алтарем; в данной работе во избежание путаницы в этом значении будет использоваться общеупотребительное понятие «вима», а термин «алтарь» — для обозначения произведений архитектуры малых форм, которые устанавливались в церквях западно-христианской традиции.
- ² Институт истории материальной культуры Российской академии наук, фотоархив, сигнатура П. 85592 — фотография иконостаса церкви Св. Троицы в Витебске (начало XX в.).
- ³ Автор выражает благодарность Д. Лисейчикову, Н. Волкову, И. Ожешковской, Н. Мельникову и К. Постернаку за предоставленные фотографии иконостасов и копии некоторых архивных документов.

Список источников

1. *Марозава С.В., Філатава А.М.* Уніяцкая царква на Беларусі // Рэлігія і царква на Беларусі : Энцыкл. давед. / рэдкал.: Г.П. Пашкоў і інш. Мінск : Беларуская энцыклапедыя, 2001. С. 331–334.
2. *Флікоп Г.А.* Існаванне іканастасаў у грэка-каталіцкай царкве ў XVII — першай палове XIX ст. // Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. 2013. № 4. С. 81–87.
3. *Постернак К.В.* К вопросу об эволюции форм алтарной преграды униатских храмов на территории Речи Посполитой // Славяноведение. 2013. № 4. С. 79–86.
4. *Баберскі В.* Адзіны з шасці // Мастацтва. 2005. № 11. С. 22–23.
5. *Габрусь Т.В.* Мураваныя харалы: сакральная архітэктурна беларускага барока. Мінск : Ураджай, 2001. 287 с.
6. *Ожешковская И.Н.* Стилистика алтарной преграды Витебского Успенского собора II половины XVIII — начала XIX в. : (по материалам архивных исследований) // Вестник Брестского государственного технического университета. 2012. № 1. С. 14–18.
7. *Ярошевич А.А.* Проблемы атрибуции иконостаса Успенского собора Жировичского монастыря // XI Филевские чтения : Тезисы конференции (24–26 декабря 2012 г.). Москва, 2012. С. 113–115.

8. Хадыка А.Ю., Хадыка Ю.В. Рэнэсанс у беларускім новым іканапісе // Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння. Мінск, 1994. С. 62—70.
9. Праваславная энцыклапедыя. Т. XIV. Даниил — Димитрий. Москва, 2006. 752 с.
10. Беларускі іканастас. Творы іканапісу і драўлянай пластыкі канца XVII — пачатку XIX ст. / склад. А. Карпенка. Мінск, 2015. 52 с.
11. Мельник В. Сакральне мистецтво Галичини XV—XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею : Путівник-каталог. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2007. 224 с.
12. Описи ризницы Турово-Пинской епископии (1585—1615 гг.) / подрывтаваў і апрацаваў Ю.М. Мікульскі // Беларуская даўніна. Гістарычны альманах. Вып. 2. С. 179—201.
13. Archiwum główne akt dawnych w Warszawie (AGAD). Archiwum Radziwiłłow (AR). Dz. VIII.
14. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ) [Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НІАБ)]. Ф. 694. Воп. 1. Спр. 287.
15. Нацыянальны гістарычны музей РБ (НГМ РБ) [Нацыянальны гістарычны музей Рэспублікі Беларусь (НІМ РБ)]. НД 15341. Фотография интерьера Преображенской церкви православного монастыря д. Охор, 1925 г.
16. Іканапіс Беларусі XV—XVIII стагоддзяў / аўтар тэксту і складальнік Н.Ф. Высоцкая. Мінск : Беларусь, 2001. 21 с.
17. Православный мир. Образ Христа в иконографии стран Восточной Европы из музеев Беларуси, России, Сербии, Украины. К 1025-летию Крещения Руси / науч. ред. Е.В. Карпенко. Минск : Звезда, 2015. 227 с.
18. Нацыянальны гістарычны музей РБ (НГМ РБ) [Нацыянальны гістарычны музей Рэспублікі Беларусь (НІМ РБ)]. НД 5267/11. Фотография иконостаса церкви Богоявленского братского монастыря в г. Могилев, начало XX в.
19. Lietuvos valstybes istorijos archyvas (LVIA). F. 634. Ар. 1. В. 48.
20. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 823. Оп. 3. Д. 519.
21. Флікоп Г.А. Іканастасы ўніяцкіх храмаў Тураўскай епархіі ў 1770—1780-я гады: наяўнасць і канструкцыя // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 12. Мінск, 2012. С. 588—593.
22. Lietuvos valstybes istorijos archyvas (LVIA). F. 634. Ар. 1. В. 56.
23. Флікоп-Світа Г.А. Прысценныя алтары ўніяцкіх храмаў Беларусі ў канцы XVII—пачатку XIX ст. // Беларускі гістарычны часопіс. 2016. № 3. С. 26—37.
24. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 824. Оп. 2. Д. 187.
25. Флікоп-Світа Г.А. Люзорныя іканастасы ўніяцкіх храмаў Беларусі (апошняя трэць XVIII — пачатак XIX ст.) // Історія релігій в Україні. Львів, 2016. Ч. 3. С. 458—469.

ICONOSTASES OF THE BELARUSIAN ORTHODOX AND GREEK- CATHOLIC CHURCHES IN THE 17TH — EARLY 19TH CENTURIES: THE COMPARATIVE ASPECT

HALINA A. FLIKOP-SVITA

Center for Belarusian Culture, Language and Literature
Researches of the National Academy of Sciences
of Belarus, 1/2 Surganova St., Minsk, 220072,
the Republic of Belarus
E-mail: halinka13@yandex.ru

Abstract. *This article is devoted to the Belarusian iconostases of churches of the two confessions of the Eastern Rite: the Orthodox and the Greek-Catholic (Uniate). Hitherto, the Belarusian iconostases have almost been unexplored as separate systems with their inherent constructive and artistic solution. The question of presence of specific iconographical features of both these confessions has remained open. This lack of knowledge on this aspect is ex-*

plained by almost complete loss of the artifacts: only few iconostases survived. Therefore, to perform this study, the iconographic materials were used: pictures (the first half of the 17th century) and photographs (late 19th — early 20th centuries), as well as numerous historical documents, descriptions of Orthodox and Uniate iconostases of the late 16th — early 19th centuries from the archives of Belarus, Russia, Lithuania and Poland. The study resulted in revealing some characteristics inherent only in the Greek Catholic iconostasis, which suggested that the new artistic solutions and constructive forms had been created within this confession.

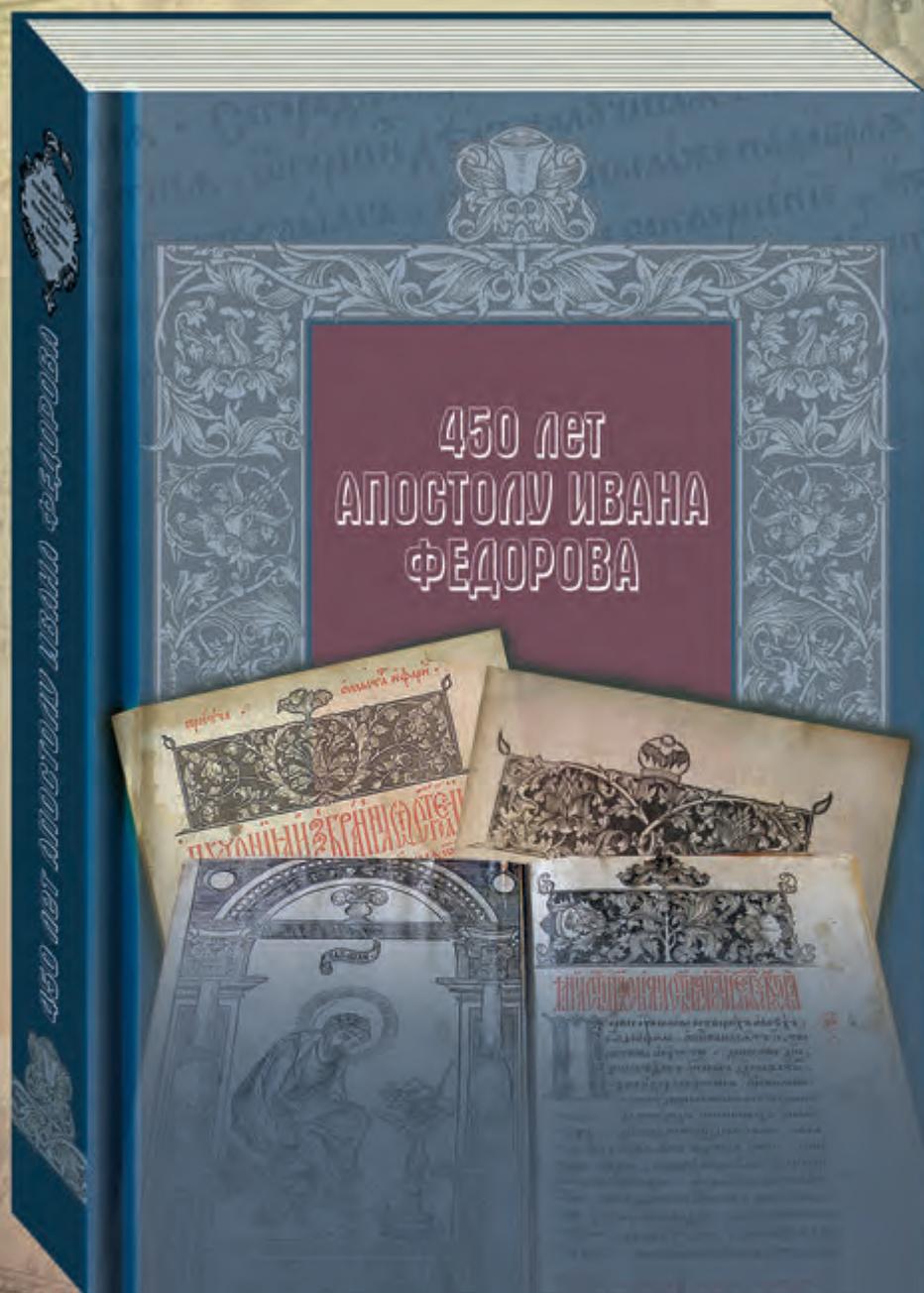
Key words: Belarusian iconostasis, Orthodox iconostasis, Greek Catholic iconostasis, chancel screen, “gapped” iconostasis, “illusionistic” iconostasis.

Citation: Flikop-Svita H.A. Iconostases of the Belarusian Orthodox and Greek-Catholic Churches in the 17th — Early 19th Centuries: the Comparative Aspect, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 4, pp. 564—574.

References

1. Marozava S.V., Filatava A.M. Uniyatskaya tsarkva na Belarusi Belarusi [The Uniate Church in Belarus],

- Religiya i tsarkva na Belarusi: Entsykl. daved.* [Religion and Church in Belarus]. Minsk, Belaruskaya entsyklapedyya Publ., 2001, pp. 331—334.
2. Flikop G.A. Isnavanne ikanastasaw u greka-katalitskai tsarkve w XVII — pershai palove XIX st. [Existence of icons in greek-catholic church during the period from 17th to the first half of 19th century], *Vesti Natsyyanal'nai akademii navuk Belarusi. Seryya gumanitarnykh navuk* [Proc. of the National Academy of Sciences of Belarus. Series of Humanitarian Sciences], 2013, no. 4, pp. 81—87.
 3. Posternak K.V. K voprosu ob evolyutsii form altarnoi pregrady uniatskikh khramov na territorii Rechi Pospolitoi [To the Question about the Evolution of the Forms of the Altar Barrier of the Uniate Churches in the Territory of the Polish-Lithuanian Commonwealth], *Slavyanovedenie* [Slavic Science], 2013, no. 4, pp. 79—86.
 4. Baberski V. Adziny z shastsi [Only One of the Six], *Mastatstva* [The Art], 2005, no. 11, pp. 22—23.
 5. Gabrus' T.V. *Muravanyya kharaly: sakral'naya arkhitektura belaruskaga baroka* [Stone chants: sacred architecture of the Belarusian Baroque]. Minsk, Uradzhai Publ., 2001, 287 p.
 6. Ozheshkovskaya I.N. Stilistika altarnoi pregrady Vitebskogo Uspenskogo sobora II poloviny XVIII — nachala XIX vv. (po materialam arkhivnykh issledovaniy) [Style of altar barrier of the Vitebsk Uspensky cathedral 18th — 20th cent. (on materials of the archived researches)], *Vestnik Brestskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta* [Proceedings of the Brest State Technical University], 2012, no. 1, pp. 14—18.
 7. Yaroshevich A.A. Problemy atributsii ikonostasa Uspenskogo sobora Zhirovichskogo monastyrya [The problems of attribution of the iconostasis of the Assumption Cathedral of the monastery of Zhirovichi], *XI Filevskie chteniya*. [“11th Filevskie chteniya”, Proc. of the conf., Moscow, 24—26.12.2012]. Moscow, 2012, pp. 113—115.
 8. Khadyka A.Yu., Khadyka Yu.V. Renesans u belaruskim novym ikanapise [The Renaissance in new Belarusian Icon Painting], *Pomniki mastatskai kul'tury Belarusi epokhi Adradzhennya* [The Artifacts of Art Culture of Belarus of the Renaissance]. Minsk, 1994, pp. 62—70.
 9. *Pravoslavnaya entsiklopediya* [The Orthodox Encyclopedia]. Moscow, 2006, vol. 14 (Daniel — Dimitri), 752 p.
 10. Karpenka A. (ed.) *Belaruskii ikanastas. Tvory ikanapisu i drawlyanai plastyki kantsa XVII — pachatku XIX st.* [Belarusian Iconostasis. Icons and Wooden Sculpture of the late 17th — the early 19th cent.]. Minsk, 2015, 52 p.
 11. Mel'nik V. *Sakral'ne mistetstvo Galichini XV—XX stolit' v ekspozitsii Ivano-Frankivs'kogo khudozhn'ogo muzeyu. Putivnik-katalog* [Sacral Art of Galicia 15—20 Centuries in the Exhibition in Ivano-Frankivsk Art Museum. Guide-catalog]. Ivano-Frankivs'k, Lileya-NV Publ., 2007, 224 p.
 12. Mikul'ski Ju. (ed.) *Opisi riznitsy Turovo-Pinskoi episkopii (1585—1615 gg.)* [The Inventory of the Sacristy of the Turov-Pinsk Diocese (1585—1615)], *Belaruskaya dawnina: Gistarychny al'manakh* [Belarusian Antiquity: The historical Anthology], issue 2, pp. 179—201.
 13. *Archiwum glowne akt dawnych w Warszawie (AGAD)* [The Central Archives of Historical Records (CAHR)], *Archiwum Radziwiłłow (AR)*, dz. VIII.
 14. *National Historical Archives of Belarus (NHAB)*, coll. 694, aids 1, fol. 287.
 15. *National Historical Museum of the Republic of Belarus*, item ND 15341 (Fotografiya inter'era Preobrazhenskoi tserkvi pravoslavnogo monastyrya d. Okhor, 1925).
 16. Vysockaja N.F. (ed.) *Ikanapis Belarusi XV—XVIII stagogdzjaw* [Icon Painting in Belorussia 15th—18th cent.]. Minsk, Belarus' Publ., 2001, 21 p.
 17. Karpenko E. (ed.), *Pravaslavny svet. Vobraz Hrysta w ikanagrafii krain Ushodnjaj Ewropy z muzejaw Belarusi, Rasii, Serbii, Ukrainy. Da 1025-goddzja Hryshchjennja Rusi* [Orthodox world. The image of Christ in Iconography of Eastern European Countries from Museums of Belarus, Russia, Serbia, Ukraine. Marking the 1025th Anniversary of Baptising Russia]. Minsk, Publ. house Zvyazda, 2015, 227 p.
 18. *National Historical Museum of the Republic of Belarus*, item ND 5267/11 (Fotografiya ikonostasa tserkvi Bogoyavlenskogo bratskogo monastyrya v g. Mogilev, nachalo 20 veka).
 19. *Lietuvos valstybes istorijos archyvas* [Lithuanian State Historical Archives], coll. 634, aids 1, fol. 48.
 20. *Russian State Historical Archive*, coll. 823, aids 3, fol. 519.
 21. Flikop G.A. *Ikanastasy wniyatskikh khramaw Turawskai eparkhii w 1770—1780-ya gady: nayawnasts' i kanstrukt-syia* [The Iconostases of the Uniate Churches of the Diocese of Turov in 1770—1780-es: Availability and Design], *Pytanni mastatstvaznavstva, etnologii i fal'klarytyki* [Issues of Art Criticism, Ethnology and Study of Folklore]. Minsk, 2012, issue 12, pp. 588—593.
 22. *Lietuvos valstybes istorijos archyvas* [Lithuanian State Historical Archives], coll. 634, aids 1, fol. 56.
 23. Flikop-Svita H.A. *Prystsennyya altary wniyatskikh khramaw Belarusi w kantsy XVII—pachatku XIX st.* [The Wall Altars of the Uniate Temples of Belarus at the End of the 17th — Beginning of the 19th Century], *Belaruskii gistarychny chasopis* [Belarusian historical journal], 2016, no. 3, pp. 26—37.
 24. *Russian state historical archive*, coll. 824, aids 2, fol. 187.
 25. Flikop-Svita H.A. *Ilyuzornyya ikanastasy wniyatskikh khramaw Belarusi (aposhnyaya tret's' XVIII — pachatka XIX st.)* [Illusory Iconostasis of the Uniate Churches in Belarus (the Last Third of the 18th — Beginning of the 19th Century)], *Istoriya religii v Ukraini* [The history of religions in Ukraine]. Lvov, 2016, part 3, pp. 458—469.



**СБОРНИК ПОСВЯЩЕН
450-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ
ПЕРВОЙ ДАТИРОВАННОЙ
ПЕЧАТНОЙ КНИГИ,
ИЗДАННОЙ ИВАНОМ
ФЕДОРОВЫМ И ПЕТРОМ
ТИМОФЕЕВИЧЕМ
МСТИСЛАВЦЕМ**

*Справки и приобретение:
119019, Москва, ул. Воздвиженка, 3/5
ФГБУ «Российская государственная
библиотека»,
Издательство «Пашков дом»
E-mail: pashkov_dom@rsl.ru
Тел.: +7 (495) 695-59-53*

Российская государственная библиотека

приглашает к сотрудничеству на страницах профессиональных журналов,
включенных в «Перечень ВАК»

**Библиотеко-
ведение**

ISSN 0869-608X

2016
Т. 65, № 4

**Library and
Information
Science**

Журнал
Российской
государственной
Библиотеки

С.В. Кайков
Экономические
инновационные
континуальные
практики и формы
политическое
слага

Стр. **361**

**Библиотека —
Культура —
Общество**
А.В. Соколов
Библиотека как
рациональ — в единстве
в эпоху глобализации
Глобальные
библиотечной
информации

Стр. **376**

**Информатизация —
Ресурсы —
Технологии**
О.В. Рязанкина
Информационно-технологическая
информационно-технологическая
информационно-технологическая
информационно-технологическая

Стр. **403**

**Книга — Чтение —
Читатель**
Е.В. Ушаков
Новые стратегии
дифференциальной
педагогической
педагогической
педагогической
педагогической

Стр. **409**

**Исторические
практики**
Л.С. Балаев
Педогогическая
педагогическая
педагогическая

Стр. **467**

**Образование —
Профессия**
Л.С. Балаев
Методические
педагогические
педагогические
педагогические
педагогические

Стр. **473**

Издается с 1952 года

Статьи по отраслям науки
и группам специальностей:

07.00.00 Исторические науки
и археология
13.00.00 Педагогические науки
05.25.00 Документальная информация

Подписной индекс
по объединенному каталогу
«Пресса России» — **87322**
6 номеров в год

e-mail: bvpress@rsl.ru
<http://bibliotekovedenie.rsl.ru/>

ISSN 2072-3156

**ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ**

ТОМ 13
4/2016 OBSERVATORY
OF CULTURE

Издается с 2004 года

Статьи по отраслям науки
и группам специальностей:

09.00.00 Философские науки
17.00.00 Искусствоведение
24.00.00 Культурология

Подписной индекс
по объединенному каталогу
«Пресса России» — **12141**
6 номеров в год

e-mail: observatoria@rsl.ru
<http://observatoria.rsl.ru/>

Отдел
периодических изданий

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 10-64

Н.Н. НОСОВ

ЗАРУБЕЖНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н.С. ГУМИЛЕВА НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ: К 130-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПОЭТА

Николай Николаевич Носов,

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

E-mail: Nossov1984@mail.ru

Реферат. В 2016 г. исполнилось 130 лет со дня рождения Н.С. Гумилева, чьи сочинения в период советской власти публиковались преимущественно за рубежом, в среде русской эмиграции. Во многом благодаря этим изданиям не забылось имя и наследие поэта, и именно они составили основу для последующих изданий его произведений в современной России. В статье раскрывается история зарубежных русскоязычных изданий работ Гумилева. Анализировались материалы электронной базы данных «Книги на русском языке, изданные за рубежом, 1927–1991», ведущейся НИО библиографии Российской государственной библиотеки. Рассматривались сочинения Гумилева, изданные в разных странах мира и в различных форматах: отдельные книги (включая переиздания и репринты), собрания сочинений, сборники, антологии, хрестоматии, альманахи. Впервые уделяется непосредственное внимание подробному библиографическому обзору зарубежных русскоязычных изданий произведений Гумилева. Их отбор, описание, обращение к истории появления имеют большую теоретическую и практическую значимость. Это позволит литературоведам и заинтересованным читателям лучше ориентироваться в зарубежной русскоязычной литературе, связанной с данной тематикой.

Ключевые слова: библиография, база данных, литературоведение, Н.С. Гумилев, акмеизм, Серебря-

ный век, сочинения, история книги, поэзия, зарубежные публикации.

Для цитирования: Носов Н.Н. Зарубежные публикации произведений Н.С. Гумилева на русском языке: к 130-летию со дня рождения поэта // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 5. С. 575–583.

История распорядилась таким образом, что судьба наследия Н.С. Гумилева, расстрелянного в 1921 г. по политическим мотивам и реабилитированного лишь в 1991 г., в течение всего этого периода сосредоточилась в руках русской эмиграции, для которой образ поэта был особенно символичен: он представлялся олицетворением расправы большевизма над исторической Россией. Из одного зарубежного издания Гумилева в другое лейтмотивом проходит идея не допустить забвения имени поэта. Первичную работу по сохранению творческого наследия Гумилева провели уже его ученики из числа русских эмигрантов, соратники по второму и третьему «Цеху поэтов» Г.В. Иванов и Н.А. Оцуп [1, с. 19].

В 2016 г. отмечается 130 лет со дня рождения Н.С. Гумилева. Настоящая работа представляет анализ зарубежных изданий его сочинений на русском языке. Он основывается на материалах электронной библиографической базы данных (БД) НИО библиографии Российской государственной библиотеки (РГБ) «Книги на русском языке, изданные за рубежом, 1927–1991». БД включает в себя литературу универсального характера. Библиографическая запись состоит из максимально полного библиографического описания книги с указанием сведений о редакторах, составителях, авторах вступительных статей, предисловий и послесловий, комментариев и примечаний, художниках и оформителях обложек, типографии и месте ее расположения,

расширенных сведений в области примечаний. Особенностью БД является роспись содержания сборников, альманахов и собраний сочинений с указанием страниц. Поиск осуществляется при помощи вспомогательных указателей, содержащих имена и даты жизни лиц, ключевые слова, географические названия, учреждения, организации, объединения.

В настоящее время в БД представлено более 25 000 библиографических записей, 62 библиографические записи авторских работ Н.С. Гумилева, из которых 29 опубликованы в альманахах, сборниках и хрестоматиях. Также создана вспомогательная база «Нормативные записи лиц, работавших над изданиями и упоминающихся в зарубежных изданиях за 1927–1991 гг.», которая содержит свыше 30 000 записей, отражающих даты жизни, сведения о лицах и источники выявления этих сведений. БД доступны в читальных залах литературы русского зарубежья и библиографических ресурсов РГБ.

В период 1927–1991 гг. произведения Гумилева вышли на русском языке в издательствах 10 стран: Китая, Германии, Австрии, США, Франции, Венгрии, Великобритании, Израиля, Польши, Австралии; издано три собрания сочинений (Китай, Германия, США). Его работы публиковались отдельными изданиями (включая переиздания и репринты с советских и зарубежных изданий), в сборниках, антологиях, хрестоматиях, альманахах.

1920-е. До 1923 г. сочинения Гумилева еще продолжали издаваться в СССР. История зарубежных публикаций его книг ведет отсчет с 1921 г. — года гибели поэта. До 1927 г., по данным Международного сводного каталога русской книги (1918–1926) Российской национальной библиотеки, за рубежом опубликовано 10 авторских сборников Гумилева, один сборник переводов¹, одна вступительная статья² и стихи, включенные в одну антологию³, и два альманаха⁴.

1930-е. Три книги опубликовано в Китае, две — в Германии. В 1935 г. в шанхайском издательстве «Гиппокрена» вышел сборник Гумилева «Посмертные стихи», содержащий «вещи, не вошедшие в книги, вышедшие при жизни поэта» [2, с. 223].

В 1936 г. издательство «Петрополис» (Берлин) впервые отдельным изданием опубликовало драматическую поэму «Гондла». Основанное в 1918 г. в Петрограде, издательство специализировалось на выпуске книг современной русской поэзии. В 1922 г. в Берлине открылся филиал «Петрополиса», по-

сле обрыва связи с Россией в 1924 г. перенявший на себя основные издательские функции. Там же «в день пятнадцатой кончины Гумилева» [3, с. 2] переиздан его стихотворный сборник «Чужое небо»⁵, сопровождаемый предисловием крупнейшего поэта

русской эмиграции, ученика Гумилева, его соратника по перу и собирателя посмертных его стихотворений Г.В. Иванова, где им дается краткая характеристика и оценка личности и творчества Гумилева.

В 1937 г. в харбинском издательстве «Мирок»⁶ увидела свет книга «Гумилевский сборник: поэты Харбина в память кровавой даты умерщвления большевиками Николая Степановича Гумилева»⁷, приуроченная к 15-й годовщине смерти поэта и включившая в себя стихотворения самого Гумилева «Наступление» и «Смерть». Автором предисловия выступил известный деятель Белого движения атаман Г.М. Семенов. Сборник также содержит поэтические посвя-

щения Гумилеву харбинской группы литераторов: А. Несмелова, А. Ачаира, Г.Т. Мурашева, В.Ф. Перелешина, Л.Ю. Хаиндровой; статьи В.К. Обухова (псевд. П. Сухумский) «Посмертные стихи Н. Гумилева», Н.Р. «О трех книгах стихов Гумилева».

1940-е. Одна книга опубликована в Австрии, два собрания сочинений — в Германии и Китае.

Согласно пояснениям к библиографии Гумилева [4, т. 4, с. 635], в 1930-е гг. в Шанхае намечалось переиздание всех его стихотворных сборников; в серии под названием «Собрание сочинений Н. Гумилева» без указаний годов издания и номеров томов выпущены сборники стихов «Шатер», «Жемчуга», «Чужое небо» и сборник переводов «Французские народные песни». Анонсировалась подготовка к изданию авторских сборников «Фарфоровый павильон», «Колчан»⁸, «Костер», «К синей звезде», «Огненный столп», поэмы «Мик», сборника переводов из Т. Готье «Эмали и камеи», драм «Гондла» и «Дитя Аллаха». «О выходе других объявленных сборников нам неизвестно — обстоятельства (китайско-японская война) могли помешать осуществлению этого полного издания» [4, т. 4, с. 635]. Однако П. Полански датирует издание этой серии книг началом 1940-х гг. [5]. Изданные книги этой первой попытки собрания сочинений поэта относятся к хранящейся в фонде РГБ книжной коллекции В.А. Слободчикова. В ней представлены книги русских писателей, проживавших в эмиграции в Китае, которые являют собой библиографическую редкость. Вступительная статья к сборнику «Жемчуга»⁹ начинается слова-



Н.С. Гумилев (1886—1921)

ми: «Прошло уже двадцать лет со дня трагической смерти поэта...» [6]. Таким образом, подтверждается, что временем издания этой серии следует считать начало 1940-х годов. Изданную в шанхайском издательстве «Гиппокрена» в 1935 г. книгу «Посмертные стихи: книга первая» Г.П. Струве относит к этому же собранию сочинений [4, т. 1, с. II].

В 1947 г. (по данным Г.П. Струве, в 1947–1948 гг.) В.К. Завалишиным¹⁰ предпринято издание сочинений Гумилева в четырех небольших томиках в издательстве «Посев» в Регенсбурге. «Осуществленное в неблагоприятных условиях послевоенного времени, без доступа ко многим более ранним изданиям и наспех, это издание, даже если оно и ответило на спрос читателя на стихи Гумилева, оказалось во многих отношениях неудовлетворительным (множество ошибок и опечаток, странное расположение материала и т. д.) и далеко неполным (в него вошли: “Жемчуга” [по берлинскому изданию], “Чужое небо” [по неполному берлинскому изданию], “Колчан”, “Костер”, “Шатер”, “Огненный столп”, “К синей звезде” и “Гондла”)]» [4, т. 1, с. III]. Четырехтомник открывается вступительной статьей В.К. Завалишина «Знаменосец героической поэзии» [7].

1950-е. Три книги издано в США, одна — во Франции. В 1942 или 1943 г. литературовед Г.П. Струве получил от Б.В. Анрепа, художника и литератора, близкого к поэтическим кругам Серебряного века, в частности к самому Гумилеву, один из архивов поэта. Этот архив Гумилев передал ему в 1918 г. в Лондоне, где Анреп поселился годом ранее. Опись архива дана Струве в статье «О литературном наследстве Н.С. Гумилева» в книге «Отравленная туника и другие неизданные произведения» [8, с. 5–54], в которую на основании этого архива включены неизданные стихи 1916–1918 гг., их варианты и недописанная повесть «Веселые братья». В этом же издании впервые опубликована «Отравленная туника: трагедия в пяти действиях». В основу ее публикации положены три списка текста, циркулировавших в русском зарубежье, собранных Струве и сверенных с двумя имевшимися у него автографами трагедии. Это издание выводило «гумилевияну» русского зарубежья на серьезный литературоведческий уровень. Была предпринята попытка основной библиографии Гумилева, где Струве, в частности, отмечает, подразумевая насущность новых изданий: «Все главные сборники стихов Гумилева были после его смерти переизданы за границей. Все они сейчас уже стали библиографической редкостью» [8, с. 53]. В этой же книге Струве впервые составляет подробную биографию Гумилева [8, с. 47–52] на основе советских и зарубежных литературоведческих данных и послужного списка Гумилева, имевшегося у Струве на руках.

В 1953 г. публикация гумилевского архива Струве продолжена на страницах журнала «Опыты» [9]. Из сочинений Гумилева воспроизведен набросок его неоконченной статьи о поэзии русского символизма «Вожди новой школы: (К. Бальмонт, Валерий Брюсов, Федор Сологуб)» [9], из которой было написано только начало раздела о Бальмонте.

В 1959 г. выходит книга избранных стихотворных произведений Гумилева под редакцией и с предисловием его друга, биографа, продолжателя разработанной Гумилевым поэтической школы акмеизма Н.А. Оцуца [10]. В ней содержится подробный биографический очерк о жизни поэта, сопровождаемый анализом его стихотворчества. Он ценен тем, что составлен человеком, близко знавшим Гумилева и являвшимся свидетелем его жизни. Помимо известных избранных стихов из сборников и гумилевских переводов Т. Готье, книга включает два не издававшихся ранее стихотворения. Смысл издания Оцуц видит в следующем: «Какие стихи и почему включены в этот сборник? Отчего отдало предпочтение одним за счет других? Может ведь оказаться, что другие читатели и почитатели поэта опустили бы кое-что из выбранного мною, включили бы то, что я опустил. Но этого избежать нельзя: прижизненный отбор сделан самим поэтом, который далеко не все написанное опубликовал в своих книгах. Посмертный отбор — задача потомства. Рассуждая вслух о стихах, вошедших в эту книгу, я постараюсь дополнить ими его биографию. Ведь жизнь человека не только чередование фактов и событий. Раскрытие его духовной природы еще важнее. Поэт как бы приглашает читателя взглянуть именно в этот свой образ, и чем стихи лучше, тем яснее нам его внутренний мир. <...> Настало время и для западной молодежи, изучающей русскую литературу и язык, узнать, а значит, и полюбить Н.С. Гумилева» [10, с. 20–21, 31]. В 1980-е гг. эта книга дважды переиздавалась в США¹¹.

1960-е. Пять книг опубликовано в США, в том числе четырехтомное собрание сочинений Гумилева, являющееся «первой попыткой собрать все его доселе опубликованное литературное наследие» и заявленное как первое собрание его сочинений, невзирая на два предшествующих многотомных издания. Тем не менее редакторы оговариваются относительно неполноты нового собрания, что, «во-первых, не включили в него довольно многочисленных переводов поэта¹², а во-вторых, не знаем, не имеется ли среди литературного наследия покойного поэта каких-нибудь неизданных его рукописей» [4, т. 4, с. I], прежде всего, в советских архивах, оставшихся составителям недоступными. Вехи издания четырехтомника, обобщение содержащихся в нем произведений и сопроводительного материала с именами литературоведов, задействованных в работе над изданием, представлены ниже.

Гумилев Н.С. Собрание сочинений: в 4-х т. / под ред. Г.П. Струве, Б.А. Филиппова. Washington : Victor Kamkin, 1962—1968.

Произведения Гумилева	Сопроводительный материал и приложения
1962. Т. 1	
Стихи 1903—1915 гг. В прил.: Стихотворения, не включенные Гумилевым в последние прижизненные сборники его стихов; варианты редакций стихотворений	Струве Г.П. Н.С. Гумилев: жизнь и личность. В прил.: Послужной список Н.С. Гумилева (1916; из архива Г.П. Струве); другие документы, относящиеся к военной службе Н.С. Гумилева (из архива Г.П. Струве)
1964. Т. 2	
Стихи 1916—1921 гг. и разных лет; поэмы. В прил.: Стихи, восстановленные по памяти И.В. Одоевцевой; Стихи, написанные при участии Н.С. Гумилева; Французские авторефераты Гумилева	Струве Г.П. Творческий путь Гумилева. В прил.: Описание лондонского архива стихотворений Н.С. Гумилева; К биографии Н.С. Гумилева (доп. к 1 т.)
1966. Т. 3	
Драматические произведения; Стихи разных лет (доп. к 2 т.)	Сечкарев В. Гумилев-драматург. В прил.: Не сохранившиеся стихи и пьеса Гумилева в пересказе В. Неведомской
1968. Т. 4	
Рассказы, очерки, литературно-критические и другие статьи, «Записки кавалериста». В прил.: План работы Н.С. Гумилева о поэтике (из архива Г.П. Струве); Из писем Гумилева	Вейдле В.В. Петербургская поэтика. В прил.: Труды и дни Н.С. Гумилева: дополнительные материалы к его биографии; Избранная библиография

Г.П. Струве, выступающий здесь биографом Гумилева, указывает на недостаток информации о его жизни, предполагая, что многое неизвестное остается закрытым в советских архивах. Свое биографическое исследование он выстраивает на материалах собственного гумилевского архива и воспоминаниях ряда близких к поэту лиц, среди которых — В.Ф. Ходасевич, А.Я. Левинсон, Н.А. Оцуп, И.В. Одоевцева, С.К. Маковский, Г.В. Иванов, Г.В. Адамович, А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам, М.А. Кузмин, М.А. Волошин, А.А. Гумилева¹³, В. Неведомская¹⁴.

Во 2-м томе редакторами вновь отмечается вероятность неполноты охвата материала или неточности данных, прежде всего, из-за отсутствия доступа к российским книгохранилищам. Особенно сложно, по их мнению, обстоит дело с публикациями стихов, не входивших в прижизненные сборники. За основу этих публикаций были взяты два издания посмертных стихотворений Гумилева под редакцией Г.В. Иванова¹⁵, обретенный редакторами ряд стихов, не вошедших в эти издания, сборник «К синей звезде»¹⁶, представлявший собой перепечатку рукописи одного из гумилев-

ских альбомов, хранившихся в частных руках, и гумилевский архив Струве, в котором многие тексты, легшие в основу «К синей звезде», дублировались с определенными разночтениями. Такая вариативность ставила сложную текстологическую задачу, состоящую в определении последовательности авторской редакции текстов и окончательного варианта того или иного стихотворения. Ввиду постоянных уточнений и обретения не известных ранее как текстологических, так и биографических данных, редакция оставляла «за собой право включать в последующие тома, в виде дополнений, все, что... нам удастся еще отыскать» [4, т. 2, с. III], каковым и была вынуждена пользоваться в дальнейшем. Так, в 3-ем томе (отведенном драматургии) в виде дополнения ко 2-му тому «включен ряд стихотворений, не вошедших ни в один из сборников поэта и разысканных... в разных редких изданиях или полученных при содействии разных лиц из России слишком поздно для включения во второй том, где этим стихам надлежало быть» [4, т. 3, с. I—II].

В 4-й том «вошла вся известная нам художественная проза Гумилева, впервые частично собран-

ная уже после его смерти в томике под заглавием “Тень от пальмы”¹⁷, а также его печатавшиеся в газете “Биржевые ведомости” (утреннее издание) и никогда с тех пор не переиздававшиеся письма с фронта под названием “Записки кавалериста” и все его известные нам литературно-критические и другие статьи, большая часть которых появилась в журнале “Аполлон” [4, т. 4, с. II–III], а также предисловия Гумилева к изданиям собственных переводов¹⁸.

В собрание сочинений предполагалось включить в качестве сопроводительного материала «Метрический справочник к стихотворениям Гумилева» проф. К.Ф. Тарановского и статью Б.А. Филиппова «о восприятии Гумилева в Советской России» [4, т. 1, с. V], однако эти материалы опубликованы не были. «Из-за значительно разросшихся размеров издания» [4, т. 4, с. 635] в него вошла лишь избранная библиография Гумилева, вопреки первоначальному плану включить полную библиографию его, литературы о нем и переводов его произведений на другие языки.

1970-е. Семь книг вышло в США, шесть — в Венгрии¹⁹, четыре — в Великобритании, три — во Франции, одна — в Израиле. Крупнейшими издательствами русскоязычной литературы Pridaux Press (Летчворт, Великобритания) и Ardis (Анн-Арбор, США) выпускались репринты советских и зарубежных гумилевских изданий 1920-х годов. В 1978 г. Ardis по берлинскому изданию (1923) подготовило репринтное издание сборника акмеистов «Цех поэтов».

1980-е. Издано семь книг во Франции, три — в США, две — в Венгрии, по одной — в Австрии, Австралии, Израиле. Появляются «Неизданные стихи и письма», куда вошли материалы, не включенные в собрание сочинений 1962–1968 гг., поскольку в то время «публикация их не была обнаружена» [11, с. 153]. Это письма Гумилева к В.Я. Брюсову с прилагавшимися к письмам стихами, письма к разным лицам и переписка Гумилева с Л.М. Рейснер 1916–1917 годов.

В 1984 г. Институтом славистики Венского университета издан второй выпуск «Гумилевских чтений», названный так в качестве зарубежного отклика на проводившиеся с 1975 г. ленинградскими поэтами-нонконформистами неформальные «Гумилевские чтения» — организованные встречи, сопровождавшиеся докладами о Гумилеве и его творчестве и чтением его стихов. Первый выпуск, изданный в СССР в 1980 г. самиздатом в количестве 4 экз. (только для участников «Гумилевских чтений»), содержал «информационные сообщения о четырех историко-литературных вечерах “Гумилевские чтения” 1976, 1978, 1979 и 1980 гг., тезисы докладов, прочитанных организаторами этих вечеров В.Ю. Порешем, О.А. Охупкиным и И.Ф. Мар-

тыновым, документальные материалы о жизни и творчестве выдающегося русского поэта Н.С. Гумилева...» [1, с. 201]. В открывающей второй выпуск статье М. Altschuller, G. Cheron «К истории “Гумилевских чтений”» говорится: «Хочется надеяться, что это издание повысит эффективность “Гумилевских чтений”, как независимого, авторитетного и деятельного объединения людей, взявших на себя трудную, но почетную миссию хранителей лучших традиций “Серебряного века” русской словесности, твердо верящих в их большое будущее» [1, с. 14]. Издание основано на новейших разысканиях «в фондах государственных библиотек, архивов, музеев, а также некоторых частных собраний России» [1, с. 19]. Оно включает в себя публикацию не собранных прежде вариантов стихов, переводов и прозы Гумилева: несколько стихотворений и вариантов (без источника) и автографов из частного собрания П.Л. Вакселя, несколько стихотворных переводов, опубликованных в первом выпуске «Гумилевских чтений» по первой публикации в парижском журнале «Сириус» (№ 2, 3 за 1907 г.), юношеский рассказ «Карты» и записи «Вверх по Нилу: (листы из дневника)». Из литературно-критических произведений воспроизводится из первого выпуска «Гумилевских чтений» предисловие к «Матроне из Эфеса»²⁰ и рецензия Гумилева из газеты «Речь» и журнала «Гиперборей» (1908–1909, 1912).

1986 г. отмечен выходом очередного сборника неизданных и несобранных сочинений Гумилева, посвященного памяти скончавшегося в 1985 г. Г.П. Струве, «более чем кто-либо преуспевшего в открытии и описании фактов жизни Гумилева и не позволившего поэту кануть в забвение» [12, с. 9], а также приуроченного к столетию со дня рождения самого Гумилева. Он «содержит, главным образом, неопубликованный материал, но включает и публиковавшиеся ранее вещи, не вошедшие в четырехтомное Собрание сочинений Н. Гумилева Г.П. Струве и Б.А. Филиппова (Вашингтон, 1962–1968). Большая часть этого неопубликованного материала собиралась издателями этого сборника посредством специальных визитов в Москву, а частью наиболее интересных биографических документов поделился аноним из России. <...> Издатели учитывают эту коллекцию как дополнение к прекрасному изданию избранных трудов Гумилева, выполненному Струве и Филипповым (в самом деле, наше начинание впоследствии было одобрено самим Г.П. Струве) и как дополнение к собранию неизданных стихов и писем Гумилева (*Неизданные стихи и письма*), выпущенному УМСА-Press в 1980 г. Мы хорошо представляем недостатки книги в связи с несопоставимостью, с одной стороны, материала, с другой — лагун в нашем знании о Гумилеве. Эти лагуны в большинстве вызваны про-

должающейся труднодоступностью информации о поэте: за три визита в Советский Союз в 1977–1985 гг. издателям не удалось осмотреть гумилевские архивы в Ленинграде, а в последний визит нас не допустили в гумилевский архив московской Библиотеки им. Ленина. <...> Издатели выражают свою благодарность Британской академии и Британскому Совету за предоставленную возможность посетить Советский Союз, а также архивистам ЦГАЛИ и Отдела рукописей Библиотеки имени Ленина за их помощь в обнаружении, а подчас и расшифровке гумилевских документов, а также тем отдельным личностям, особенно д-ру Гордону Маквею²¹, позволившим нам использовать фотографии из своих частных собраний» [12, с. 7–8; перевод с англ. — наш. Н. Н.]. О масштабах проделанной М. Баскером и Ш. Греемом архивной работы позволяет судить то, что каждый из разделов гумилевского творчества оказался пополнен не известными ранее материалами, а биография поэта — новыми сведениями и документами. Вместе с тем в книге допущена фактическая ошибка: приводится фотопортрет с указанием: «Н.С. Гумилев, ок. 1920 г.» (из собрания Гордона Маквея) [12, с. 6]. Однако удалось выяснить, что на портрете изображен не Гумилев, а его друг, поэт-символист Б.А. Садовской²².

Начало 1990-х. Вышло четыре издания сочинений Гумилева: одна книга издана Польшей совместно с СССР, одна — в Израиле, два текста в альманахах — в США и во Франции. Специализирующийся на литературе Серебряного века и еще в 1988 г. составивший и издавший библиографию литературы о Гумилеве²³ славист В.П. Крейд идентифицировал авторство анонимной рецензии на книгу стихотворений А.А. Ахматовой «Вечер», опубликованную в 1912 г. в журнале поэтов-акмеистов «Гиперборей». Текстологический анализ, проведенный Крейдом, доказал, что авторство данной рецензии принадлежит Гумилеву. Текст этой «Неизвестной рецензии Гумилева на книгу Ахматовой» с текстологическим комментарием Крейда в 1990 г. опубликован в приуроченных к 100-летию со дня рождения А.А. Ахматовой «Записках Русской академической группы в США»²⁴, а год спустя переиздан во французском альманахе «Стрелец»²⁵.

Мы рассматривали наиболее значимые издания, содержащие первые зарубежные публикации произведений Гумилева или вовсе первые публикации его произведений. Однако в БД отражены и публикации отдельных произведений поэта в сборниках²⁶, антологиях²⁷, в том числе тематических²⁸, хрестоматиях²⁹, альманахах³⁰, собраниях сочинений других писателей, на чье творчество откликнулся Гумилев³¹.

В 1990 г. составителями первого полного отечественного собрания драматургии Н.С. Гумиле-

ва о вашингтонском собрании сочинений поэта (1962–1968) было сказано, что «издание, осуществленное на русском языке, при отдельных текстологических несовершенствах и фактических пробелах, сохраняет свою ценность и поныне» [13, с. 373]. Эта оценка единичного издания может служить общим примером, дающим понять, что в течение 70 лет русское зарубежье справлялось и, насколько могло, справилось с поставленной перед собой задачей сохранить для Отечества и донести до будущих поколений творческое наследие Н.С. Гумилева.

Примечания

- ¹ Гумилев Н.С. Французские народные песни. Петербург; Берлин: Петрополис, 1923. 110 с.
- ² Толстой А.К. Избранные сочинения. Т. 1. Берлин; Петербург: З.И. Гржебин, 1921. 290 с.
- ³ Антология современной поэзии. Берлин: Мысль, 1921. 128 с. (Книга для всех; № 50–51).
- ⁴ Цех поэтов: [Стихотворения и статьи]. Берлин: С. Ефрон, [1922]–1923. I: [1922]. 89, [5] с.; II–III: [1923]. 114, [4] с.
- ⁵ 1-е изд.: Аполлон, 1912.
- ⁶ Издатель Н.Г. Мызников.
- ⁷ Рецензия на сб.: Рубеж, 1937. № 44 (30 окт.). С. 193–225. Переиздание сб.: Их дальний путь лежал в изгнание...: антология-хрестоматия произведений литературы и журналистики русского зарубежья Дальнего Востока / авт.-сост. С.И. Якимова, Е.С. Бабкина, Н.А. Выхованец [и др.]; под науч. ред. проф. С.И. Якимовой; вступ. статья С.И. Якимовой. Хабаровск: Изд-во Тихоокеан. гос. ун-та, 2011. 275 с.
- ⁸ Г.П. Струве утверждает, что «Колчан» был издан: Гумилев Н.С. Собрание сочинений: в 4-х т. Т. 1 / под ред. Г.П. Струве, Б.А. Филиппова. Washington: Victor Kamkin, 1962–1968. С. II.
- ⁹ Автор статьи — И.А. Пуцято, профессор Харбинского педагогического института, литературовед, историк, философ.
- ¹⁰ Завалишин В.К. (1915–1995) — литератор и литературовед.
- ¹¹ Гумилев Н.С. Избранное / предисл., ред. и вступ. ст. Н.А. Оцуца. [Нью-Йорк]: Орфей, 1982. 234 с.; Гумилев Н.С. Избранное / предисл., ред. и вступ. ст. Н.А. Оцуца. Нью-Йорк: Орфей, 1986. 234 с., портр.: [4-е изд.].
- ¹² За отдельно оговоренными исключениями, в собрание не включены выполненные Гумилевым переводы, публиковавшиеся как в периодике, так и отдельными изданиями (см. прим. 18).
- ¹³ Невестка Гумилева.
- ¹⁴ Соседка по загородному имению семьи Гумилевых.
- ¹⁵ Гумилев Н.С. Стихотворения: посмерт. сб. / [предисл. Г.В. Иванова]. Петроград: Мысль, 1922; Гумилев Н.С. Стихотворения: посмерт. сб. / [предисл. Г.В. Иванова]. [2-е доп. изд.].

- ¹⁶ Гумилев Н.С. К синей звезде : неизданные стихи 1918 г. Берлин : Петрополис, 1923. 74, [4] с.
- ¹⁷ Гумилев Н.С. Тень от пальмы : рассказы. Петроград : Мысль, 1922. 88 с.
- ¹⁸ Гильгамеш : Вавилонский эпос / пер. Н. Гумилева ; введ. В. Шилейко. Петербург : З.И. Гржебин, 1919. 78 с.; Поэма о старом моряке / С.Т. Кольридж ; пер. и предисл. Н. Гумилева. Петербург : Всемир. лит., 1919. — 40 с. (Всемир. лит. [Англия] ; Вып. № 19); Баллады / Р. Соути; пер. под ред. и с предисл. Н. Гумилева. Петербург : Гос. изд., 1922. 110, [1] с. (Всемир. лит.: [Англия]; Вып. № 50); Французские народные песни / Н. Гумилев. Петербург ; Берлин : Петрополис, 1923. 110 с.
- ¹⁹ Хрестоматии, включавшие произведения Гумилева, и переиздания этих хрестоматий: Русская поэзия советской эпохи : сб. худож. текстов / сост. М. Варга, Н. Секей, Л. Силард ; ред. М. Варга. Будапешт : Tankönyvkiadó, 1976. 952 с.; переизд.: 1977, 1979, 1981, 1984, 1988; Силард Л. Русская литература конца XIX — начала XX века. Т. 1. Будапешт : Tankönyvkiadó, 1981, 718 с., [5] л. ил.; переизд. 1983.
- ²⁰ Тит Петроний Арбитр. Матрона из Эфеса / пер. с лат., послесл. и прим. Г.И. Гидони, с предисл. Н.С. Гумилева и с 12 грав. на дереве Григория Гидони. Петроград : Г.И. Гидони, 1923. [23] с.: ил.
- ²¹ Британский славист, есениновец.
- ²² Борис Садовской. Охота [Электронный ресурс] // Наше наследие. URL: http://www.nasledie-rus.ru/red_port/hunt00.php (дата обращения: 30.08.2016).
- ²³ Крейд В.П. Гумилев : библиография. Orange : Antiquary, 1988. 142 с.
- ²⁴ Неизвестная рецензия Гумилева на книгу Ахматовой / публ. В.П. Крейда // Записки Русской академической группы в США. 1990. Т. 23. С. 153–160.
- ²⁵ Неизвестная рецензия Гумилева на книгу Ахматовой / публ. В.П. Крейда // Стрелец : альманах литературы, искусства и общественно-политической мысли. 1991. № 2 (66). С. 176–182.
- ²⁶ Гумилев Н.С. Избранные стихотворения // Salzburg : Информационный бюллетень 1946. Т. 2. 69 с.; Гумилев Н.С. Стихотворения / сост. В.П. Бетаки ; вступ. ст. П.Н. Лукницкого. Paris : YMCA-Press, 1986. 157 с., портр.; Гумилев Н.С. Стихотворения = Wiersze. Warszawa : Współpraca ; Москва : Радуга, 1990. 301, [3 с.], фот., портр., факс.
- ²⁷ Гумилев Н.С. Стихи // Русская лирика: от Пушкина до Бунина : избранные стихотворения / сост. А.А. Боголепов. New York : Изд-во им. Чехова, 1952. 414 с.; Гумилев Н.С. Стихи // Чтец-декламатор. New York : А.А. Мартьянов, [1962]. 479 с.; Гумилев Н.С. Стихи // Антология русской поэзии : возрождение XX века / сост., авт. пред. и пер. Н.А. Струве. Paris : Aubier-Flammariion, 1970. 253 с.; 2-е доп. и испр. изд.: Paris : YMCA-Press, 1991. 253 с.; Гумилев Н.С. Стихи // И перешептывались листья... : чтец-декламатор / собрал Ю.К.Т. [Ю.К. Терапиано]. [Paris] : Б. и., 1973. 194 с.; Гумилев Н.С. Стихи // Русская лирика : маленькая антология от Ломоносова до Пастернака / сост. Д.П. Святополк-Мирский ; вступ. ст. Г.П. Струве. New York : Russica Publishers, 1979. 29, XIII, 211 с.
- ²⁸ Гумилев Н.С. Стихи // Неопалимая купина : еврейские сюжеты в русской поэзии : антология / сост. А. Донат. New York : Изд. Нью-Йоркского ун-та, 1973. 480 с.; Гумилев Н.С. Стихи // На одной волне : еврейские мотивы в русской поэзии / сост. и авт. вступ. ст. Т. Должанская. [Израиль] : Библиотека Алия, 1974. 220 с. (Библиотека Алия № 10); Репр. воспр. : [Израиль] : Библиотека Алия, 1990. 226 с.; Гумилев Н.С. Стихи // Декадентская литература: Ахматова, Бальмонт, Белый, Гумилев, Сологуб и другие. Chicago : Russian Language Specialties, [197-]. 151 с., ил., факс. (Russian Study Series № 38); Гумилев Н.С. Стихи // Христианская религия в русской поэзии. Т. 3. Сидней : Русское православное изд-во. 105 с.; Гумилев Н.С. Стихи // Тысяча лет, 988–1988 : детский сб. Нью-Йорк : R.V.R., 1985. 168 с., ил.; Гумилев Н.С. Стихи // Прапамять : антология русских стихотворений о перевоплощении / ред., коллекция, пред., ком. Вадима Крейда. Orange : Antiquary, 1988. 136 с.
- ²⁹ Гумилев Н.С. Стихи // Жемчужины русского поэтического творчества : избранные стихотворения от конца XVIII века и до нашего времени : хрестоматия / сост. [Т.А. Березной] ; пред. Г.И. Новицкого. New York : Общество друзей русской культуры, 1964. 351 с., [1] л. портр.
- ³⁰ Гумилев Н.С. Стихи, посв. А. Ахматовой // Воздушные пути : альманах Кн. 3 / ред., изд. Р.Н. Гринберг. New York : Б. и. 32 с., [4] л. ил.
- ³¹ Гумилев Н.С. Стихи // Вертинский А.Н. Песни и стихи, 1916–1937. [Харбин : Глобус, 1937]. [96 с.]; 2-е изд.: Washington : Victor Kamkin, 1962. 104 с.; Гумилев Н.С. [Письма А. Ахматовой] // Ахматова А.А. Сочинения Т. 2 / общ. ред., прим., библи. Г.П. Струве, Б.А. Филиппова. [США] : Inter-Languages Associates, 1965–1983. 615 с., [13 л. ил.]; Гумилев Н.С. Марина Цветаева — «Волшебный фонарь» // Цветаева М.И. Волшебный фонарь : вторая книга стихов. Репр. воспр. изд. 1912 г. Москва; Paris : YMCA-Press, 1979. 148 с.; 2-е изд.: Paris : Лев, 1980. 158 с.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Гумилевские чтения / вст. ст. М. Altshuller, G. Cheron. Wien : Institut für Slawistik der Universität Wien. 213 с. (Wiener Slawischer Almanach ; вып. 2).
2. Н.Р. О трех книгах стихов Гумилева // Их дальний путь лежал в изгнание... : антология-хрестоматия произведений литературы и журналистики русского зарубежья Дальнего Востока / авт.-сост. С.И. Якимова, Е.С. Бабкина, Н.А. Выхованец [и др.] ; под науч. ред. проф. С.И. Якимовой ; вступ. статья С.И. Якимовой. Хабаровск : Изд-во Тихоокеан. гос. ун-та, 2011. 275 с.

3. Гумилев Н.С. Чужое небо : третья книга стихов. [Берлин] : Петрополис, 1936. 93, II с.
4. Гумилев Н.С. Собрание сочинений : в 4-х т. / под ред. Г.П. Струве, Б.А. Филиппова. Washington : Victor Kamkin, 1962—1968.
5. Полански П. Русская печать в Китае, Японии и Корее : каталог собрания Библиотеки им. Гамильтона Гавайского университета. Москва : Пашков дом, 2002. 203 с.
6. Пуцято И.А. Николай Степанович Гумилев, поэт-конквистадор // Гумилев Н.С. Жемчуга : стихи. Шанхай : Дракон, [1940]. С. 5—28.
7. Гумилев Н.С. Собрание сочинений в четырех томах : стихотворения. Т. 1 / под ред. В.К. Завалишина. Регенсбург, 1947. С. 3—12.
8. Гумилев Н.С. Отравленная туника и другие неизданные произведения / под ред. и с вступ. ст. Г.П. Струве. Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1952. 239 с.
9. Из архива Н.С. Гумилева : неизданные материалы для биографии Гумилева и истории литературных течений / публ. Г.П. Струве ; опыты / под ред. Р.Н. Гринберга и В.Л. Пастухова. Нью-Йорк : М.Э. Цетлина, 1953. Кн. 1. С. 189—190.
10. Гумилев Н.С. Избранное / предисл., ред. и вступ. ст. Н.А. Оцуца. Париж : Librairie des Cinq Continents, 1959. 234 с., [1] л. портр.
11. Гумилев Н.С. Неизданные стихи и письма / [ком. и прим. Г.П. Струве]. Париж : YMCA-Press, 1980. 227 с.
12. Гумилев Н.С. Неизданное и несобранное / сост., ред. и коммент. М. Баскер и Ш. Греем. Paris : YMCA-Press, 1986. 298 с.
13. Золотницкий Д.И., Эльзон М.Д. Примечания // Гумилев Н.С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. Ленинград : Искусство, 1990. 404 с. (Библиотека русской драматургии).

FOREIGN PUBLICATIONS OF THE WORKS BY NIKOLAY GUMILYOV IN RUSSIAN: TO THE 130TH ANNIVERSARY OF THE POET'S BIRTH

NIKOLAY N. NOSOV

Russian State Library, 3/5 Vozdvizhenka St., Moscow,
119019, Russia
E-mail: Nossov1984@mail.ru

Abstract. *In 2016, there was celebration of the 130th anniversary of N.S. Gumilyov's birth, whose works were usually published during the Soviet period abroad, among Russian emigrants. In many ways due to those publications, the poet's name and heritage have not been forgotten, and it was them that formed the basis for the later editions of Gumilyov's works in the new Russia. This article displays the history of N.S. Gumilyov's foreign works in Russian through the analysis of the materials from the electronic database "Books in Russian Published Abroad, 1927—1991", developed by the Research Department of Bibliography of the Russian State Library. The article comprises Gumilyov's works issued in different countries of the world and in different formats: separate editions (including reissues and reprints), collected works, collections, anthologies, almanacs, chrestomathies. This article is of scientific value because, for first time, there is paid close attention to the detailed bibliographical review of the foreign publications of Gumilyov's works in Russian. Selection of the works, their description, and references to their history are of great theoretical and practical importance. It will help literary researchers and active readers better navigate in the foreign literature in Russian related to this subject.*

Key words: bibliography, database, literary studies, N.S. Gumilyov, acmeism, the Silver Age, works, book history, poetry, foreign publications

Citation: Nosov N.N. Foreign Publications of the Works by Nikolay Gumilyov in Russian: to the 130th Anniversary of the Poet's Birth, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 5, pp. 575—583.

References

1. *Gumilyovskie chteniya* [Gumilyov's Memory Reading]. Wien, Institut für Slavistik der Universität Wien Publ., 213 p.
2. N.R. O trekh knigakh stikhov Gumilyova, *Ikh dal'nii put' lezhal v izgnan'e...: antologiya-khrestomatiya proizvedenii literatury i zhurnalistiki russkogo zarubezh'ya Dal'nego Vostoka* [Their Long Way Led to the Exile...: Anthology of Literature and Journalism of Russian Expatriate Community of the Far East]. Khabarovsk, Tikhookean. gos. un-t Publ., 2011, 275 p.
3. Gumilyov N.S. *Chuzhoe nebo : tret'ya kniga stikhov* [Alien Sky: the Third Book of Poems]. Berlin, Petropolis Publ., 1936, 93, II p.
4. Gumilyov N.S. *Sobranie sochinenii: v 4-kh t.* [Collected Works: in 4 vol.]. Washington, Victor Kamkin Publ., 1962—1968.
5. Polanski P. *Russkaya pechat' v Kitae, Yaponii i Koree : katalog sobraniya Biblioteki im. Gamil'tona Gavaiskogo universiteta* [Russian Publications in China, Japan and Korea: Catalog of a Collection at Hamilton Library of the University of Hawaii]. Moscow, Pashkov dom Publ., 2002, 203 p.
6. Putsyato I.A. Nikolai Stepanovich Gumilyov, poet-konkvistador, *Gumilyov N.S. Zhemchuga : stikhi* [Gumilyov N.S. Pearls: poetry.]. Shanghai, Drakon Publ., 1940, pp. 5—28.
7. Gumilyov N.S. *Sobranie sochinenii v chetyrekh tomakh: stikhotvoreniya* [Collected Works in 4 vol.: poem], Regensburg, 1947, vol. 1, pp. 3—12.

8. Gumilyov N.S. *Otravlenneya tunika i drugie neizdannyye proizvedeniya* [Poisoned tunic and other unpublished works]. New York, Chekhov's Publ., 1952, 239 p.
9. *Iz arkhiva N.S. Gumilyova : neizdannyye materialy dlya biografii Gumilyova i istorii literaturnykh techenii*. New York, M.E. Tsetlina Publ., 1953, book 1, pp. 189—190.
10. Gumilyov N.S. *Izbrannoe* [Favorites]. Paris, Librairie des Cinq Continents Publ., 1959, 234 p.
11. Gumilyov N.S. *Neizdannyye stikhi i pis'ma* [Unpublished poems and letters]. Paris, YMCA-Press Publ., 1980, 227 p.
12. Gumilyov N.S. *Neizdannoe i nesobrannoe* [Unpublished or unassembled]. Paris, YMCA-Press Publ., 1986, 298 p.
13. Zolotnitskii D.I, El'zon M.D. *Primechaniya, Gumilyov N.S. Dramaticheskie proizvedeniya. Perevody. Stat'i* [Gumilyov N.S. Dramatic works. Translations. Articles]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1990, 404 p.

КОНКУРС

К 130-летию со дня рождения Н.С. Гумилева: всероссийский конкурс исследовательских работ учащихся старших классов и студентов

В настоящее время творчество и трагическая судьба Н.С. Гумилева вызывают всё более возрастающий научный и общественный интерес, что актуализирует задачу полномасштабного, объективного и всестороннего осмысления его биографии и литературно-художественного наследия.

Сила духа Гумилева, его мужественность, стойкость и целеустремленность, позитивный настрой его поэтического мировосприятия особенно важны для всех нас именно сегодня.

С целью активизации творческой и научно-исследовательской деятельности учащихся старших классов и студентов по изучению судьбы и литературно-художественного наследия Н.С. Гумилева, способствующей их приобщению к высоким духовным ценностям и осмыслению отечественной истории XX в., с 15 апреля 2016 г. по 15 апреля 2017 г. проводится Всероссийский конкурс исследовательских работ и творческих проектов учащихся старших классов и студентов, посвященный 130-летию со дня рождения Н.С. Гумилева.

Основные номинации конкурса:

1. «Самый непрочитанный поэт XX века...»: творческая вселенная Николая Гумилева;
2. География жизни и творчества Н.С. Гумилева;
3. Личность и судьба Н.С. Гумилева;
4. Отец и сын: Н.С. Гумилев и Л.Н. Гумилев.

Участники конкурса могут представить результаты деятельности в формате научно-исследовательской работы или авторской экскурсии. Особо приветствуется привлечение в работе опубликованных источников (писем, дневников, воспоминаний и т. д.) и архивных материалов.

Организаторы конкурса:

- ◆ Музей А.А. Ахматовой в Фонтанном доме;
- ◆ Музей-квартира Л.Н. Гумилева;
- ◆ Санкт-Петербургская Академия постдипломного педагогического образования;
- ◆ Санкт-Петербургский городской Дворец творчества юных;
- ◆ Научно-образовательное культурологическое общество России.

Срок подачи работ: до 1 февраля 2017 года.

Электронный адрес для отправки работ и получения консультаций: gumilev130@gmail.com

Контактный тел. / факс: +7 (812) 571-09-52

УДК 78.071.1(47)"18"
ББК 85.313(2=411.2)52-8Чайковский П.И.,2ю14

Г.А. МОИСЕЕВ

П.И. ЧАЙКОВСКИЙ И ВЕЛИКИЙ КНЯЗЬ КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВИЧ: ЭПИСТОЛЯРНЫЙ ДИАЛОГ В ЗЕРКАЛЕ ДНЕВНИКА К.Р.

Григорий Анатольевич Моисеев,
Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского,
научно-издательский центр «Московская консерватория»,
старший научный сотрудник
Большая Никитская ул., д. 13/6, Москва, 125009, Россия
кандидат искусствоведения
E-mail: gmoiseev@yandex.ru

Реферат. Творческий диалог П.И. Чайковского и великого князя Константина Константиновича привлекал к себе внимание музыковедов, литературоведов, культурологов еще с начала XX века. При этом исследователи опирались преимущественно на их обширную переписку (1880–1893). За рамками рассмотрения оставались неопубликованные дневниковые записи великого князя о композиторе и его творчестве, сделанные в разные годы (со второй половины 1870-х и до 1915). Основная задача состояла в оценке их объема, информационной ценности и, наконец, в том, насколько они служат ключом к пониманию взаимоотношений двух исторических личностей. В задачи работы входило выявление и систематизация

высказываний великого князя Константина Константиновича о П.И. Чайковском и его творчестве, в чем и заключается новизна и оригинальность исследования. В статье использованы методы сравнительного источниковедения, так как дневник, в отличие от переписки, содержит не ограниченные внутренней цензурой сведения.

Анализ дневниковых записей позволил проследить эволюцию интересов великого князя к разным жанрам творчества П.И. Чайковского — романсам, фортепианным пьесам, симфониям, операм, церковной музыке; предложить уточненную периодизацию переписки; выявить прежде неизвестные факты, в свете которых по-новому видятся взаимоотношения композитора не только с Константином Константиновичем, но и с другими представителями императорской фамилии. Материалы статьи могут быть использованы в курсе истории русской музыки, а также в современном комментированном издании эпистолярного наследия и дневников П.И. Чайковского и великого князя Константина Константиновича.

Ключевые слова: П.И. Чайковский, великий князь Константин Константинович, переписка, дневники, комментирование, камерная вокальная культура,

романсы, источниковедение, архивы Романовых, августейшее покровительство.

Для цитирования: Моисеев Г.А. П.И. Чайковский и великий князь Константин Константинович: эпистолярный диалог в зеркале дневника К.Р. // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 5. С. 584–591.

Изучение взаимоотношений композиторов-классиков XIX в. с августейшими покровителями музыкального искусства может служить ключом к пониманию музыкальной практики рассматриваемой эпохи, истории восприятия и рецепции, к более глубокому постижению наследия гениальных мастеров. История музыки позапрошлого столетия дает богатый материал для подобного рода научных изысканий, причем Россия предстает как часть единого общеевропейского культурного пространства. Хрестоматийны примеры контактов Л. ван Бетховена с кронпринцем Луи-Фердинандом Прусским и эрцгерцогом Австрийским Рудольфом, Р. Вагнера — с королем Людвигом II Баварским, А.Г. Рубинштейна — с великой княгиней Еленой Павловной.

Как выглядят в этом контексте взаимоотношения П.И. Чайковского (1840–1893) и великого князя Константина Константиновича (1858–1915) — поэта К.Р.¹, музыканта-любителя, члена императорской фамилии Романовых (сына великого князя Константина Николаевича², подробнее см.: [1])? Какими материалами располагают исследователи, обращающиеся к данной теме?

Самое значимое место занимает переписка П.И. Чайковского и К.Р. — документальное свидетельство общения двух художников [2]. Необходимость заново обратиться к данному материалу продиктована стремлением уточнить обстоятельства и предпосылки, способствовавшие возникновению и развитию творческого диалога, с привлечением ранее не востребованных документов. В первую очередь речь идет о дневниковых записях К.Р., многие из которых до сих пор не опубликованы. Задача современного музыковеда состоит в максимально полном выявлении в архивных фондах всех сохранившихся свидетельств, их тщательном анализе, аргументированном перекрестном комментировании и введении в научный оборот. Великий князь Константин Константинович вел дневник с мая 1870 г. до последних дней жизни, фиксируя в нем все события своей биографии, в том числе и музыкальные. Это позволяет проследить эволюцию отношения Константина Константиновича к музыке П.И. Чайковского до момента их личной встречи и начала переписки (до 1880 г.), в период активных контактов (1880-е — начало 1890-х гг.), в посмертный период (после 1893 года).

1870-е гг. — время первоначального знакомства К.Р. с музыкой П.И. Чайковского, когда ему стали известны сочинения в следующих жанрах: опера, камерные ансамбли, фортепианные пьесы и концерт, романсы, программные симфонические произведения, церковно-литургические опусы. Дневник юношеского периода содержит наиболее яркие, романтически-восторженные высказывания о музыке П.И. Чайковского. Впервые его имя встречается в летних записях 1876 г. — между днем рождения великого князя (10 августа по ст. ст. ему исполнилось 18 лет)³ и днем отъезда в дальнее плавание, конечной целью которого были Соединенные Штаты Америки (23 августа). 11 августа Константин Константинович восхищается тремя вокальными миниатюрами на слова А.К. Толстого, Л.А. Мея, Н.П. Грекова: «Играл романсы Чайковского и пел их. Несмотря на сильнейший кашель, у меня горло совсем свободно, и я пел легко. Чудные там вещи: “Слезка дрожит”, “Хотел бы в единое слово”, “Погоди” и т. д. Стал вписывать в альбом со стихами голосовую партию и слова “Хотел бы в единое слово”. Из-за этой работы чуть было не опоздал к столу» [3, ед. хр. 6, л. 76].

Судя по всему, К.Р. пользовался неким сборником вокальных произведений П.И. Чайковского (очевидно, издательским конволютом, в котором под одной обложкой переплетены романсы из разных опусов — ор. 6, 16, 25), возможно подаренным ему на день рождения. Переписывание было делом первостепенной важности: через несколько дней предстоял отъезд, и альбом должен был стать великому князю верным спутником за границей. Поэту-музыканту К.Р. было присуще острое чувство нерасторжимой связи слова и музыки, словесный ряд был для него столь же важен, как и музыкальный. Непосредственной причиной, по которой «эта работа» так захватила его, стало, как нам кажется, стремление запечатлеть данную связь в деталях (обратим внимание: *вокальная* партия романса вписывалась в *литературный* альбом).

16 августа в дневнике упоминается еще один романс — «Примирение» ор. 25 № 1 (на слова Н.Ф. Щербины): «Я пишу под хорошим впечатлением. Был в театре. <...> Всё это так меня обрадовало, что вернувшись, я спел романс Чайковского: “О засни мое сердце глубоко”, в котором советуется не будить старых желаний и стремлений, чтобы напрасно не смутить сердечного покоя. Я благодарил Бога за то, что он хочет исполнить мои просьбы и мольбы» [3, ед. хр. 6, л. 82 об.]. В музыковедческой литературе «Примирение» обычно характеризуется как «один из самых драматических романсов» [4, с. 228]. Тем удивительнее его восприятие К.Р. в «радостном» духе, имеющем, однако, под собой религиозное основание — само музицирование сопряжено здесь с «благодарностью Богу» и с молитвой. Заметим, что Константин Константинович музицировал в одиночестве, будучи одновременно певцом

и аккомпаниатором. Великий князь нередко прибегал к подобной музыкальной практике ради достижения молитвенного настроения. Чаще всего в таких случаях он играл «Немецкий реквием» И. Брамса, «Иже херувимы» Д.С. Бортнянского, «Реквием» В.А. Моцарта.

Романс на слова Н.Ф. Щербины сопровождает читателя дневника вплоть до дня отъезда (23 августа) — уже как символ родины, где К.Р. оставляет свое сердце. Не случайно при последнем упоминании романса (22 августа) К.Р. ассоциирует себя с его лирическим героем: «...Отобрал все книги и ноты для похода. Играл еще мой (подчеркнуто вел. кн. Константин Константинovichем. — Г. М.) романс Чайковского: “О засни мое сердце глубоко!”» [3, ед. хр. 6, л. 90].

Романс был тем жанром, который пронизывал в дальнейшем все этапы взаимоотношений великого князя и композитора: их личное знакомство произошло на волне увлечения К.Р. собственным камерно-вокальным творчеством; кульминацией общения можно считать время выхода в свет Шести романсов ор. 63, созданных П.И. Чайковским на тексты августейшего поэта; исполнением в Гатчине последнего романсового опуса Петра Ильича (ор. 73, на слова Д. Ратгауза) К.Р. почтил его память сразу после безвременного ухода (25 октября 1893 г. — см.: [5, с. 201–202]).

К середине 1870-х гг. многие вокальные шедевры П.И. Чайковского уже завоевывали известность не только в России, но и в других странах. То же можно сказать и о фортепианных миниатюрах композитора, которым посвящена следующая группа записей К.Р., сделанных в океане на фрегате «Светлана» и в Нью-Йорке. В весеннем дневнике 1877 г. читаем: «12 / 24 марта. Вышел наверх раньше подъема флага, думал, что будет ученье, но его не было. <...> Учил наизусть “Romance” для фортепьяно Чайковского» [3, ед. хр. 8, л. 65 об.—66]; «14 / 26 марта. Дождь и ветер с утра. <...> Выучил наизусть “Romance” Чайковского» [3, ед. хр. 8, л. 70–71]; «2 / 14 мая. В ½ 12 поехал к Есиповой. Мы довольно долго сидели у ней; она приятная женщина; она снабдила меня нотами из Чайковского» [3, ед. хр. 9, л. 40]; «5 / 17 мая. Ушли из Нью-Йорка, кажется, идем в Россию. <...> Рад покинуть Америку. <...> Учю наизусть вальс Чайковского» [3, ед. хр. 9, л. 41 об.—42]; «26 мая / 7 июня. Другое утешение — это “Осень” Чайковского на слова А. Толстого. Это такой задушевный мотив, что так и просится в печальную душу» [3, ед. хр. 9, л. 54].

«Романс» ор. 5 f-moll впоследствии был одной из самых востребованных пьес в репертуаре К.Р.-пианиста: судя по дневниковым записям, он часто исполнял ее для самых разных слушателей, в разных ситуациях (в Зимнем дворце для императрицы Марии Александровны, в солдатском го-

спитале для раненых и т. д.). Два других упомянутых сочинения («Вальс» и «Осень») — это не что иное, как пьесы из цикла «Времена года»: «Декабрь. Святки. [Tempo di Valse; с эпиграфом из В.А. Жуковского]» и «Октябрь. Осенняя песня. [Andante doloroso e molto cantabile; с эпиграфом из А.К. Толстого]». Они только что были изданы и, по-видимому, входили в репертуар А.Н. Есиповой — русской пианистки, пропагандировавшей в США творчество своих соотечественников. Говоря об американском плавании, отметим, что именно музыка П.И. Чайковского стала для вел. кн. Константина Константиновича символом родного дома: ее он играл, прощаясь с Россией («Примирение»); она же стала предвестием встречи с «отчизной далекой». Как и романсы, фортепианные миниатюры П.И. Чайковского всегда находились в круге внимания К.Р. как пианиста, расширившего свой сольный репертуар.

В 1878 г. К.Р. пережил глубокие впечатления от «Франчески да Римини», «Ромео и Джульетты» и «Бури» — программных симфонических произведений, созданных П.И. Чайковским на сюжеты из Данте и Шекспира. Тема любви и вызванных ею страданий, объединяющая эти партитуры, была созвучна настроениям К.Р.: напряженные, порой мучительные размышления о природе этого чувства пронизывают дневники молодого Константина Константиновича. Переполненный лирической экспрессией тематизм композитора не мог не вызвать ответной реакции великого князя, при этом в его записях *emotio* всегда соседствует с *ratio*.

11 марта после посещения симфонического собрания Императорского Русского музыкального общества (Санкт-Петербург) он отмечает: «Сегодня я слышал чудную вещь в симфоническом конц[ерте] в Дв[орянском] Собр[ании]: фантазию для оркестра Чайковского “Francesca da Rimini”. Я никогда не слышал мысль, так ясно и рельефно выраженную в звуках; я следил по ним весь ход V^а песни Дантовского “Ада”. Тема рассказа Франчески, переходящая от инструмента к инструменту и особенно задушевная в линии виолончеля (так в оригинале. — Г. М.), привела меня в неописанный восторг. Были минуты, когда как будто холодный пот выступал, уже при начале, когда спускание путников во вторую область ада изображено гаммой вниз — затем мертвенное оцепенение и ужас. О какое великолепие» [3, ед. хр. 13 а, л. 46–46 об.].

После очередного посещения летнего концерта в Павловском вокзале К.Р. оставил следующую запись (30 июня): «...Играли увертюру Чайковского “Romeo und Guilietta”. <...> Я слышал эту вещь уже второй раз, и она мне еще больше понравилась. Как хорошо выражена в звуках любовь, побеждающая борьбу и страшную вражду обоих семейств» [3, ед. хр. 13 а, л. 19 об.].

Спустя два месяца, находясь на Всемирной выставке в Париже, великому князю посчастливилось попасть 2 сентября в зал Трокадеро на второй русский концерт под управлением Н.Г. Рубинштейна. «“Буря” Чайковского, музыкальная картина на Шекспировскую тему, по-видимому, не особенно понравилась публике, — отметил К.Р. в дневнике, — но по-моему это одна из лучших вещей концерта. Начинается она с изображения безбрежного, бездонного океана; является Просперо — трубы играют его тему. Затем подымается буря, корабль погибает, Фердинанд спасается на волшебном острове, где в нем зарождается любовь к Миранде. Прилетает Ариель, за ним тяжело ступает Калибан, контрабасы изображают его шаги. — Затем Просперо исчезает, Фердинанд и Миранда предаются своей любви — тот же любовный мотив во всех инструментах — *roulé à l'extrême*⁴ — и в конце концов океан спокойный, величественный, невозмутимый. Одна ошибка — всё немного длинно» [3, ед. хр. 11, л. 2 об.—3].

До сих пор в дневнике речь шла о музыке, так или иначе опосредованной словом, но ни разу не затрагивался жанр оперы. Между тем к тому времени две из них — «Опричник» и «Кузнец Вакула» — уже были поставлены на императорской сцене (1874, 1876), и К.Р. (по косвенным свидетельствам) был их слушателем [1, с. 150—159]. Однако в дневниковых записях великого князя они не упоминаются. Точкой отсчета для сочинений П.И. Чайковского в оперном жанре стал «Евгений Онегин»: «Я разыгрываю новую оперу, т[о] е[сть] лирические сцены “Евгений Онегин” Чайковского», — отмечает он в дневнике 7 ноября 1878 г., педантично подчеркивая авторское жанровое определение, но ничего не говоря о достоинствах самой музыки [3, ед. хр. 11, л. 45 об.]. Недавно вышедший из печати клавирауцуг⁵ становится предметом особого внимания К.Р. в связи с подготовкой приватного исполнения «Онегина» в Санкт-Петербурге. Знал об этом и П.И. Чайковский. В письме от 5 января 1879 г. он сообщал Н.Ф. фон Мекк: «*Евгений Онегин* будет исполняться в одном великосветском обществе и именно у М-те Абаза. <...> Аккомпанировать будет В[еликий] князь Конст[антин] Конст[антинович]» [6, с. 24]. В эпистолярной композиции это первое упоминание о великом князе.

Спектакль в доме Юлии Федоровны Абаза, известной петербургской певицы, действительно состоялся весной 1879 г., но его точная дата до сих пор не установлена. Не проясняет ее и дневник К.Р., раскрывающий лишь отдельные подробности подготовительного этапа: «Я сидел вечером у себя, разыгрывал “Евгения Онегина” Чайковского» (21 декабря 1878 г.) [3, ед. хр. 11, л. 84]; «Был у г-жи Абаза, много было девиц; Панаева под мою игру пела роль Татьяны из “Е[вгения] Онегина” и другие песни Чайковского. И было весело» (23 декабря 1878) [3,

ед. хр. 11, л. 88 об.]. Дневник свидетельствует о посещениях К.Р. музыкальных вечеров у Ю.Ф. Абаза на набережной Фонтанки вплоть до середины февраля 1879 года. Однако из-за смерти великого князя Вячеслава Константиновича, младшего брата К.Р., с 15 февраля в царской семье был объявлен траур, что обусловило запрет на участие ее членов в светских мероприятиях. Итак, вел. кн. Константин Константинович не мог принимать участия в исполнении «Евгения Онегина» у Ю.Ф. Абаза и не присутствовал на нем. Он услышал его лишь летом, 12 июня, на спектакле учеников Московской консерватории.

К этому времени в дневнике начинает проследиваться тенденция целенаправленного ознакомления К.Р. с сочинениями П.И. Чайковского. Осенью 1879 г. он находился под впечатлением от самого значительного церковного опуса Петра Ильича — Литургии Святого Иоанна Златоуста ор. 40: «15 сентября. Принялся играть новую литургию Чайковского»; «16 сентября. За обедней в первый раз пели “Святой Боже” из новой литургии Чайковского — удивительно красиво» [3, ед. хр. 15, л. 95—96]; «21 сентября. К обеду мы все были в полной форме, я — в конногвардейском мундире. Пели “Святой Боже” и “Иже херувимы” Чайковского. Последняя песнь — прекрасное сочинение, очень трудное, требующее безукоризненного исполнения и не очень понятное с первого разу; я проиграл это несколько раз заранее и без труда вникал в знакомые звуки — но другие, впервые слышавшие это “Иже херувимы” нашли, что оно не довольно церковно написано... и остались в недоумении» [3, ед. хр. 15, л. 101 об.].

Это было одним из первых исполнений нового сочинения П.И. Чайковского в Санкт-Петербурге. Возможно, К.Р. и был инициатором того, чтобы в дворцовой церкви прозвучали фрагменты из Литургии. Вдохновившись ею, великий князь написал собственную «Херувимскую песнь», но вскоре счел ее неудачной, и она осталась его единственным опытом в этом жанре. Более успешным стало начатое ранее сочинение романсов на стихи разных поэтов.

Увлечение К.Р. собственным музыкальным творчеством привело к личному знакомству с Петром Ильичом. Их встреча состоялась по инициативе великого князя в петербургском доме родственницы П.И. Чайковского В.В. Бутаковой 19 марта 1880 года. Подробности этого события хорошо известны [5, с. 78—79]. По его инициативе началась и переписка, продолжавшаяся около 13 лет. Вместе с первым посланием от 2 ноября 1880 г. он отправил П.И. Чайковскому сборник своих только что изданных в Германии романсов с просьбой высказать о них свое мнение [2, с. 33]. В ответном письме от 7 ноября композитор поощрил августейшего автора к дальнейшему сочинительству и обещал приписать клавир «Орлеанской девы».

Дневник К.Р. за период с ноября 1880 по август 1881 г. в архивном фонде отсутствует, поэтому об отношении великого князя к этой опере ничего не известно. В сохранившихся дневниках 1880-х гг. упоминания о П.И. Чайковском в сравнении с записями предшествующего десятилетия подчас отмечены лаконичной сухостью, что не умаляет их ценности, однако складывается впечатление, что выразительность и эмоциональность «уходят» в переписку.

Эпистолярное общение П.И. Чайковского и К.Р. отмечено множеством психологических, порой трудноуловимых нюансов: это поиск друг в друге источников вдохновения, обоюдное побуждение к творчеству, опосредованный диалог с другими музыкантами, поэтами, литераторами. По уточненным нами данным, переписка включает 60 единиц. В ней можно выделить три периода: 1880–1881, 1886–1891, 1893. После трех писем первого периода наступает почти пятилетний перерыв, обусловленный продолжительными дальними плаваниями К.Р. (на момент знакомства он был моряком); поглощенностью проблемами своего самоопределения (сухопутная карьера занимает место морской); сменой художественной ориентации с музыкальной на поэтическую и, наконец, решением матримониальных вопросов: при возобновлении переписки К.Р. уже не только муж, но и молодой отец.

Однако из дневника видно, что знакомство с новыми или уже известными сочинениями П.И. Чайковского, а также личные встречи имели место и в период эпистолярной паузы. Так, 30 августа 1883 г. в Александро-Невской лавре звучит знакомая великому князю хоровая композиция «Иже херувимы», и К.Р. заново оценивает ее гармоническое своеобразие, используя профессиональную композиторскую лексику: «Архиерейское богослужение шло весьма благолепно. Два огромных хора певчих, придворный и митрополичий, пели превосходно, особенно первый. Херувимская Чайковского красива, но немного замысловата и слишком много задержаний, которые не довольно быстро и отчетливо разрешаются. Исполнили ее прекрасно» [3, ед. хр. 22, л. 45–45 об.]. В начале декабря того же года, находясь в Мейнингене ради помолвки с принцессой Елизаветой Саксен-Альтенбургской, К.Р. слушает в интерпретации выдающегося немецкого пианиста и дирижера Ганса фон Бюлова — поклонника и пропагандиста творчества П.И. Чайковского — фортепианную «Тему с вариациями» ор. 19 № 6 и «Торжественный коронационный марш» в рамках трех симфонических концертов под управлением маэстро [3, ед. хр. 23, л. 49].

«Монархические» сочинения Петра Ильича звучали в то время достаточно часто вследствие недавно состоявшейся коронации императора Александра III и императрицы Марии Федоровны. Царская чета покровительствовала композитору, что

выражалось в аудиенциях, пожеланиях-заказах, посещениях спектаклей и концертов, на которых звучала музыка П.И. Чайковского. Посещал их и К.Р.: дневник 1884 г. фиксирует исполнения в высочайшем присутствии коронационной кантаты «Москва» (8 января), опер «Мазепа» (8 февраля и 26 апреля) и «Евгений Онегин» (19 октября) [3, ед. хр. 23–25]. Прежде неизвестное свидетельство о личной встрече великого князя и Петра Ильича в Мраморном дворце 15 января 1885 г. («у нас обедали В.В. Бутакова и Чайковский; очень приятно провели время» [3, ед. хр. 25, л. 91]) позволяет предположить, что с этого времени К.Р. становится посредником в общении между государем и композитором. На следующий день К.Р. «ездил за Государем в театр; давали “Евгения Онегина”». Государь послал за Чайковским и долго с ним беседовал» [3, ед. хр. 25, л. 91 об.].

Начало второго периода эпистолярного диалога между П.И. Чайковским и великим князем — вновь под знаком романсового жанра — приходится на сентябрь 1886 года. По желанию императрицы Марии Федоровны, переданному композитору через Константина Константиновича, Петр Ильич написал Двенадцать романсов ор. 60, а затем, воспользовавшись услугой К.Р., передал ей подношной экземпляр. Эти сюжеты подробно отражены как в переписке, так и в дневниках обоих корреспондентов [7]. В это же время К.Р. подарил композитору свой первый поэтический сборник, шесть стихотворений из которого П.И. Чайковский положил на музыку (романсы ор. 63). Именно в поэтической ипостаси К.Р. стал привлекателен для композитора; в свою очередь поэт обрел в Петре Ильиче внимательного читателя и критика своих произведений, в частности поэмы «Севастиан-мученик». Модель отношений в форме обмена плодами своего творчества, заложенная еще в 1880 г. (когда в ответ на романсы со стороны К.Р. композитор подарил августейшему корреспонденту клавир «Орлеанской девы»), вновь оказалась востребованной.

Наиболее интенсивно корреспонденты общаются в 1888–1890 годах. Первая пара писем (от 10 и 15 мая 1888 г.) омрачена диссонансом: П.И. Чайковский справедливо упрекает Константина Константиновича в том, что он не пригласил его 30 апреля на концерт в Мраморный дворец [8, с. 427–428]. В ответ К.Р. поспешил оправдаться [2, с. 41–42] (подробнее об этом концерте см.: [9]). Отметим, что неизменно соблюдая светский эпистолярный этикет, Петр Ильич время от времени позволял себе нелестные высказывания по тем или иным творческим вопросам, например, негативно высказывался о И. Брамсе — к великому разочарованию К.Р., ценившего музыку немецкого мастера очень высоко.

В свою очередь великокняжеский дневник неожиданно удивляет пассажами, позволяющими вос-

принимать и саму переписку в ином свете. Таковы бескомпромиссно-критические высказывания о симфонии «Манфред», дважды прослушанной К.Р. в 1886 г.: «скучное, бесконечно длинное произведение» (16 мая) [3, ед. хр. 28, л. 151]; «Манфред Чайковского мне очень не понравился» (27 декабря) [3, ед. хр. 30, л. 73 об.]. В письме к композитору от 11 сентября 1888 г. великий князь употребляет совсем другие выражения: «Ведь это чудесное произведение, я слушал его с наслаждением, но хоть и имею привычку слушать — мое внимание ослабевало и утомлялось по мере того, как развивалась Ваша музыкальная картина, так что, наконец, я потерял возможность следить за Вашими мыслями и разобраться в своих» [2, с. 55]. Словно освобождая Константина Константиновича от вынужденной неискренности, Чайковский в ответном письме обрушивается на собственную партитуру с уничтожающей критикой [2, с. 59].

Критические нотки содержит и прежде не публиковавшееся высказывание К.Р. о Четвертой симфонии (17 сентября 1888 г., Павловск): «Я пошел снова послушать 4^ю симфонию Чайковского. Много в ней мне очень нравится, *andante quasi canzone* с начала до конца. Но есть места, по-моему, просто неблагозвучные, несмотря на приятные напевы: сочетание звуков местами колет ухо, хотя самая музыкальная мысль и хороша. Так, например, после приятного *pizzicato* в *scherzo* вступают крикливые гобой и флейты, что больно ушам. Есть шумные, смутные, какие-то взъерошенные пассажи скрипок в финале; растянуто» [3, ед. хр. 35, с. 58]. На этот раз оно в целом созвучно оценке, данной великим князем в письме к композитору [2, с. 61].

Неповторимый по своей экспрессии штрих содержит дневниковая запись от 16 декабря 1889 г. о прослушивании Константином Константиновичем и П.И. Чайковским Четвертого фортепианного концерта Л. ван Бетховена в исполнении А.Г. Рубинштейна: «Когда раздалось дивное *Andante*, я через всю залу переглянулся с Чайковским, сидевшим на другой стороне. Он говаривал мне, что у него волосы становятся дыбом, когда он слышит это произведение» [3, ед. хр. 36, с. 151]. Это моментальное изображение служит комментарием к знаменитому признанию Петра Ильича (из письма от 21 сентября 1888 г.): «Помните ли Вы, Ваше Высочество, *andante* в *G-dur*’ном концерте для фортеп[иано]? Я не знаю ничего гениальнее этой коротенькой части и всегда бледнею и холодею, когда слышу ее» [2, с. 58].

Записи К.Р. 1890 г. о «Пиковой даме» служат комментариями к его же письму, целиком посвященному этой опере [2, с. 77–78]: «27 июня. Чайковский велел своему издателю Юргенсону прислать мне новую оперу “Пиковую даму” лишь она выйдет из печати, и я получил клавираусцуг. В продаже его не будет, пока оперу, заказанную дирекцией Императорских театров, не поставят на сцену.

Сперва прочитал весь текст, а потом успел сыграть 1^е действие. Слова местами очень хромают; их написал брат Петра Ильича Модест, а музыка местами прелестна» [3, ед. хр. 37, л. 96–96 об.]; «5 декабря. Проехал в Мариинский театр на генеральную репетицию “Пиковой дамы” Чайковского в Высочайшем присутствии. Сидели в креслах. Впечатление из наилучших» [3, ед. хр. 38, л. 15 об.]; «6 декабря. Я дежурил у Государя. <...> Царь много говорил о “Пиковой даме” Чайковского» [3, ед. хр. 38, л. 16].

В дневниках 1891–1892 гг. упоминания о П.И. Чайковском редки. Сходит почти на нет и переписка. Последняя и единственная связанная с ней запись появляется у К.Р. за месяц до смерти композитора. Она проливает свет на четыре сентябрьских письма 1893 г., составляющих третий эпистолярный блок [2, с. 82–86]. Возобновление общения, навеянное уходом из жизни А.Н. Апухтина и А.А. Фета, произошло по инициативе К.Р. В дневнике от 23 сентября августейший поэт суммирует содержание двух первых писем: «Чайковский пишет мне, что написал новую симфонию, которою очень доволен; он сделал в ней отступление от принятых правил и поместил *adagio* в конце. Я предлагал ему не раз испытать свои силы на оратории; эта мысль ему понравилась, но он не находил подходящих слов. В последнем письме я напомнил ему о Реквиеме Апухтина: это текст подходящий и можно написать на него музыку в память покойного автора. Чайковский отвечает мне из Москвы, что этих слов у него нет под рукой и что новая симфония своим содержанием подходит именно под настроение Реквиема. Вернувшись в Клин, он прочтет слова Апухтина и тогда увидит, можно ли сочинить на них музыку. Он собирается побывать у нас в половине октября, когда приедет дирижировать на симфонический концерт» [3, ед. хр. 40, л. 120 об.].

Приведенный фрагмент показывает, что К.Р. неоднократно побуждал композитора к созданию масштабного кантатно-ораториального полотна. Чем было продиктовано подобное желание (помимо смерти Апухтина)? Поделюсь своими соображениями. С детства одним из самых любимых музыкальных жанров К.Р. был реквием, а любимейшим сочинением — «Немецкий реквием» И. Брамса. Очевидно, великий князь мечтал о появлении некоего аналога — «русского реквиема». И в качестве идеального автора для него видел П.И. Чайковского. Последний отклонил великокняжеское предложение, объяснив свой отказ тем, что настроением реквиема «в значительной степени проникнута» его «новая последняя симфония (особенно финал)» [2, с. 84]. К.Р. присутствовал на премьере Шестой симфонии 16 октября 1893 г. и после ее окончания выразил автору свое восхищение [10, с. 385]. 25 октября Петра Ильича Чайковского не стало.

Великий князь бережно хранил его письма. Получив оригиналы своих посланий от родственников композитора, он в декабре 1893 г. разобрал всю корреспонденцию в хронологическом порядке. В начале XX в. началась долготелая история обнаружения этого эпистолярия: на страницах трехтомного биографического труда «Жизнь Петра Ильича Чайковского», подготовленного его братом Модестом (который был лично знаком с К.Р. и также переписывался с ним), увидели свет фрагменты писем композитора к К.Р. [11]. В 1965–1981 гг. они были изданы полностью издательством «Музыка» [12], а спустя 18 лет Институт русской литературы (Пушкинский Дом) включил 22 из 23 писем великого князя к композитору в сборник «Константин Константинович (великий князь; 1858–1915). Избранная переписка» [2, с. 31–86], причем одно из посланий (от 12 сентября 1886 г.) по неустановленной причине оказалось неизданным. Лишь недавно оно было опубликовано и прокомментировано автором настоящей статьи [7, с. 112–113]. Осмысление творческого диалога П.И. Чайковского и К.Р. продолжается.

Примечания

- ¹ Далее в статье криптоним «К.Р.» используется наравне с титулом и именем «великий князь Константин Константинович».
- ² Великий князь Константин Николаевич был первым августейшим покровителем композитора.
- ³ Здесь и далее даты приведены по старому стилю.
- ⁴ Нарастание до крайности. — *Фр.*
- ⁵ Клавираусцуг (от нем. *Klavier* — фортепиано и *Auszug* — извлечение) — переложение для фортепиано музыкального произведения, написанного изначально для крупного музыкального ансамбля. Часто употребляется сокращенная форма этого слова — *клавир*. — *Примеч. ред.*

Список источников

1. Моисеев Г.А. П.И. Чайковский и великий князь Константин Николаевич: К истории взаимоотношений // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 3. С. 136–167.

2. Константин Константинович (великий князь; 1858–1915). Избранная переписка / [сост. Л.И. Кузьмина]; Ин-т рус. лит. (Пушк. Дом). Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1999. 528 с.
3. Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ). Ф. 660. (Великий князь Константин Константинович). Оп. 1.
4. Келдыш Ю.В. П.И. Чайковский. Камерная вокальная лирика // История русской музыки: в 10 т. Москва: Музыка, 1994. Т. 8: 70–80-е годы XIX века. Ч. 2. С. 222–235.
5. Константин Константинович (великий князь; 1858–1915). Дневники. Воспоминания. Стихи. Письма / подгот. Э. Матониной. Москва: Искусство, 1998. 492 с.
6. П.И. Чайковский — Н.Ф. фон Мекк. Переписка: в 4 т. / сост., науч.-текстол. ред., коммент. П.Е. Вайдман. Т. 3. 1879–1881. Челябинск: МРІ, 2010. 782 с.
7. Моисеев Г.А. Романсы П.И. Чайковского для императрицы Марии Федоровны. Неизвестная авторизованная рукопись // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 3. С. 106–145.
8. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 14: Письма. 1887–1888 гг. / подгот. Н.Н. Синьковской и И.Г. Соколинской. Москва, 1974. 716 с.
9. Моисеев Г.А. «Опять отличился наш Мраморный...» Великопостные концерты 1888–1889 годов в панораме августейшего музицирования // «Музыка все время процветала...»: Музыкальная жизнь императорских дворцов / [подгот.: С.А. Астаховская, Е.В. Минкина]. Санкт-Петербург: Свое издательство, 2015. С. 177–193.
10. Воспоминания о П.И. Чайковском: [сборник / сост. Е.Е. Бортникова и др.]. 3-е изд., испр. Москва: Музыка, 1979. 572 с.
11. Чайковский М.И. Жизнь Петра Ильича Чайковского: По документам, хранящимся в Архиве имени покойного композитора в Клину: в 3 т. Москва; Лейпциг, 1900–1902.
12. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. IX–XVII. Москва: Музыка, 1965–1981.

PETER TCHAIKOVSKY AND GRAND DUKE KONSTANTIN KONSTANTINOVICH: THE EPISTOLARY DIALOGUE IN THE MIRROR OF K.R.'S DIARY

GRIGORY A. MOISEEV

P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 125009, Russia
E-mail: gmoiseev@yandex.ru

Abstract. *The creative dialogue between P.I. Tchaikovsky and Grand Duke Konstantin Konstantinovich have been drawing attention of musicologists, philologists and culture experts since the beginning of the 20th century. Though, the researchers mainly used their extensive correspondence (1880–1893) as a basis. Grand Duke's unpublished diary notes about the composer and his works, which were made in different years (from the second half of the 1870s and up to 1915), have never been considered before. The main objective was to assess*

their volume, their informational value and, finally, to what extent they are the key to the understanding of mutual relations between those two historical figures. In the article, the identified views and opinions are presented in chronological order, are systematized and correlated with the correspondence, with the use of cross-commenting. Information in the diary of Grand Duke is more candid in comparison with the correspondence. Therefore, the methods of comparative source studies were used. The analysis of the diary notes allowed to specify periodization of the correspondence, to trace the evolution of Grand Duke's interests in Tchaikovsky's different genres — romances, piano pieces, symphonies, operas, church music, and to reveal some previously unknown facts about Tchaikovsky's relations not only with Konstantin Konstantinovich, but also with other members of the imperial family. The article's materials can be used in the courses of history of the Russian music, as well as in the contemporary critical edition of Tchaikovsky's epistolary heritage and Grand Duke Konstantin Konstantinovich's diaries.

Key words: P.I. Tchaikovsky, Grand Duke Konstantin Konstantinovich, correspondence, diaries, annotation, chamber vocal culture, romances, source study, Romanov's archives, august patronage.

Citation: Moiseev G.A. Peter Tchaikovsky and Grand Duke Konstantin Konstantinovich: the Epistolary Dialogue in the Mirror of K.R.'s Diary, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 5, pp. 584–591.

References

1. Moiseev G.A. P.I. Chaikovskii i velikii knyaz' Konstantin Nikolaevich: K istorii vzaimootnoshenii [P.I. Tchaikovsky and Grand Duke Konstantin Nikolaevich of Russia. The History of Relationship], *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], 2013, no. 3, pp. 136–167.
2. Kuz'mina L.I. (ed.) *Konstantin Konstantinovich (velikii knyaz'; 1858–1915). Izbrannaya perepiska* [Konstantin Konstantinovich (Grand Duke; 1858–1915). Selected Correspondence]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1999, 528 p.
3. *Gosudarstvennyi arkhiv Rossiiskoi Federatsii (GARF)* [State Archive of the Russian Federation], coll. 660 (Velikii knyaz' Konstantin Konstantinovich [Grand Duke Konstantin Konstantinovich]), aids 1.
4. Keldysh Yu.V. P.I. Chaikovskii. Kamernaya vokal'naya lirika [Tchaikovsky P.I. Chamber Vocal Lyrics], *Istoriya russkoi muzyki: v 10 t.* [History of Russian Music: in 10 vols.]. Moscow, Muzyka Publ., 1994, vol. 8 (70–80-s of the 19th century), part 2, pp. 222–235.
5. Konstantin Konstantinovich (the Grand Duke; 1858–1915). *Dnevnik. Vospominaniya. Stikhi. Pis'ma* [Diaries. Memoirs. Poems. Letters]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1998, 492 p.
6. Vaidman P.E. (ed.) *P.I. Chaikovskii — N.F. fon Mekk. Perepiska: v 4 t.* [Tchaikovsky P.I. — N.F. von Mekk. Correspondence: in 4 vols.], vol. 3, 1879–1881. Chelyabinsk, MPI Publ., 2010, 782 p.
7. Moiseev G.A. Romansy P.I. Chaikovskogo dlya imperatritsy Marii Fedorovny. Neizvestnaya avtorizovannaya rukopis' [Tchaikovsky's Romances for Empress Maria Feodorovna. Unknown Authorized Copy], *Nauchnyj vestnik Moskovskoi konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], 2015, no. 3, pp. 106–145.
8. Tchaikovsky P.I. *Polnoe sobranie sochinenii. Literaturnye proizvedeniya i perepiska.* [Complete Works. Literary Works and Communication]. Moscow, 1974, vol. 14 (Letters, 1887–1888), 716 p.
9. Moiseev G.A. "Opyat' otlichilsya nash Mramornyi..." Velikopostnye kontserty 1888–1889 godov v panorame avgusteishego muzitsirovaniya [Lenten concerts in 1888–1889 in the Panorama of August Playing Music], "Muzyka vse vremya protsvetala...": *Muzikal'naya zhizn' imperatorskikh dvortsov* ["Music Succeeded All the Time...": Music Life of the Empire Palaces]. St. Petersburg, Svoe izdatel'stvo Publ., 2015, pp. 177–193.
10. Bortnikova E.E. *Vospominaniya o P.I. Chaikovskom* [P.I. Tchaikovsky Remembered], 3rd. ed. Moscow, Muzika Publ., 1979, 572 p.
11. Tchaikovsky M.I. *Zhizn' Petra Il'icha Chaikovskogo: Po dokumentam, khраниyashchimsya v Arkhive imeni pokoinogo kompozitora v Klinu : v 3 t.* [Life of Petr Il'ich Tchaikovsky: according to the Documents Stored in Archives named after Late Composer in Klin: in 3 vols.]. Moscow, Leipzig, 1900–1902.
12. Tchaikovsky P.I. *Polnoe sobranie sochinenii. Literaturnye proizvedeniya i perepiska.* [Complete Works. Literary Works and Correspondence]. Moscow, Muzika Publ., vol. 9–17, 1965–1981.

И.Н. ШОКОЛО

ПОРТРЕТЫ СВЯЩЕНСТВА КИСТИ МИХАИЛА ВАСИЛЬЕВИЧА НЕСТЕРОВА

Инесса Николаевна Шоколо,

Российская академия живописи, ваяния и зодчества
Ильи Глазунова,
кафедра Всеобщей истории искусств,
аспирант
Мясницкая ул., д. 21, Москва, 101000, Россия
E-mail: inashokolo@mail.ru

Реферат. *Статья посвящена изучению портретов духовных лиц, созданных М.В. Нестеровым в период с 1917 по 1926 год. Целью исследования стала демонстрация особенностей авторского прочтения образов священнослужителей посредством психологических и индивидуальных характеристик моделей с одновременным отказом от канонического восприятия представителей священства. Материал изложен в хронологическом порядке создания портретов. На основе писем художника и воспоминаний его современников прослеживается история каждого полотна, проводится стилистический и композиционный анализ, а также анализ художественно-выразительных средств. Делается вывод о том, что произведения, написанные в рамках светского реалистического искусства, не только не теряют религиозную глубину, но и становятся портретами-символами, портретами-образами своего времени.*

Ключевые слова: М.В. Нестеров, живопись, портрет, духовенство, архиерей, П.А. Флоренский, С.Н. Булгаков, С.Н. Дурьлин.

Для цитирования: Шоколо И.Н. Портреты священства кисти Михаила Васильевича Нестерова // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 5. С. 592–598.

Возрождение духовного потенциала в отечественной философии и искусстве конца XIX — начала XX в. вошло в историю под названием «русского культурного ренессанса», и речь идет, конечно, не о возобновлении евро-

пейского ренессанса, а о возвращении к «интеллектуальным потенциям русского духа, столь долго дремавшим в допетровской Руси и давшим свои первые, обещающие — но только обещающие — плоды в XIX веке» [1, с. 5]. С конца XIX столетия религиозные мотивы в русской философии нашли свое отражение в «русской идее» славянофилов, выступивших за самобытность России, существование ее в лоне православия.

Отклик религиозно-философских исканий рубежа веков обнаружил себя не только в научных трудах, но и в произведениях русских художников, главным образом, В. Васнецова, М. Врубеля, Н. Рериха, М. Нестерова. Обращаясь к православным истокам русского искусства, мастера мыслят вне канонического иконного опыта, реалистическую основу своего творчества каждый из них преобразует в индивидуальное решение и содержательно, и формально-стилистически. Создаются храмовые росписи, эпические картины, циклы, образы-символы, но лишь Михаил Васильевич Нестеров предлагает ответ на вопрос поиска веры и русского духа посредством портрета священнослужителя. И тем важнее становится рассмотрение портретов духовенства, созданных в начале в., в преломлении иного понимания роли служителя церкви, поставленного М.В. Нестеровым в один ряд с современной ему русской интеллигенцией.

Тема богоискательства в образе духовного лица была практически низвергнута передвижниками с их острой и высмеивающей священника интонацией. Н.Н. Евреинов, теоретик искусства и современник Нестерова, писал о «живописи православия» кисти представителей критического реализма так: «“Крестный ход”, “Протодиакон”, “В монастырской гостинице”... — все это, увы, есть, было в “быту” нашей церкви... где появилось смешное или призрачное уже нет “веры”, невозможна или пропадает она... “Быт” до того одолел, что начал затягивать все “православие”... и до такой степени, что встревоженным тоскующим душам стало просто некуда прибегнуть со своими молитвами...» [2, с. 232]. Именно эти «равнодушные» и «комические» краски, по мнению Н.Н. Евре-

инова, стали причиной и необходимостью появления художников другого типа, таких как Васнецов и Нестеров, творчество которых историк сравнивает со «звонкой песней жаворонка из голубого жаркого неба», с «музыкой и музыкальностью» [2, с. 236].

ПОРТРЕТЫ ДУХОВНЫХ ЛИЦ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ М.В. НЕСТЕРОВА

К образам священников и монашествующих Михаил Васильевич обращается с начала 1910-х гг., собирая материал для своего монументального живописного произведения «На Руси» («Душа народа»). Художник пишет целый ряд портретных этюдов, здесь мы встречаем и изображения неизвестных священников, и седобородых монахов, и пару портретов протодиакона М.К. Холмогорова. Именно в одном из последних портретов художник решает не только существенные живописные задачи этюда, но дает острую психологическую характеристику властного, непоколебимого человека, позже применяя образ Холмогорова в изображении царя на картине «Душа народа».

Однако только с 1917 г., в период массового отрицания всего церковного и божественного, Нестеров, остро чувствуя духовные потребности русской интеллигенции, создает портреты представителей духовенства как законченные и самостоятельные произведения.

«ФИЛОСОФЫ»

Первым из них становится парный портрет «Философы» 1917 г., ставший своего рода памятником эпохи, отражением сложной гаммы чувств и переживаний русской интеллигенции, понимавшей «всю неизбежность революции и ее гибельность» [3, с. 343]. К тому же это своеобразное отражение поисков истины, тех переживаний, которые нашли свое совершенное воплощение в произведениях Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, Н.С. Лескова. «Русская живопись до “Философов” Нестерова, — пишет И.И. Никонина, — не знала столь конкретного и вместе с тем обобщающего решения подобной темы» [4, с. 140].

Н.Н. Евреинов в своих очерках о М.В. Нестерове отметил особое звучание «Философов»: «Этот большой (поколенный) портрет, написанный в 1917 г., очень удался художнику в смысле настроения и оригинальности всего задания, неизвестного мне на страницах истории портретной живописи» [5, с. 52].

А вот отец Сергей Трубачев называет «Философов» «пейзажем двойного портрета» [6, с. 16],



М.В. Нестеров. Голова монаха
(Портрет протодиакона М.К. Холмогорова). 1914.
Холст на картоне/масло. 28,5 × 20 см. ГТГ

подчеркивая близость к образам природы «Сергиевского цикла». Здесь нет связи с конкретной местностью, пейзаж становится обобщенным отражением Радонежской земли, которая для путников не только близка и понятна, но и духовно необходима.

На фоне абрамцевской, по-осеннему угасающей, природы изображены почти в рост две фигуры в профиль, в графическом сочетании белого и черного, с индивидуальной объективной характеристикой каждого, но при этом как нечто неразрывное. «Сомкнутость фигур говорит о том, что путники — люди друг другу не случайные, что их связывают глубинные, духовные отношения» [7, с. 246]. Даже по отношению к окружающей их природе две фигуры воспринимаются как единое целое. Мягкий колорит вечернего предзакатного пейзажа становится антуражем для контрастного по силе тона изображения путников. Фигуры их вынесены художником на первый композиционный план, приближены к раме картины, что придает образам монументальность, а восприятию — эмоциональное напряжение. Первым к зрителю с опущенным взглядом в белой рясе и черной скуфье на голове, с посохом в одной руке, другая — в молитвенном жесте, изображен физически хрупкий Павел Флоренский — православный священник, богослов, ученый и поэт. Ря-



М.В. Нестеров. Философы. 1917.
Холст/масло. 123 × 125. ГТГ

дом же в темном костюме и пальто, устремленный вперед, бунтующий, но телесно твердый — Сергей Булгаков, русский религиозный мыслитель, принявший 11 июня 1918 г. священнический сан. Совмещая два противоположных характера, Нестеров пишет этот парный портрет в период, когда оба философа в результате длительных бесед и размышлений приблизились, наконец, к общности понимания истины. В своих воспоминаниях С. Булгаков пишет: «Оба лица выражали одно и то же постижение, но по-разному, одному из них как видение ужаса, другое же как мира, радости, победного преодоления. То было художественное ясновидение двух образов русского апокалипсиса, по сю и по ту сторону земного бытия...» [8, с. 40].

Второй портрет «ученейшего и мудрейшего мужа» Павла Флоренского, поистине восхищавшего мастера глубиной православной мысли и созвучием с собственной душой, для Нестерова остался неосуществленной мечтой, впрочем, как и портреты патриарха Тихона и священника Сергея Щукина.

В одной из неопубликованных рукописей С.Н. Дурылина, хранящейся в частном архиве, есть интересные сведения о том, что «Нестерову в 1921 г. очень хотелось написать портрет патриарха Тихона. Патриархов на Руси не было лишком двести лет. И ни одному из русских художников-портретистов не выпадала любопытная художественная задача — написать русского патриарха в его древнем одеянии, в белом куколе с жемчужными серафимами на голове, в каком пишутся по иконам святые митрополиты. Но Нестерова, — подчеркивал Дурылин, — влекла не только чисто живопи-

сная задача: все, что он знал о патриархе Тихоне как человеку, о полном отсутствии в нем духовного вельможества, об его сердечном уме и умном сердце, об его любви к народу, об его мягком, чуть-чуть грустном юморе, — все это очень располагало Нестерова к патриарху. В его глазах это не был обычный архиерей XIX века... В патриархе Тихоне Нестерову, столько перевидавшего на своем веку архиереев, виделся новый образ епископа для народа, болеющего его скорбями и радующегося его радостями» [9, с. 16].

«Очень влек к себе Нестерова портрет со священника Сергея Николаевича Щукина, — продолжал Дурылин, — человека чистого душою, богатого сердцем, которому русская литература обязана прекрасными воспоминаниями об А.П. Чехове. У С.Н. Щукина был дар чуткой совести и теплой любви к людям, он был «не от мира сего»» [9, с. 18].

Эти свидетельства о несостоявшихся портретах являются необычайно ценными. Они позволяют очертить тот круг задач, которые ставил перед собой и решал мастер. К тому же необходимо отметить, что портреты, исполненные или лишь задуманные, могли входить в творческие планы Нестерова не в силу заказа, а только при ощущении духовного притяжения к модели. Такое непреодолимое внутреннее притяжение художник испытывал к двум представителям церкви, занимающим различное социальное положение, с почти противоположными темпераментами и разной степенью близости к самому Нестерову: архиерею Антонию Храповицкому и священнику Сергею Дурылину.

ПОРТРЕТ АНТОНИЯ ХРАПОВИЦКОГО. АРХИЕРЕЙ

В письме от 20 июля 1908 г. художник так охарактеризовал эту личность: «...Антоний... человек огромного дерзновения и великого честолюбия... блестящих дарований, большой воли и ума», — и заключил письмо словами: «Скажу тебе на ушко: более, чем с Васнецова, чешутся у меня руки написать портрет с Антония-архиепископа» [10, с. 299].

Но только спустя почти десятилетие Нестеров осуществит намеченное. В письме к А.А. Турыгину от 6 октября 1917 г. художник сообщает: «Лето прошло сносно. Жили в Абрамцево, много работал, написал двойной портрет ваших философов-богословов от[ца] Павла Флоренского и проф[ессора] Булгакова. Сейчас пишу архиепископа Антония Храповицкого, возможно патриарха Всероссийского...» [11, с. 534].

На предложение художника позировать Антоний Волынский (в миру Алексей Храповицкий) согласился без размышлений.

В лиловой шелковой мантии, в черном монашеском клобуке с бриллиантовым крестом, обеими руками опирающийся на архиерейский жезл, Антоний изображен по пояс на фоне царских врат церкви Высоко-Петровского монастыря предстоящим пред своей паствой. Но не молитвой, не проповедью, не возглашением истин взволнован архиепископ — он погружен в непростой мир собственных исканий. Торжество церковного интерьера и архиепископского облачения словно застывает в молчании устремленного в размышления взгляда. Но не только взгляд становится центром авторского внимания, основой построения выразительности образа для художника особо значимыми оказываются кисти рук. Словно оцепеневшие на рукоятке жезла, это не могущественные руки репинского протодиакона, твердо держащие символ власти, а руки, сжатые на кресте посоха в надежде на помощь божественного провидения. Одутловатые и бледные, они становятся психологическим началом образа архиерея. С.Н. Дурылин, биограф Нестерова, даже называет их первым нестеровским «портретом рук».

Основным же изобразительно-выразительным средством здесь стала не присущая иным произведениям Нестерова пространственность или выверенная силуэтность, а живописность. Мастер, всегда отрицавший свои колористические возможности, признавал «Антония» по живописи, «пожалуй, лучше других» [10, с. 301]. Это действительно прекрасное живописное произведение, сочетающее тепло-холодные цветовые оттенки, двойное освещение, смелое, динамичное письмо. Цвета церковного облачения, черного и холодного иссиня-лилового, перекликаются со сверкающим золотистым окладом иконостаса и царских врат, с их тяжелым и массивным орнаментом резного дерева. Современный исследователь творчества художника П. Климов отмечает: «Нестеров не столько анализирует и сочиняет, сколько отдается непосредственному и живому “разговору” с натурой, любит ее, с наслаждением замешивая красочное тесто, сантиметр за сантиметром лепит яркий, колоритный запоминающийся образ. Эта “неотрефлексированность” взгляда, пожалуй, явилась главной причиной того, что “Архиепископ Антоний” стал несомненной удачей художника именно в живописном смысле» [12, с. 184]. Такое мнение не противоречит и воспоминаниям Сергея Дурылина о технике письма «Архиерея»: «...живописец радостно отдается своему искусству, не приневоливая себя к аскетизму краски, не боясь задержаться на том, что живописно-красиво, красочно-заманчиво, нигде не перестает он



М.В. Нестеров. Архиерей. 1917.
Холст/масло. 94,5 × 111 см. ГТГ

быть реалистом, не терпящим живописного “сочинительства” того, чего нет в натуре. Живописною красотой насыщен каждый вершок на этом портрете.

Удивительна лепка лица Антония: смелая, сочная, живая...» [10, с. 300].

Так прекрасно описывая живописные достоинства портрета, Дурылин с острой критикой отзываясь о созданном образе: «Но каким жутким холодом веет от этой архиерейской пышности! Лицо его кажется личиной, надетой так же на время, как надета на нем эта лиловая мантия.

Никакой ни психологической, ни историко-описательной задачи Нестеров себе не ставил, когда писал Антония. Задача была чисто живописная: его интересовало это пышное лицо, очень трудное для портретиста, его увлекала богатая красочность архиерейских одежд...» [10, с. 300]. Определенную роль в такой оценке портрета архиепископа сыграло официальное объявление Антония, эмигрировавшего за границу, «владыкой черносотенных изуверов» [4, с. 142].

Современный же исследователь творчества М.В. Нестерова Э. Хасанова отмечает, что портрету Антония «совершенно чужда обличительная сатира» [13, с. 105]. Действительно, перед нами портрет человека, на лице которого читается болезненное чувство ответственности за паству, осознание одиночества в борьбе за церковную соборность. Художник понимает личную трагедию человека, не способного защитить и отстаивать божественные заповеди, проповедь которого звучит, как последнее слово при уже вынесенном Октябрьской революцией приговоре. Образ архиепископа становится архетипом, отражением духа современной ему эпохи.

ПОРТРЕТНЫЙ ОБРАЗ ОТЦА СЕРГИЯ (ДУРЫЛИНА)

Самым поздним из портретов духовных лиц в творчестве М.В. Нестерова является портрет Сергея Дурылина, названный автором «Тяжелые думы».

Сергей Николаевич Дурылин (1886–1954) — русский педагог, богослов, литературовед и поэт, принявший в 1920 г., в период жестоких гонений на церковь, сан священника, за что и был арестован по обвинению в «скрытой антисоветской агитации». Познакомился с Нестеровым в 1914 г., позже стал его биографом и близким другом.

Живописному портрету 1926 г. предшествовали два графических эскиза.



М.В. Нестеров. Портрет С.Н. Дурылина. 1922.
Бумага/карандаш. Местонахождение неизвестно



М.В. Нестеров. Портрет С.Н. Дурылина. 1925.
Бумага/карандаш. Местонахождение неизвестно

Первый, 1922 г., создан накануне ссылки в Челябинск. Дурылин здесь, по замечанию Хасановой, «напоминает раненую птицу» [13, с. 112]. Художник заостряет внимание на беспомощной болезненности друга: поникшие плечи, тонкое осунувшееся лицо и спрятанные за стеклами очков потухшие глаза. Отеческое чувство художника в результате доминирует. Сергей Дурылин — не борец за постулаты веры, а человек, нуждающийся в поддержке той самой веры. Будто в поддержку трудного подвига священнического служения Нестеров пишет на обороте этого портрета: «ОТЦУ С.Н. Дурылину от уважающего Нестерова» [13, с. 95].

Следующий эскиз 1925 г. резко отличается по внутреннему и внешнему образу священника. Возмужавшее лицо Дурылина наполнено иным восприятием веры. В позе ощущается спокойная уверенность и твердость человека, давно принявшего для себя какое-то важное решение, познавшего и принявшего истину. Полуопущенный взгляд и почти профильное изображение, по собственному замечанию художника, слишком роднит этот образ с портретом П. Флоренского [14, с. 209]. К тому же портрет мыслился на зеленом фоне хомяковской гостиницы с канделябром из бронзы (1830-е гг.) и портретом Гоголя в золотой раме над столом. Однако Нестерова это не устроило: «Нельзя, ложное впечатление... в 1925 году — и на зеленом фоне, перед бронзой... Что скажут? — Вот жилось, около бронзы! — Очень живописно. Черный силуэт так вписан в зеленое! А нельзя. Надо искать другое» [13, с. 114]. Художник стремился отыскать простоту и согласованность позы с тем обликом, который им мыслился. И после долгих поисков, «зарисовок, набросков на бумаге и вдруг остановился на самой простой» [14, с. 209], сразу принятой.

С.Н. Дурылин изображен сидящим за своим рабочим столом на фоне книжного шкафа в черной рясе священнослужителя. Облачение священника было обязательным условием портретирования Дурылина, к тому времени уже не носившего рясы под угрозой расстрела, но при этом продолжавшего «тайно исполнять возложенные на себя обеты» [15, с. 46].

В архиве С.Н. Дурылина сохранилось описание того, как Нестеров работал над портретом: «Портрет писался месяц, — вспоминал Сергей Николаевич, — по три дня в неделю, в среднем всего 12 сеансов» [4, с. 20].

Колорит произведения отличается скупостью живописных приемов, особенно в сравнении с образом Антония. Менее экспрессивна и динамична техника письма. Напряженные красно-черные оттенки не создают впечатление декоративности, присущее портрету архиерея, но помогают сконцентрировать внимание на лице и руках священника. Светлый контрастный наперстный крест на черном фоне

рясы становится композиционным центром и символом твердой веры. Несмотря на композицию в образе отсутствуют ноты официального портрета кабинетного типа. Основным становится личное восприятие художником портретируемого и понимание внутреннего мира человека с его тяжелыми думами о дальнейшей участи, о пути, который оставила ему судьба, о своем месте в этой новой жизни и о себе самом: кто он теперь? Зритель, отвечающий на этот вопрос, заданный героем Нестерова, находит ответ в цельности образа отца Сергия, в том, что изображенный становится, как и Антоний Храповицкий, обобщенным символом духовенства в трагический период русской истории.

* * *

В портретах духовенства М.В. Нестеров полностью отказывается от канонического восприятия образа священнослужителя, минимизирует использование церковных атрибутов и символов церковной власти, которые позволили бы создать впечатление предстояния, возвышения духовного лица над зрителем. Архиерей или священник становится не только хранителем православной веры, но *человеком*, ищущим и познающим истину. Портреты, написанные в рамках светского реалистического искусства, в авторском прочтении становятся глубоко религиозными, художник определяет роль и место портретируемого в числе людей, близких ему и созвучных времени. При несомненной индивидуализации характеристик каждый портрет становится портретом-образом, портретом-символом.

Список источников

1. *Левецкий С.А.* Очерки по истории русской философской мысли. Париж : Посев, 1981. Т. 2. 232 с.
2. *Евреинов Н.Н.* Оригинал о портретистах. Москва : Совпадение, 2005. 399 с.
3. *Булгаков С.Н.* Тихие Думы. Москва : Республика, 1996. 510 с.
4. *Никонова И.И.* Михаил Васильевич Нестеров, 1846–1942. Москва : Искусство, 1979. 280 с.
5. *Евреинов Н.Н.* Нестеров // Очерк Н.Н. Евреинова. Петербург : Третья Стража, 1922. 82 с.
6. *Трубачев С. П.А.* Флоренский и М.В. Нестеров // Русские религиозные философы и Абрамцево : материалы научных конференций 80-х годов / Мин-во культуры РФ, Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево». Вып. 6/94. Сергиев Посад, 1994. С. 12–20.



М.В. Нестеров. Тяжелые думы. Портрет С.Н. Дурьлина. 1926. Холст/масло. 75 × 78 см. ЦАК МДА

7. Произведения Михаила Васильевича Нестерова в музеях, галереях и частных собраниях России. Живопись. Графика : альбом-каталог всероссийской выставки, посвященной 150-летию со дня рождения М.В. Нестерова / авт.-сост. С.В. Игнатенко ; пер. на англ. яз. В.Л. Левитина. Санкт-Петербург : Dition, 2012. 320 с.
8. *Гусарова А.П.* Михаил Нестеров. Москва : Белый город, 2001. 64 с.
9. *Дурьлин С.Н.* Рукопись. Портреты Нестерова. Несостоявшиеся портреты. Записи 1942–1943 гг. Москва, [1942–1943]. 464 с.
10. *Дурьлин С.Н.* Нестеров в жизни и творчестве. Москва : Молодая Гвардия, 1976. 464 с.
11. *Нестеров М.В.* Письма. Избранное. Ленинград : Искусство, 1988. 536 с.
12. Михаил Нестеров : альманах. Вып. 325. Санкт-Петербург : Palace edition, 2012. 263 с.
13. *Хасанова Э.В.* Михаил Нестеров. Москва : Новый Хронограф, 2015. 192 с.
14. *Торопова В.Н.* Сергей Дурьлин: Самостояние. Москва : Молодая Гвардия, 2014. 349 с.
15. *Фомин С.* Отец Сергей // Дурьлин С.Н. Русь прикровенная. Москва : Паломник, 2000. 335 с.

PRIEST PORTRAITS BY MIKHAIL VASILIEVICH NESTEROV

INESSA N. SHOKOLO

Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture, and Architecture, 21 Myasnitskaya St., Moscow, 101000, Russia

E-mail: inashokolo@mail.ru

Abstract. *This article is devoted to the portraits of clerics created by M.V. Nesterov during the period from 1917 to 1926. The study aims to show the features of the author's interpretation of the priests' images through psychological and individual characteristics of the models, along with rejection of the canonical perception of priesthood. The material is presented in chronological sequence of the portraits' creation. On the basis of the artist's letters and the memoirs of his contemporaries, the article traces the history of each painting, makes a stylistic and compositional analysis, as well as analysis of the artistic and expressive means. At the end of the article, the author comes to conclusion that the works, painted under the secular realistic art, not only keep their religious depth but also become symbols and images of their time.*

Key words: M.V. Nesterov, painting, portrait, priesthood, archiereus, P.A. Florensky, S.N. Bulgakov, S.N. Durylin.

Citation: Shokolo I.N. Priest Portraits by Mikhail Vasilievich Nesterov, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 5, pp. 592–598.

References

1. Levitskii S.A. *Ocherki po istorii russkoi filosofskoi mysli* [Essays on the History of Russian Philosophical Thought]. Paris, Posev Publ., 1981, vol. 2, 232 p.
2. Evreinov N.N. *Original o portretistakh* [Original Work about portrait painters]. Moscow, Sovpadenie Publ., 2005, 399 p.
3. Bulgakov S.N. *Tikhie Dumy* [Calm Thoughts]. Moscow, Respublika Publ., 1996, 510 p.
4. Nikonova I.I. *Mikhail Vasil'evich Nesterov 1846–1942* [Mikhail Vasilevich Nesterov, 1846–1942]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979, 280 p.
5. Evreinov N.N. Nesterov, *Ocherk N.N. Evreinova* [Evreinov's Essay]. St. Petersburg, Tret'ya Strazha Publ., 1922, 82 p.
6. Trubachev S. P.A. Florenskii i M.V. Nesterov [Florensky P.A. and Nesterov M.V.], *Russkie religioznye filosofy i Abramtsevo : materialy nauchnykh konferentsii 80-kh godov* [Russian Religious Philosophers and Abramtsevo : Proceedings of Scientific Conferences of the 80s]. Sergiev Posad, 1994, issue 6/94, pp. 12–20.
7. Ignatenko S.V. (ed.) *Proizvedeniya Mikhaila Vasil'evicha Nesterova v muzeyakh, galereyakh i chastnykh sobraniyakh Rossii. Zhivopis'. Grafika: Al'bom-katalog vserossiiskoi vystavki, posvyashchennoi 150-letiyu so dnya rozhdeniya M.V. Nesterova* [Works of Nesterov Mikhail Vasilevich in the Museums, Galleries and Private Collections of Russia. Painting. Graphics. Album-Catalogue of All-Russian Exhibition Dedicated to 150-th Anniversary of Nesterov's Birthday]. St. Petersburg, Dition Publ., 2012, 320 p.
8. Gusarova A.P. *Mikhail Nesterov* [Nesterov Mikhail]. Moscow, Belii Gorod Publ., 2001, 64 p.
9. Durylin S.N. *Rukopis. Portrety Nesterova. Nesostoyavshiesya Portrety. Zapisi 1942–1943 gg.* [Manuscript. Nesterov's Portraits. Unaccomplished Portraits. Notes of 1942–1943.]. Moscow, 1942–1943, 464 p.
10. Durylin S.N. *Nesterov v zhizni i tvorchestve* [Nesterov in Life and Creative Activity]. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., 1976, 464 p.
11. Nesterov M.V. *Pis'ma. Izbrannoe* [Letters. Selected Works]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1988, 536 p.
12. *Mikhail Nesterov : al'manakh* [Mikhail Nesterov: Almanac], issue 325. St. Petersburg, Palace edition Publ., 2012, 192 p.
13. Khasanova E.V. *Mikhail Nesterov* [Mikhail Nesterov]. Moscow, Novyi Khronograf Publ., 2015, 192 p.
14. Toropova V.N. *Sergey Durylin: Samostoyanie*. [Sergey Durylin: Self- Standing]. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., 2014, 349 p.
15. Fomin S. *Otets Sergii* [Father Sergius], *Durylin S.N. Rus' prikrovennaya* [Durylin S.N. Covert Russia]. Moscow, Palomnik Publ., 2000, 335 p.



ПЕРВЫЕ «ЮРГЕНСОНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ» (19—21 апреля 2017 г., Москва)

В связи с 180-летием со дня рождения крупнейшего музыкального издателя второй половины XIX — начала XX в. Петра Ивановича Юргенсона (1836—1903) и 155-летием со дня начала его нотоиздательской деятельности

Благотворительный Фонд «Фонд П. Юргенсона»
совместно с Российской государственной библиотекой,
секцией музыкальных библиотек Российской библиотечной ассоциации,
Московской государственной библиотекой-читальней им. И.С. Тургенева,
Московской государственной библиотекой искусств им. А.П. Боголюбова,
Кафедральным собором свв. Петра и Павла

объявляют о создании ежегодных международных ассамблей
«Юргенсоновские чтения».

Первая Ассамблея откроется **19 апреля 2017 г.** в Отделе нотных изданий и звукозаписей Российской государственной библиотеки (Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5, стр. 1, Дом Пашкова) и продлится **до 21 апреля 2017 г.**, мероприятия будут проходить на различных культурных площадках столицы.

П. Юргенсон оставил заметный след в истории музыкальной культуры и жизни России того времени: он занимает особую нишу в нотоиздательском деле и принимает активное участие в музыкальном просвещении и образовании. Известен он и как крупный меценат. До сих пор имеются разрозненные, неисследованные и скрытые от глаз в библиотечных и архивных фондах документы, связанные с личностью Юргенсона. Диапазон тем велик: от многогранной личности самого Петра Юргенсона и его современников и до издателей-предшественников и последователей в наше время.

К участию в «Юргенсоновских чтениях» приглашаются музыканты, музыковеды, специалисты издательского, архивного и библиотечного дела и все интересующиеся историей русской музыкальной культуры.

Темы докладов и выступлений просим направлять **до 1 февраля 2017 г.** по адресу
JurgensonsAssemblies@yandex.ru

духовного мира, ограничивает роль культуры в духовном развитии общества, без чего невозможно его дальнейшее инновационное и устойчивое развитие.

Ключевые слова: культура, экономика, культурный капитал, природный капитал, человеческий капитал, культурное наследие, экологическая культура, устойчивое развитие.

Для цитирования: Никонова Е.В. Культурный и природный капитал: устойчивость развития и возможности управления // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 5. С. 600–605.

Проблема связи и взаимовлияния культуры и экономики всегда вызывает интерес и сохраняет определенный накал дискуссий. Особую актуальность эта тема приобрела в связи с эволюцией теории и практики устойчивого развития, необходимостью разработки концепции, раскрывающей связь культуры, экономики и экологии.

С философской точки зрения понятие «культура» представляет собой универсалию, т. е. по своему содержанию оно значительно шире, чем понятие «экономика». Культура — это и основание человеческой жизни, и ее стержень, и соединительная ткань социума, которая формирует коммуникации, общество и личность как некую целостность. Реалии современной жизни далеки от такого представления и понимания, более того, они, как в кривом зеркале, полностью искажают эту выстраданную за многовековую историю человечества истину.

Культура из основы формирования человека и личности, связующей животворной сущности превратилась в одну из сфер жизнедеятельности общества, управление которой строится на основе узкого ведомственного, да еще и ограниченно экономического подхода, определяемого рыночными механизмами, не приемлемыми для нее. Речь идет о неадекватном понимании с позиций существующей традиционной экономики происходящих в культуре процессов, требующих совершенно новых подходов и осмысления. В обществе не выработано иного эквивалента определения ценности, помимо денежного, или, в более широком смысле, экономического, и не существует стандартизированных понятий, которые могли бы применяться для этой оценки, поэтому следует именно с использованием уже известной экономической терминологии совместить понятия культуры и экономики, но найти для этого новые походы, срезы и основания.

Эти подходы не являются традиционными экономическими количественными подходами, главное — они должны обосновать и рассчитать доходность инвестиций в сферу культуры, т. е. показать

их конкретную выгоду для общества. Требуется разработка соответствующего понятийного аппарата, например, связанного с креативной экономикой, экономикой знаний, ролью культуры в развитии творчества, инноваций и др. Поскольку инвестирование средств в культурное развитие нации (образование, научные исследования, развитие творчества, эстетическое и музыкальное образование и воспитание) в современных условиях является важнейшим фактором развития человеческого капитала, роста инновационного потенциала и благосостояния людей, представляется необходимым выработать государственную культурную политику на основе новых экономических подходов к культуре.

Одним из таких подходов является построение концепции *культурного капитала*. Его можно рассматривать как накопленные результаты творческой деятельности человечества в материальной, нематериальной формах, обладающие свойством создавать активы. Понятие культурного капитала достаточно популярно, а научные подходы к его исследованию активно разрабатываются в культурологии, социологии культуры, экономической социологии и в других науках.

В российской философско-культурологической традиции культура всегда рассматривалась в единстве с природой, например, у историков С.М. Соловьева [1, с. 73], В.О. Ключевского [2, с. 78–88], у русских философов, в частности у В.В. Зеньковского [3]. В некоторых работах раскрывалась связь культуры и экономики, например в книгах «Философия хозяйства» С.Н. Булгакова [4], «Опыт философии хозяйства» Ю.М. Осипова [5]. В то же время «экономическая» линия, связывающая природу и культуру, не сформировалась ни во времена государственной экономики, ни во времена рыночных реформ, возможно потому, что в России не была создана экономика культуры, тогда как экономика природы (экономика природопользования) начала активно развиваться, особенно в последние 20 лет.

Концепция капитала в экономической науке опирается на феномен накопления материального богатства, которое капитализируется и выступает как долгосрочный актив, способствующий дальнейшему росту производства. Применительно к сфере культуры накопление представляет собой капитализацию всего того, что было создано человечеством, и может рассматриваться как невозобновимый ресурс, требующий сохранения и рационального использования. При этом используемая терминология (в частности, понятие «невозобновимый ресурс») заимствована нами из экономики природопользования. Следует отметить, что в последнее время стали появляться работы, основанные на поиске аналогий между природными ресурсами и ресурсами культуры, между природным и культурным капиталом.

Природный капитал является понятием экологической экономики — отрасли экономики, активно развивающейся после проведения Конференции ООН по окружающей среде и развитию в Рио-де-Жанейро (1992), принявшей концепцию устойчивого развития как стратегию развития человечества. В документах самой Конференции, а также последовавших за ней различных международных документах сущность устойчивого развития определяется как *сбалансированное эколого-экономическое развитие*. Поэтому экологическая экономика базируется на междисциплинарном понятийном аппарате, формируемом благодаря использованию экономической терминологии и адаптации ее к экологическим реалиям на основе поиска экономических смыслов в функционировании живой природы — необходимого базиса для существования человечества. Отсюда, например, появился проект по экономике экосистем и биоразнообразию ТЕЕВ (The Economics of Ecosystems and Biodiversity). Таким образом, природный капитал определяется в этой системе знаний как *«свободные дары природы»*, сформированные в результате природных процессов.

Рассуждая по аналогии о культурном капитале как общественном благе или определенном виде *«свободных даров человечества»* предыдущих поколений последующим, можно таким образом проследить определенное «сходство» между этими двумя видами капитала.

и использована в исследовании [6]. Таким образом, *природный капитал участвует в формировании культурного капитала*, и можно говорить об определенной генетической связи между ними.

Вместе с тем очевидно и обратное влияние. Однако оно не столь значительно по масштабам, по сравнению с воздействием природы на развитие культуры именно на ранних этапах эволюции человечества. Более позднее нарастание этого воздействия определяется ростом антропогенной деятельности, связанной с ростом техносферы и демографическими проблемами. Общепризнанным является факт негативного воздействия культуры на окружающую природную среду и природный капитал. Из-за него происходит обеднение и обесценивание этого капитала, с одной стороны, а с другой — возрастание его ценности как исчезающего актива, части природы, которая может быть утеряна безвозвратно. С этих позиций культура должна способствовать сохранению природного капитала и трансформироваться в *экологическую культуру*.

Возникшее в последние годы понятие *«биокультурное разнообразие»* отражает глубокую связь между традиционными культурами и природными условиями, в которых они существуют. Культурное разнообразие играет важную роль, хотя зачастую и недооцениваемую, в решении нынешних экологических проблем и обеспечении устойчивости окружающей среды. В соответствии с давно проводимой ЮНЕСКО деятельностью по разъяснению

Природный капитал	Культурный капитал
Возобновимые природные ресурсы	Культура как процесс воспроизводства культуры (устойчивость развития культурных систем)
Невозобновимые природные ресурсы	Уникальность культурных систем
Экосистемы (поддержание качества природной среды)	Культурные системы, цивилизации (поддержание качества, особенностей культуры)
Биоразнообразие (поддержание жизни)	Культурное разнообразие, обеспечивающее поддержание жизнеспособности человеческой цивилизации
Биокультурное разнообразие (биокультурный капитал)	

На протяжении всего периода антропогенеза наблюдается взаимодействие видов капитала. По мнению известного антрополога В.П. Алексеева, средовое воздействие на формирование культуры очень велико, особенно на ранних этапах ее формирования, поскольку реализуются почти все возможности указанного воздействия в соответствии с той методикой, которая была специально разработана им

динамичной взаимозависимости между человеком и природой растет признание взаимосвязей между биоразнообразием и культурным разнообразием. Культурные акторы влияют на поведение потребителей, ценностные установки, касающиеся бережного отношения к окружающей среде, на то, как мы взаимодействуем с природной окружающей средой. Области, где проявляются такие взаимосвязи, вклю-

чают языковое разнообразие, материальную культуру, знания и технологии, формы средств к существованию, экономические и социальные отношения, системы верований [7].

Таким образом, можно говорить и о существовании *биокультурного капитала*, который также представляет собой вид актива, имеющего особое важное значение для устойчивого развития, так как он «работает» на сохранение и биоразнообразие, и культурного разнообразия, обеспечивает взаимосвязь между ними и способствует пониманию того, что любое нарушение одной из составляющих приведет к негативным последствиям для другой. Особое значение этот вид капитала приобретает с точки зрения применения к практикам устойчивого развития, поскольку является одним из аспектов решения взаимосвязанных экономических, социальных и экологических проблем, с которыми сталкивается человечество. В то же время стратегия устойчивого развития не может быть культурно нейтральной, прежде всего вследствие фундаментальности и влияния культуры на все стороны жизни любого общества, а также потому, что в мире идет постоянная борьба за природные ресурсы. От того, как будет выстроена система ценностей в рамках ориентации на устойчивое развитие, будет зависеть судьба человечества.

Продолжая развитие мысли об аналогиях и взаимодействии природного и культурного капитала, имеет смысл остановиться на необходимости расширения понятия «культурный капитал». Так, например, Д. Тросби считает, что это возможно посредством концепции устойчивости [8]. Поскольку культурный капитал существует как источник культурных благ и услуг, и его можно поддерживать или приводить в упадок, то значит, мы можем управлять им, как того требуют наши индивидуальные и коллективные цели. И тогда возникает вопрос: какими принципами мы должны руководствоваться при принятии решений? Отвечая на него, Д. Тросби формулирует *основные принципы устойчивости культурного капитала*, среди которых выделяет: материальное и нематериальное благополучие, межпоколенческую справедливость и динамическую эффективность, поддержание многообразия, принцип предосторожности, поддержание культурных систем и признание взаимозависимости [8, с. 85–89]. Заслуживает внимание раздел книги, посвященный размышлениям по поводу применимости концепции культурного капитала к наследию. По мнению автора, «отношение к культурному наследию как к ценным активам и признание того, что они порождают как культурную, так и экономическую ценность, может быть приемлемым способом анализа для обеих сторон» [8, с. 113]. Рассматривая проблему инвестиций в сохранение объектов культурного наследия, он анализирует затраты и вы-

годы от реализации подобных проектов, а также выявляет виды ценности, которые возникают при этом. В частности, к культурным ценностям он относит: эстетическую, духовную, социальную, историческую, символическую и ценность подлинности культурного наследия [8, с. 123–124].

Одним из основных принципов устойчивого управления культурным наследием Д. Тросби считает принцип межпоколенческой справедливости, обоснованный определением устойчивого развития, которое было сформулировано Международной комиссией по окружающей среде и развитию в докладе «Наше общее будущее» [9]. Именно этот принцип лег в основу главного документа Конференции ООН по окружающей среде и развитию (1992) «Повестка дня на XXI век». Устойчивое развитие в докладе определялось как развитие, при котором удовлетворение потребностей настоящего времени не подрывает способность будущих поколений удовлетворять свои собственные потребности.

Принцип межпоколенческой справедливости всегда будет сохранять свое основополагающее значение, но при этом на первый план выходят современные проблемы, без решения которых невозможно добиться продвижения вперед в повестке устойчивого развития, которая за прошедшие годы претерпела значительные изменения. Так, в документе «Жизнеспособная планета жизнеспособных людей: будущее, которое мы выбираем», написанном перед Саммитом Рио+20 (2012), указано, что центральным элементом видения устойчивого развития являются люди [10]. Документ содержит ряд ключевых рекомендаций, постепенное выполнение которых «позволит выволить из пут обезчеловечивающей нищеты огромные массы людей, повысить жизнестойкость, упрочить справедливость в мире, включая гендерное равенство, преобразовать наши критерии определения ценности товаров и услуг и оценки параметров роста, сохранить важнейшие экосистемы, укрепить сотрудничество, согласованность действий и подотчетность во всех секторах и институтах и заложить общие основы глобальной устойчивости» [10].

Таким образом, адаптация понятия устойчивого развития к понятию культурного капитала предполагает значительно более широкий контекст, чем только межпоколенческая справедливость, хотя для этого вида капитала она также имеет очень большое значение. В связи с этим необходимо дополнить принципы управления устойчивым развитием культурного капитала следующими принципами: непрерывности и преемственности развития, разнообразия (уникальность культур) и их взаимозависимости, социальной справедливости в распределении культурных благ, экологичности существования, поддержания жизнеспособности человеческой цивилизации, направленности на развитие человека

и человеческого капитал (список открыт). Их реализация означает, что процесс управления должен быть нацелен на непрерывное развитие культурного капитала для сохранения его преемственности, на поддержание разнообразия и уникальности культур, создание условий для социальной справедливости в распределении культурных благ в пространстве (между различными социальными слоями и группами населения) и времени (между поколениями), обеспечение взаимодействия и межкультурных коммуникаций для поддержания жизнеспособности цивилизации.

Направленность культурного капитала на развитие человека и человеческого капитала связывает воедино культурный, природный и человеческий капитал, и это единство является отражением социоэкологического подхода к развитию человека, который стал очевидным к середине XX века.

Сведёние всей культурной деятельности только к сфере услуг обедняет понимание феномена культуры и ее вклада в развитие человека, его духовного мира, ограничивает роль культуры в духовном развитии общества, без чего невозможно его дальнейшее инновационное развитие.

Список источников

1. Соловьев С.М. История России с древнейших времен : соч. в 18 т. Т. 1—2 / коммент. В.Т. Пашуто, В.С. Шульгина. Москва : Мысль, 1988. 797 с.
2. Ключевский В.О. Сочинения : в 9 т. Т. 1. Курс русской истории. Ч. 1. Москва : Мысль, 1987. 430 с.
3. Зеньковский В.В. История русской философии : в 2 т. Т. 1. Москва : Прометей, 1991. С. 40.
4. Булгаков С.Н. Философия хозяйства / подгот. В.В. Сапов ; [АН СССР, Ин-т социологии]. Москва : Наука, 1990. 413 с.
5. Осипов Ю.М. Опыт философии хозяйства. Хозяйство как феномен культуры и самоорганизующаяся система. Москва : Изд-во МГУ, 1990. 382 с.
6. Алексеев В.П. Некоторые аспекты палеоэкологических исследований // Алексеев В.П. Очерки экологии человека. Москва, 1993. С. 83—104.
7. Инвестирование в культурное разнообразие и диалог между культурами : Всемирный доклад ЮНЕСКО : Рабочее резюме [Электронный ресурс]. URL: <http://www.unesco.org/ru/world-reports/cultural-diversity> (дата обращения: 22.09.2016).
8. Тросби Д. Экономика и культура / пер. с англ. И. Кушнарева. Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. 256 с.
9. Наше общее будущее : доклад Международной комиссии по окружающей среде и развитию (МКОСР) / пер. с англ. ; под ред. и с послесл. С.А. Евтеева, Р.А. Перелета. Москва : Прогресс, 1989. 376 с.
10. Жизнеспособная планета жизнеспособных людей: будущее, которое мы выбираем : записка генерального секретаря [Электронный ресурс] // Организация Объединенных Наций. Генеральная Ассамблея. 66 сессия. 2012, 1 марта. № А/66/700. 122 с. URL: <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N12/227/08/pdf/N1222708.pdf?OpenElement> (дата обращения: 22.09.2016).

CULTURAL AND NATURAL CAPITAL: THE SUSTAINABLE DEVELOPMENT AND MANAGEABILITY

EKATERINA V. NIKONOROVA

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

Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 82-1 Vernadsky Av., Moscow, 119571, Russia

E-mail: NikonorovaEV@rsl.ru

Abstract. *The actual problem of interrelations between culture and economy demands new approaches and reconsideration because of the ongoing development of the market economy and the necessity to provide equal opportunities for development of multiculturalism, self expression, preservation of biocultural diversity for the purpose of sustainable development of mankind. As there is no other equivalent of evaluation in society but money, or economy*

in a broader sense, it is better to use the well-known economical terminology to combine the conceptions of culture and economy, but it is necessary to find new approaches, sections, and bases for that. Development of the conception of cultural capital is one of the approaches.

Within the proposed discourse, there seems to be a distinct cognitive potential in the concept of natural capital, which affords ground for searching the analogies between natural and cultural resources, between natural and cultural capital. The analogies will provide the opportunity to identify a certain "similarity" and interaction of the two types of capital during the whole period of anthropogenesis. The idea of cultural capital can be expanded by the conception of sustainability: since the cultural capital exists as a source of cultural goods and services, it can become an object of management according to the social needs of individuals and society. The article provides the list of principles needed to control the sustainable development of the cultural capital. Orientation of the cultural capital towards the development of humanity and human capital unites together the cultural capital, natural

capital, and human capital, and this unity is a reflection of the socioecosystematic approach to the development of mankind.

Reduction of all the cultural activities simply to the service sector impoverishes the conception of the phenomenon of culture and the contribution of culture to the human and spiritual development, restricts the role of culture in the spiritual development of society, which leads to the impossibility of its further innovative and sustainable development.

Key words: culture, economy, cultural capital, natural capital, human capital, cultural heritage, ecological culture, sustainable development.

Citation: Nikonorova E.V. Cultural and Natural Capital: the Sustainable Development and Manageability, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 5, pp. 600—605.

References

1. Solov'ev S.M. *Istoriya Rossii s drevneishikh vremen, Soch. v 18 t.* [History of Russia from the Earliest Times in 18 vol.]. Moscow, Mysl' Publ., 1988, vol. 1—2, 797 p.
2. Klyuchevskii V.O. *Sochineniya, v 9 t. T. 1. Kurs russkoi istorii. Chast' 1.* [Works in 9 vol. Vol. 1. The course of the Russian history, part 1]. Moscow, Mysl' Publ., 1987, 430 p.
3. Zen'kovskii V.V. *Istoriya russkoi filosofii, v 2 t.* [History of the Russian philosophy in 2 vol.]. Moscow, Prometei Publ., 1991, vol. 1, p. 40.
4. Bulgakov S. *Filosofiya khozyaistva* [Philosophy of Economy]. Moscow, Nauka Publ., 1990, 413 p.
5. Osipov Yu.M. *Opyt filosofii khozyaistva. Khozyaistvo kak fenomen kul'tury i samoorganizuyushchayasya sistema* [Practical aspects of the Philosophy of Economy. The economy as a phenomenon of culture and self-organizing system]. Moscow, MGU Publ., 1990, 382 p.
6. Alekseev V.P. Nekotorye aspekty paleoekologicheskikh issledovaniy [Some Aspects of the Paleo-ecological Research], *Ocherki ekologii cheloveka* [Human Ecology Essays]. Moscow, 1993, pp. 83—104.
7. Investing in Cultural Diversity and Intercultural Dialogue: the UNESCO World Report on Cultural Diversity (Executive Summary). Available at: <http://www.unesco.org/ru/world-reports/cultural-diversity> (accessed 22.09.2016) (in Russ.).
8. Throsby D. *Ekonomika i kul'tura* [Economics and Culture]. Moscow, Vyshei shkoly ekonomiki Publ., 2013, 256 p. (in Russ.).
9. World Commission on Environment and Development, *Our Common Future*. Moscow, Progress Publ., 1989, 376 p. (in Russ.).
10. Resilient people, resilient planet: a future worth choosing: Note by the Secretary-General, *United Nations General Assembly*, 66th Session, 2012, 1 March, no. A/66/700, 122 p. Available at: <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N12/227/08/pdf/N1222708.pdf?OpenElement> (accessed 22.09.2016) (in Russ.).

НОВИНКА



Доклад о человеческом развитии в Российской Федерации за 2015 год : Человеческое развитие в условиях спада экономики / под ред. Л.М. Григорьева и С.Н. Бобылева. Москва : Аналитический центр при Правительстве Российской Федерации, 2015. 260 с.

В Докладе рассмотрены приоритетные для человека вопросы: рост благосостояния и уровня занятости, борьба с бедностью, повышение образовательного уровня, улучшение здоровья, совершенствование институциональных условий развития экономики, положение сельского населения. В Докладе также представлен анализ российских региональных проблем человеческого развития, обобщен положительный опыт российских регионов.

Предложенные выводы и рекомендации могут помочь федеральному и региональным центрам в решении существующих проблем, определении направлений и путей дальнейшего построения эффективного социально ориентированного государства на основе принципов человеческого развития.

Для сотрудников федеральных и региональных министерств и ведомств, экспертов и научных работников, аспирантов и студентов по специальностям, связанным с макроэкономикой, региональной экономикой, государственным и муниципальным управлением.

В.Б. ХОЛОПОВ

ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ТЕОРИИ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ТАНЦА В ТРУДАХ А.Я. ЛЕВИНСОНА

Виталий Борисович Холопов,

Национальный исследовательский Мордовский
государственный университет им. Н.П. Огарева,
кафедра театрального искусства,
преподаватель, аспирант
Большевицкая ул., д. 68, Саранск, Республика Мордовия,
430005, Россия

E-mail: saumon@inbox.ru

*критиком В. Светловым, равно как и критику в адрес
приверженцев системы Ж.Э. Далькроза.*

Ключевые слова: модернизм, символизм, метафизика, выразительность, хореография, абстракция, апперцепция, спонтанность.

Для цитирования: Холопов В.Б. Основные элементы теории выразительности танца в трудах А.Я. Левинсона // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 5. С. 606–611.

Реферат. *Статья рассматривает некоторые аспекты развития балетоведческой мысли рубежа XIX–XX веков. Основой для анализа служат во многом созвучные концепциям С. Малларме и П. Валери работы А.Я. Левинсона и А.Л. Волынского. Позиции этих отечественных теоретиков отличает общность взглядов на систему танцевальной выразительности и природу хореографического языка. Левинсон и Волынский ушли от традиционной системы описания танца и перевели свой анализ в феноменологическую плоскость, на абстрактный уровень. Выражение внутреннего через внешнюю форму в их трактовке достигается через дематериализацию тела исполнителя, освобождение от инструментария. Спонтанность выражения становится средством визуализации внутреннего движения и ритма в той внутренней пространственно-временной плоскости, на уровне которой зарождается абстрактная форма. Благодаря такому подходу танец рассматривается как феномен, подчиняющийся своим особым законам, обладающий внутренним ритмом и разворачивающийся во внутреннем пространстве. Эти положения определили не только критическую позицию Левинсона и Волынского в отношении новаторских тенденций в хореографии начала XX в. (творчество А. Дункан, М. Фокина), но и основные элементы теории выразительности танца ряда последующих исследователей хореографии. Такая позиция обясняет остроту дискуссий авторов с современным им*

В конце XIX в. завершается цикл развития европейской культуры и на основе синтеза различных художественных традиций начинается новый этап обобщения эстетического опыта. Этот период, озаменованный отходом от классических норм во всех видах искусства, связан с радикальным переосмыслением старых форм и поиском нового художественного языка. В этом контексте научный интерес представляет вопрос о переосмыслении некоторых проблем теории выразительности танца в искусствоведении рубежа XIX–XX веков. Исследуемая проблема носит историографический характер, а это значит, что основной акцент делается не на историю развития танца данного периода, не на анализ конкретных образцов танца, а на состояние теории искусства в том виде, как ее представляли теоретики начала XX века. В таком ключе заявленная тема представляет интерес с точки зрения углубления анализа источниковедческой базы для последующих исследований в области истории балетоведческой мысли.

Тема интересна и с точки зрения методологии балетоведческих исследований. На наш взгляд, идеи, развитые в трудах ряда теоретиков начала XX в., могут послужить отправной точкой для создания основ современной феноменологической теории в философии и теории танца. Поэтому основным критерием отбора материала для исследо-

вания послужила близость эстетических установок ряда теоретиков искусства рубежа XIX–XX вв., считавших источником выразительности в танце человеческого дух, выводя при этом выразительность на абстрактный уровень, представлявших спонтанность выражения и освобождение от инструментария создателя в качестве средства реализации абстрактной идеи в танце. В силу указанного подхода мы не стремились к анализу работ всех теоретиков и практиков танца, которые были написаны в ограниченный исследованием период, а сконцентрировали свое внимание только на определенных, во многом близких позициях теоретиков искусства. Таким образом, основу исследования составил анализ взглядов А.Я. Левинсона (периода его пребывания за границей) и его современника А.Л. Волынского, чьи идеи были созвучны философии и эстетике С. Малларме и П. Валери.

Подчеркнем, что мы рассмотрели те из работ, которые до сих пор широко не введены в научный оборот. При этом в отличие от исследований Волынского, творчество Левинсона потребовало изучения значительного пласта его работ, изданных в период эмиграции и малодоступных для российского читателя. Речь идет о корпусе статей А. Левинсона, опубликованных во французской прессе после иммиграции ученого, о работе П. Валери «Философия танца» и статьях С. Малларме, которые практически не анализировались в отечественной теории танца.

Поиски в области создания новой теории выразительности в танце протекали в эпоху, весьма интересную с точки зрения радикальной смены художественной парадигмы мышления. Первые художественные образцы XX в. обнаружили принципиальную несовместимость нового искусства с искусством классическим. Модернисты настаивали, что произведение не повествует, а в символической форме выражает некую суть. Взяв на вооружение высказывание Ф. Ницше о том, что фактов не существует, есть только их интерпретация, модернизм начал воспринимать мир ареной борьбы разных субъективностей, разных трактовок реальности, существующих лишь в сознании автора. Благодаря этому усиливается стремление художников заглянуть при помощи искусства в глубины сознания и бытия, поляризуются понятия «рациональное» и «эмоциональное». В силу этого модернистская система творчества определяет в качестве своей цели рациональное стремление к расширению представлений об окружающей действительности, освоению более глубоких слоев рефлексивного опыта: системы восприятия и конструирующего картину мира ментального аппарата.

Таким образом, модернистская теория отказывается от миметического принципа в искусстве, сосредоточиваясь на сущностной основе худо-

жественного произведения, рассматривая его как самодостаточное явление. Область интересов художников переместилась с действительности на способы ее репрезентации, манифестации и конструирования. В данном случае можно сослаться на мнение М.Б. Ямпольского, который, отмечая переход в XIX в. от опыта человека мыслящего к наблюдающему, утверждал, что теоретическая рефлексия перерастала в синтез, связанный с узнаванием, памятью и расшифровкой, а к концу XX в. — в безостановочный синтез «рваного потока визуальных образов» [1, с. 8]. Не случайно П. Пикассо сформулировал принцип новой живописи: изображать не оригинал, а отношение к нему, т. е. рассматривать реальность как призму, сквозь которую можно воспринимать мир. Лишь такой взгляд способен проникнуть сквозь внешние формы вещей, найти «душу» там, где другие видят мертвую натуру.

В этой связи в модернистской концепции творчества начала преобладать тема эффектов (или идеи, выраженной посредством эффектов) в качестве главной составляющей процесса творчества. Подобные взгляды применительно к поэзии высказывал Стефан Малларме, разработавший эстетику метафизического символизма. По его мнению, действительность должна быть «распредмечена» таким образом, чтобы вместо конкретной вещи предстала ее «сухая идея»: «Я говорю: цветок! — писал он, — и вот из глубины забвения, куда от звуков моего голоса погружаются силуэты любых конкретных цветков, начинает вырастать нечто иное, чем известные мне цветочные чашечки... возникает сама чарующая идея цветка, которой не найти ни в одном реальном букете» [2, с. 424]. Поэтому сама суть творчества по Малларме состоит в том, чтобы «рисовать не вещь, а впечатление, которое она производит», при этом под «впечатлением» понимается не субъективный и кратковременный эффект, а само «содержание» предмета.

Последователь Малларме, эссеист и философ Поль Валери, говоря о восприятии произведений искусства, отмечал: «Большинство людей гораздо чаще видят рассудком, а не глазами. Вместо цветковых поверхностей они различают понятия. <...> Воспринимать им свойственно, скорее, посредством слов, нежели с помощью сетчатки... <...> Прочее им неведомо. Никакие трансформации, которые вынашиваются неторопливым шагом, освещением, насыщенностью взгляда, их не затрагивают» [3, с. 83–84]. В своем эссе «Дега. Танец. Рисунок» он приводит ответ Э. Дега на вопрос о том, что тот понимает под рисунком: «Рисунок — не форма, но способ видения ее» [4, с. 329]. Поэтому высокое искусство, по мнению Валери, это «искусство, которое требует от художника мобилизации всех способностей и создания которого должны пробудить и ув-

лечь своей тайной все способности воспринимающего...» [4, с. 327].

Именно в контексте новой концепции творчества формируется принципиально новый взгляд на искусство танца, которое подобно искусству словесному с этого времени перестает восприниматься на уровне буквального выражения и изображения содержания, его анализ превращается в постижение более абстрактных уровней смысла. В этом русле складывается так называемая модернистская «теория видения» применительно к анализу искусства танца. Малларме одним из первых в своем эссе «Балет» отметил, что танец, отталкиваясь от образительности, служит выражению идеи, и ввел такое понятие, как «абсолютный взгляд»: «Танцовщица не женщина, которая танцует; она не женщина, но метафора, соединяющая в себе архетипы нашей сущности: чашу, меч, цветок; и она не танцует, но внушает неким шрифтом тела, что текст может передать лишь приблизительно. Увидеть танцовщицу таким образом, значит разглядеть архетипы сквозь ее эмпирическую проявленность» [5, р. 173]. Так можно видеть лишь «безличным, искрящимся, абсолютным взглядом». Здесь «абсолютный взгляд» — это взгляд абстрактный, при котором зритель видит не объективные архетипы, а архетипы собственного духа, спроецированные на данную манифестацию, которая постепенно преодолевается абсолютным взглядом. В результате зритель всегда видит нечто индивидуальное.

С. Малларме специально не занимался разработкой теории танца, но его идеи в большой степени определили взгляды П. Валери, который рассматривал танец как способ внутренней жизни. В нем превалирует выражение идеи, а танцовщица является собой «образ до образа». На страницах знаменитого диалога Валери «Душа и Танец» мы находим следующее утверждение: «Она подобна танцующей женщине, которая сказочно преобразилась бы в совершенно иное существо, если бы в своем прыжке могла унести к облакам» [4, с. 234]. В этой метафоре преобразования танцовщицы в иное существо мы наблюдаем сходство позиций обоих символов. Но, отталкиваясь от постулата Малларме о том, что балет является жанром «вообразительным», Валери идет дальше, определяя танец как действие, которое выводится из самого себя и ему же противопоставляется: «Атиктея выражала собой любовь... <...>... Правда, она и не думала изображать влюбленную... Никакой пантомимы, никакого театра! Нет-нет! К чему, друзья мои, разыгрывать роль, когда есть движение и размер — то, что в реальности более всего реально?.. Итак, она выражала само существо любви!..» [4, с. 246].

Именно под влиянием Малларме и Валери известный театральный и балетный критик А.Я. Левинсон на основе обобщения идей предшественников

заявил о «новой традиции, в которой эмоция превалировала над игрой чистой формы, психологическая мотивация — над динамикой движения» [6, р. 80]. При этом, с одной стороны, Левинсон подчеркивал самодовлеющее бытие классического танца, т. е. то, что ему не нужно черпать импульсы из музыки, поскольку он сам питается из одного с музыкой источника — человеческого духа. С другой стороны, Левинсон пытался снять проблему анализа танца сквозь призму правильности и чистоты исполнения движений. По его мнению, сложившаяся со времен Аристотеля трактовка танца как ритмического движения, целью которого является имитация эмоции, характера или действия, идет вразрез с природой самого искусства как вещи в себе, не подчиняющейся никаким принуждениям извне и обладающей своей внутренней логикой.

Противопоставляя плоть и дух, Левинсон дает более развернутое определение танца как самого материального и одновременно самого абстрактного вида искусства: «Классический танец не является способом изображения, это гимнастика, зависящая от эстетики. Он не ставит целью ни непосредственное внешнее проявление состояний души, ни имитацию действий повседневной жизни. Это означает, что танец использует движение естественное и обычное в качестве материала для создания абстрактных форм, или же танец его деформирует в соответствии с условностями, которым он подчиняется» [7]. Таким образом, танец рассматривается Левинсоном как средство порождения абстрактной формы, как исходящая из самой себя вещь, а тело — как материал, заключающий в себе смысл, который будет раскрыт посредством движения.

Отныне новая теория танца концентрирует свое внимание на механизмах перевода телесного опыта на уровень опыта духовного. Путь этот лежит через систему уничтожения субъективности, через разделение наблюдающего и сознания, когда восприятию подлежит не само движение, а «внешнее движение телесных поверхностей» [1, с. 278]. За механическим движением танца, таким образом, открывается путь к свободе, связанный с преодолением рационального опыта осознания собственной телесной формы ради создания новой абстрактной формы явления.

Аналогичные идеи представлял и современник Левинсона балетный критик А. Вольнский. Он постоянно подчеркивал, что в танце духовное начало преобладает над бытовым, и, лишь отмежевав последнее, можно раскрыть сущность танца. Подчеркнем, что в отношении классического танца взгляды обоих поборников Терпсихоры пересекаются, в частности в интерпретации танца как феномена, перерастающего окружающую действительность и возносящегося на высоту чистой идейности, на уровень не имитирующего реальность феномена. Поэ-

тому внутренний смысл классического танца кроется вне акта сознания.

Волынский и Левинсон поставили во главу угла спонтанность, выброс энергии, самопроявление духа, который лежит в основе танца, но никак не разум и повествовательность. Сама по себе идея спонтанности выражения в танце во многом предопределила суть новой теории, которая создавалась в контексте общих тенденций развития искусствоведческой мысли начала XX столетия. Увязывание теории абстрактной формы с феноменом спонтанного выброса энергии было не случайным. Как отмечает М.Б. Ямпольский, переход в культуре того времени от слуховой рецепции к зрительной был связан с переходом от информации большой временной длительности к информации мгновенной, почти вневременной. Главным фактором восприятия становится скорость, «не сопряженная с процессом темпорального осмысления информации» [1, с. 247]. Уже с конца XIX в. танец начинает оцениваться с точки зрения неустойчивого равновесия, связанного с идеей случайности, как и сами движения танцовщицы рассматриваются через сложение противоположных сил притяжения и отталкивания [1, с. 226–228].

Таким образом, важным аспектом теории танца становится проблема визуализации внутреннего времени, пространства и той абстрактной формы, что зародилась из них. Благодаря такому подходу танец рассматривается как феномен, который подчиняется особым законам, обладающий своим внутренним ритмом и разворачивающийся во внутреннем пространстве, отличном от пространства обыденного. «К чему, друзья мои, разыгрывать роль, когда есть движение и размер — то, что в реальности более всего реально?», — пишет Валери [4, с. 246]. Не случайно Волынский и Левинсон так активно утверждают первичность танца по отношению к музыке, ибо танец рождает ее из себя. На этом фоне становится понятной резко негативная оценка Левинсоном творчества А. Дункан, изображавшей свое субъективное восприятие музыкального произведения посредством танцевальных движений, и деятельности хореографов-новаторов рубежа веков, представлявших танец совокупностью движений, каждое из которых обозначало какую-либо эмоцию. Эта позиция объясняет его дискуссии с современным ему критиком В. Светловым, так же как и упреки в адрес приверженцев системы Ж.Э. Далькроза, в частности С. Волконского, утверждавшего примат музыки над танцем. Здесь интересно отметить дискуссии Левинсона с Волконским и Далькрозом на страницах прессы.

Вернемся к механизмам порождения абстрактной формы, которым большое внимание уделяют теоретики начала XX века. Интересно отметить, что внимание Малларме, Валери и Левинсона привлекло творчество американской танцовщицы Лой

Фуллер. Для Малларме она являлась «иероглифом», принимающим разные формы, но только не танцовщицей. Ее «Танец Огня» в то время производил поразительный эффект на зрителей, и Валери, напрямую не упоминая имя исполнительницы, сравнивал ее танец с пламенем, а это пламя определял, как «неуловимую и гордую форму самого благородного разрушения». Метафора «пламени» подчеркивает тот самый моментальный выброс энергии, духа: «...это танцующее тело будто игнорирует все остальное, будто совсем ничего не знает об окружающем. Словно оно слушает себя и только себя, словно оно ничего не видит. Таким образом, танцовщица находится в другом мире, который более не является тем, что рисуется нашими взорами, но в том, который она тклет своими па и возводит своими жестами» [8].

Идея спонтанности при создании абстрактной формы напрямую связана с системой автоматического письма, которое освобождает волю художника от рационального инструментализма. Малларме и Левинсон сравнивали балет с поэзией, а каждое движение балерины — с символом, для своего прочтения требующим вдохновения. «Балет способен превращать формальные позы медленного танцевального движения — *арабески, адажио* — как и те воздушные параболы, намеченные зрительно невесомыми телами, в таинственный и поэтический язык» [6, р. 80]. Что может способствовать прочтению этой поэмы, визуализации этого выброса энергии? По мнению Левинсона, расшифровать «почерк тела» может поэтический инстинкт зрителя, но не разум. Критик в своих работах отталкивается от позиции Малларме, который видит в телесном письме танцовщицы поэму, «очищенную от арсенала писателя», т. е. видит ее тем самым абсолютным взглядом, о котором говорил Малларме. Освобождение от инструментария, обретение независимости от материала, по мнению Валери, служит залогом выражения идеи: «Чтобы рука оставалась свободной по отношению к глазу, нужно лишить ее свободы по отношению к мускулам и, в частности, натренировать ее, приучив чертить линии во всех направлениях, что ей не может нравиться» [8]. В танце для достижения спонтанности, по мнению Левинсона, движения нужно довести до автоматизма, превратив тело в машину. Это объясняет принципиальные требования критика в отношении совершенства в овладении балериной техникой классического танца, без которого танец, по его мнению, лишается средств визуализации идеи. Доведенная до совершенства техника позволяет балерине быть совершенно свободной в выразительности, и танец становится актом чистого выражения, метафорой. Отказ от инструментария дает чистое телесное письмо, т. е. спонтанную выразительность, при этом текст передается приблизительно, что в корне отличало дан-

ный подход от классицистического инструментального письма.

Наиболее удачно система автоматического письма описана у Волынского, который говорил о выражающей некую идею балерине, «разоблачающей» свой дух. Движение здесь выступает в качестве механизма разоблачения (или апперцепции) посредством выброса энергии. Порождаемое с его помощью внутреннее волевое устремление и «ментальное движение» в сочетании с внешним мускульным напряжением позволяет понять тождество механической техники и внутренней сверхмеханической ритмики танцовщицы: «...хореографическая механика как бы сама переводит впечатление зрителя из мира физического в мир идеальный. Чем аккуратнее танец согласован с требованиями классической техники, тем возвышеннее впечатление, производимое им на зрителя. И наоборот, чем скупее и бледнее его речь, тем больше в нем драмы с ее кричащей экспрессией, тем дальше он от своей не механической сущности...» [9, с. 298–299]. В рамках своей концепции Волынский утверждает, что «тело подобно человеческому слову выражает некое содержание с помощью движения. Поэтому смысл нужно искать внутри акта движения, а не в его внешней структуре» [10, с. 102; 11]. Таким образом, автоматизм (машинность) движений танцовщицы есть основное условие, при котором реализуется хореографическая выразительность и происходит дематериализация тела исполнителя.

Исполнительница — лишь выразитель, медиум, посредник в акте метафизического выражения, а движение как ее инструментарий — средство изменения природы тела. Поэтому акт выражения идеи происходит только в момент, когда танцовщица теряет свое собственное «Я», т. е. способность рассуждать и быть рациональной, ее аффективность, аналогичная состоянию лунатизма, отсюда и метафорическая «смерть» балерины. Лучше всего метафора «телесной смерти» представлена в образе балерины, вращающейся вокруг собственной оси, довольно подробно описанной у Валери. Спонтанность выражения представлена здесь метафорой, в которой танцовщица вырывается из собственной оболочки, из собственного «Я». Валери отмечал, что в этом случае тело балерины задает себе относительно циклический режим, который функционирует за счет себя самого, подобно волчку. Образ балерины-«волчка» мы находим и у Левинсона. Во всех этих случаях циклическое время разворачивается согласно своему собственному внутреннему ритму, отделяя тело от мира внешнего времени-пространства, метафорически убивая тело. Не случайно, анализируя танец Лой Фуллер, Малларме писал, что за всеми разнонаправленными движениями тело танцовщицы исчезает и «возникает лишь как ритм, от которого все зависит и который скрывает тело»

[5, р. 183]. При этом оживает не естественное природное, а абсолютно новое идеальное гармоничное и художественное тело. Рождается произведение искусства иного пространственно-временного плана с особым типом репрезентации.

М.Б. Ямпольский, анализируя распространенную с конца XIX в. метафору вращающейся балерины, подчеркивает, что тело, как механическая ось в центре машины — «клинамена», — не что иное, как пустота, оно перестает видеть, оно мертво и превращается в источник случайности. Балерина подобна в данном случае легендарному Иксиону, помещенному Зевсом в центр колеса, и превращается из живого существа в своего рода механическую ось, в машину, «которая строит наиболее случайные комбинации на основе механизма, минимально подверженного случайности, т. е. механизма, в котором живой субъект заменен мертвецом» [1, с. 257]. Поэтому язык такого тела становится абсолютно бессознательным и базируется на случайности и спонтанности. Вращаясь, балерина не только «теряет» свое тело, память, сознательное «вдохновение», входя в сферу бессознательного, но и создает нечто новое из хаоса, когда явление физического мира превращается в явление мира психического [1, с. 242]. Таким образом, танцовщица, обладая абсолютно свободной волей, превращается в источник всех феноменов, «прафеномен мира», совершая акт «внесловесного письма» [1, с. 228].

Модернистская концепция рубежа веков очертила новый подход к сущностному содержанию и проблеме выразительности в хореографии. Это определило позиции таких балетных критиков, как А.Я. Левинсон и А.Л. Волынский, которые, являя источником танца человеческий дух, перевели выразительность на абстрактный уровень, в иную пространственно-временную плоскость. Залогом выражения абстрактной идеи в их трактовке стало освобождение от инструментария, преодоление танцовщицей собственного сознания и спонтанность выражения, трактуемая как случайность, ментальность, самопроявление духа. Спонтанность выражения становится средством визуализации внутреннего движения и ритма в той внутренней пространственно-временной плоскости, на уровне которой зарождается абстрактная форма. Эти положения определили не только критическую позицию Левинсона и Волынского в отношении новаторских тенденций в хореографии начала XX в., но и основные элементы теории выразительности танца ряда последующих исследователей хореографии.

Список источников

1. Ямпольский М. Наблюдатель. Москва, 2000. 288 с.
2. Малларме С. Предисловие к «Трактату о слове» Рене Гиля (1886) // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. Москва : Изд-во МГУ, 1993. 510 с.

3. Даниэль С. Сети для Протея : Проблема интерпретации формы в изобразительном искусстве. Санкт-Петербург, 2002. 302 с.
4. Валери П. Об искусстве. Москва, 1976. 622 с.
5. Mallarme S. Divagations. Paris, 1897. 378 p.
6. Levinson A. The Idea of the Dance: from Aristotle to Mallarme // Andre Levinson on Dance: Writings from Paris in the twenties. London : Wesleyan University Press, 1991. 166 p.
7. Levinson A. Lieux communs // Gazette des sept arts. 1923. 25 Jan. P. 8.
8. Valery P. Philosophie de la danse // Valéry Paul. Oeuvres. V. I: Variété: Théorie poétique et esthétique. Paris : Gallimard, 1957. P. 1390—1403.
9. Волынский А.Л. Статьи о балете. Санкт-Петербург, 2002. 399 с.
10. Кондратенко Ю.А. Язык сценического танца: видовая специфика и морфология. Саранск, 2009. 134 с.
11. Кондратенко Ю.А. Категория «характерное» в теории и истории танца // Обсерватория культуры. 2008. № 6. С. 98.

MAIN ELEMENTS OF THE THEORY OF DANCE EXPRESSION IN A.Y. LEVINSON'S WORKS

VITALY B. KHOLOPOV

N.P. Ogarev National Research Mordovian State University, 68 Bolshevistskaya St., Saransk, the Republic of Mordovia, 430005, Russia
E-mail: saumon@inbox.ru

Abstract. *The article deals with some aspects of evolution of choreographical study at the turn of the 20th century. The analysis is based on the works by A. Levinson and A. Volynsky, which are largely similar to the conceptions of S. Mallarme and P. Valery. Positions of the both Russian critics are very much alike as for the system of dance expression and the dance language nature. Levinson and Volynsky turned away from the traditional view on dance system and rendered their analysis on an abstract phenomenological level. According to their theory, expressing the internal through the exterior form is achieved by dematerializing the dancer's body, by getting rid of tooling. Spontaneous expression becomes a way to visualize the internal movement and rhythm on the internal chrono-spatial level where an abstract form is born. Due to such an approach, the dance is considered as a phenomenon conforming to its own special rules, having its own rhythm, and dealing in the internal space. Such statements determined not only Levinson and Volynsky's critical position towards the pioneering trends in choreography at the turn of the 20th century (I. Duncan, M. Fokin) but also the basic elements of the theory of dance expression of a number of later choreography researchers. This position explains the fierce disputes between Levinson and his contemporary reviewer V. Svetlov, as well as his critics towards the adherents of the Dalcroze system.*

Key words: modernism, symbolism, metaphysics, expression, choreography, abstraction, apperception, spontaneity.

Citation: Kholopov V.B. Main Elements of the Theory of Dance Expression in A.Y. Levinson's Works, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 5, pp. 606—611.

References

1. Yampol'skii M. *Nablyudatel'* [The observer]. Moscow, 2000, 288 p.
2. Mallarme S. Predislovie k "Traktatu o slove" Rene Gilya (1886) [Introduction à "Traité du verbe" par René Ghil (1886)], *Poeziya frantsuzskogo simvolizma. Lotreamon. Peshni Mal'dorora* [Poetry of French symbolism. Lautreamont. Les chants de Maldodor]. Moscow, MGU Publ., 1993, 510 p.
3. Daniel' S. *Seti dlya Proteya: Problema interpretatsii formy v izobrazitel'nom iskusstve* [Network for Proteus: Problems of Interpretation of the Form in the Visual Arts]. St. Petersburg, 2002, 302 p.
4. Valeri P. *Ob iskusstve* [On art]. Moscow, 1976, 622 p.
5. Mallarme S. *Divagations*. Paris, 1897, 378 p.
6. Levinson A. The Idea of the Dance: from Aristotle to Mallarme, *Andre Levinson on Dance: Writings from Paris in the Twenties*. London, Wesleyan University Press Publ., 1991, 166 p.
7. Levinson A. Lieux communs, *Gazette des sept arts*, 1923, 25 Jan., p. 8.
8. Valery P. Philosophie de la danse, *Valéry P. Oeuvres, vol. I: Variété: Théorie poétique et esthétique*. Paris, Gallimard, 1957, pp. 1390—1403.
9. Volynskii A.L. *Stat'i o balete* [Articles on ballet]. St. Petersburg, 2002, 399 p.
10. Kondratenko Yu.A. *Yazyk stsenicheskogo tantsa: vidovaya spetsifika i morfologiya* [Language of dance stage: species specificity and morphology]. Saransk, 2009, 134 p.
11. Kondratenko Yu.A. Kategoriya "kharakternoe" v teorii i istorii tantsa [The category of "typical" in the theory and history of dance], *Obseratoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2008, no. 6, p. 98.

УДК 002.2(47)(091)
 ББК 76.103(2)-5

Б.Н. МОРОЗОВ

НЕИЗДАННАЯ ПОЭМА XIX В. О ВЕЛИКОМ КНИЖНИКЕ XIV В. СТЕФАНЕ ПЕРМСКОМ

Борис Николаевич Морозов,

Российская государственная библиотека,
 Центр по исследованию проблем развития библиотек
 в информационном обществе,
 сектор изучения особо ценных фондов,
 главный научный сотрудник
 Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия

кандидат исторических наук, доцент
 E-mail: b.n.morozov@yandex.ru

Реферат. В статье вводится в научный оборот неизданная поэма середины XIX в. о просветителе Коми края Стефане Пермском (ум. 1396), создавшем в ходе христианизации местного угро-финского населения новую письменность — пермскую азбуку. Анализ объемного стихотворного текста (около 1000 строк), написанного поэтом-любителем, очевидно, студентом местного духовного учебного заведения, позволяет сделать вывод не только о широком использовании им местной фольклорной традиции (в период написания поэмы еще не изученной), но и знакомстве с письменными памятниками (Житием Стефана Пермского, написанным его соратником Епифанием Премудрым в конце XIV — начале XV в., и его позднейшими обработками, например, Повестью о Стефане Пермском XVIII в.). Особый интерес представляет знакомство автора поэмы с памятниками, отражающими древнюю письменность, — надписями на двух иконах XIV—XV вв., одна из которых

в настоящее время утрачена. Кроме того, в тексте поэмы о Стефане Пермском и крещении коми-зырян прослеживается влияние отечественной поэзии первой половины XIX в. — сказки А.С. Пушкина «О мертвой царевне и о семи богатырях» и сказки П.П. Ершова «Конек-горбунок».

Ключевые слова: народ коми, Стефан Пермский, пермская азбука, коми-фольклор.

Для цитирования: Морозов Б.Н. Неизданная поэма XIX в. о великом книжнике XIV в. Стефане Пермском // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 5. С. 612—622.

Миссия Стефана Пермского по христианизации Коми края в конце XIV в., сопровождавшаяся созданием новой письменности — пермской азбуки, — событие, ставшее важным явлением не только для истории культуры нового многонационального Российского государства, формирующегося на востоке Европы из Московского княжества, но, безусловно, и мировой культуры.

В 1996 г. и в 2006 г. исполнилось 600 и соответственно 610 лет со дня успения святителя Стефана Пермского (рис. 1) (около 1340—1396). К этим датам подводились итоги изучения духовного и творческого наследия свт. Стефана [1—3]. Так, сравнивая достижения, полученные на конец XIX в., с результатами XX в., А.Ю. Котылев, отметив «новые тенден-

ции, связанные как с развитием научного знания, так и с формированием массового общественного сознания», тем не менее констатировал наличие исследовательского тупика в рассматриваемом вопросе. «Изучив опыт предшественников, поправив и достроив их сооружение, ученые конца XX столетия остановились чуть ли не на тех же позициях, что с точки зрения научного развития выглядит методологическим тупиком». Причиной такого положения он считает недостаток источников: «Важнейшей проблемой при изучении и популяризации деятельности Стефана Пермского является недостаток источников» [4].

Такое утверждение, казалось бы, звучит парадоксально — ведь Стефану Пермскому посвящено одно из лучших произведений древнерусской литературы «Слово о житии и учении святого отца нашего Стефана бывшего в Перми епископа», написанное вскоре после его смерти выдающимся писателем той эпохи троицким иноком Епифанием Премудрым. Автор был не просто современником, а другом и учеником святителя, но подчинив свое произведение цели создания идеального образа подвижника, «равного по просветительской значимости образам славянских первоучителей Кирилла и Мефодия и даже первых апостолов» [5, с. 225], не стал останавливаться на подробностях его жизни, не включил в Житие Стефана Пермского традиционные для агиографической литературы описания прижизненных и посмертных чудес. Чудеса не сопровождали и позднейшие списки и редакции памятника.

Иной, легендарный, образ Стефана Пермского стал создаваться в устной фольклорной традиции уже в первые столетия после завершения его подвига просвещения языческого края. Как отмечает П.Ф. Лимеров, «Степан-креститель — образ пограничный, сочетающий представления о святом-чудотворце и о языческом кудеснике, он скорее маг, чем святой, хотя и творит чудеса именем христианского Бога» [5, с. 157]. Устные предания отразились и в таком оригинальном источнике, как Посох Стефана Пермского, созданном уже в конце XV в.; среди резных изображений с подписями на нем есть и сцена наказания язычников слепотой [6, с. 231]. Опубликованная в 1950-е гг. Вычегодско-Вымская летопись XVI в. «дополнена преданием, родившимся ко времени создания летописи в церковной среде» [7, с. 13]. Введенная А.Н. Власовым в научный оборот в год 600-летия святителя «Повесть о Стефане Пермском» [8], созданная не ранее середины XVIII в., по мнению А.Ю. Котылева, является «по существу фольклороподобным произведением», хотя в то же время ее авторы «должны были сопрячь воедино материалы нескольких разнородных источников: жития, летописи, преданий» [7, с. 12].

Отдельные устные предания о Стефане Пермском использовались и в первой исторической работе о народе коми — книге преподавателя Усть-Сысоль-



Рис. 1. Икона свт. Стефана Пермского с житием. Фрагмент. Конец XVI в. Строгановское письмо. Сольвычегодский историко-художественный музей

ского уездного училища М.И. Михайлова «Описание Усть-Выми» (Вологда, 1851), и в фундаментальной «Истории Русской церкви» митрополита Макария (Булгакова) (Санкт-Петербург, 1887). Но реальное представление о популярности фольклорной традиции, связанной с миссионерской деятельностью Стефана Пермского, широте ее распространения, дают полевые записи текстов и исследования сыктывкарских ученых конца XX — начала XXI века.

Предметом настоящей работы, выходящей в год 620-летия памяти выдающегося духовного подвижника, является рассмотрение нового источника о его жизни и деятельности — Поэмы о Стефане Пермском (рис. 2), созданной в Коми крае в 1840-е гг., хранящейся в отделе рукописей Российской государственной библиотеки (РГБ) уже 137 лет, но не привлекавшей до сих пор внимания ученых [9]. В этом довольно объемном стихотворном тексте (около 1000 строк), написанном поэтом-любителем, очевидно, студентом местного духовного учебного заведения, отразилась попытка представителя нарождающейся местной интеллигенции освоить фольклорную

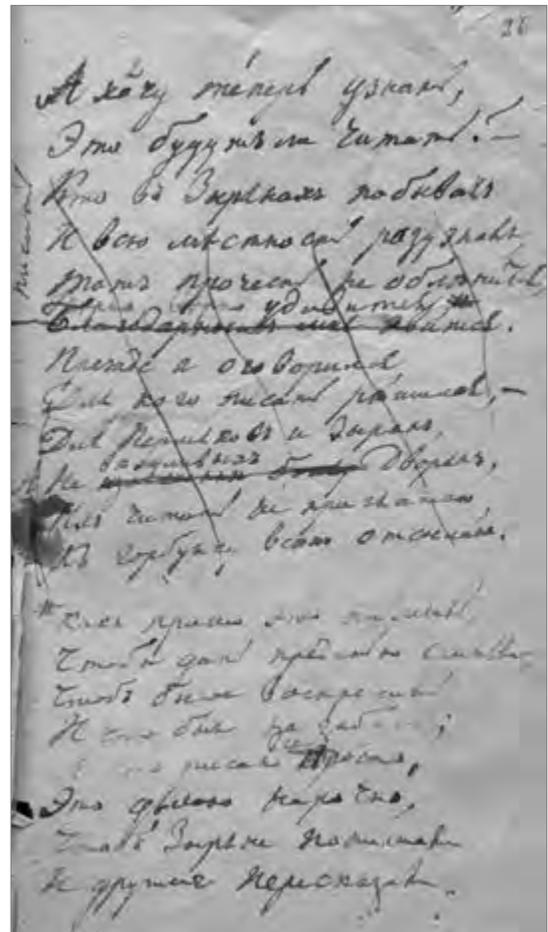
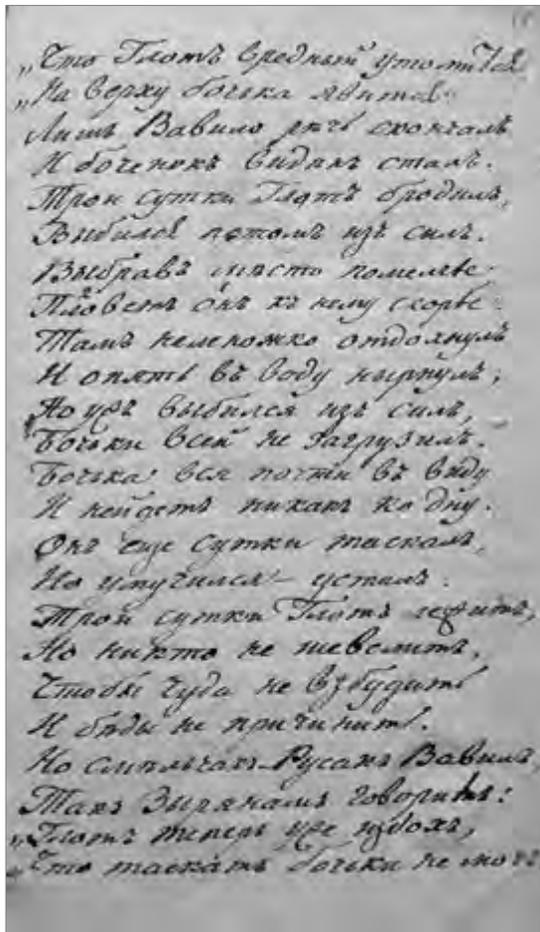


Рис. 2. Поэма о Стефане Пермском. РГБ. Ф. 78 (Музейное собр.). № 2789.
Л. 15 – беловой вариант начала рукописи (слева); Л. 26 – конец с авторской правкой (справа)

традицию в эпоху подъема интереса к отечественной народной культуре (забегая вперед, можно отметить несомненное знакомство автора с поэтическими сказками А.С. Пушкина и «Коньком горбунком» П.П. Ершова). Представляет интерес и сама история передачи рукописи поэмы в Румянцевский музей.

В «Отчете Московского Публичного и Румянцева музея за 1879–1882 г., представленном директором Музея г. министру народного просвещения» [10, с. 77] было дано описание этой рукописи, включенной в Музейное собрание:

«19 (2189). Повесть о Стефане Пермском, в стихах, писанная для зырян, по сохранившимся у них преданиям. Рукопись новаго времени, повидимому, оригинал автора, с его правками и дополнениями; в 8°. №№ 17–19 от о. протоиерея Велико-Устюжского кафедрального собора А.М. Попова». Предыдущие переданные тем же лицом рукописи №№ 17 и 18 – соответственно сборник нач. XVIII и певческая крюковая рукопись конца XVII в. – связи с рукописью поэмы не имели (см. описание данных рукописей: [11, с. 325]).

Протоиерей Арсений Михайлович Попов (1816–1882) стал настоятелем Велико-Устюжско-

го Успенского собора в конце своей многолетней иерейской службы – в 1877 году. Он был известным великоустюжским краеведом, членом «Епархиального комитета для церковно-исторического и статистического описания Вологодской епархии» с момента его основания в 1851 г., автором многих публикаций по истории местных храмов [12, с. 528–529].

В РГБ сохранились три письма А.М. Попова 1876, 1877 и 1878 гг. хранителю отделения рукописей и старопечатных славянских книг Румянцева музея А.Е. Викторову, с которым он познакомился во время посещения известным археографом Великому Устюгу с целью обследования местных книгохранилищ.

В письме от 29 января 1878 г. он писал:

«При сем посылаю Вам стихотворную рукопись, которая сочинена в Зырянском крае в г. Яренске, в начале настоящего столетия каким-то учеником духовного училища. Эта рукопись случайно мне попавшая валяется у меня без пользы с 1840-х годов. Стихи плохи, я не поэт, переделывать их не мое дело. Но как эта легенда совершенно согласна

с местными преданиями, историческими исследованиями, и с изданным Археологическим Обществом сочинением Кл. Ан. Попова “Зыряне и Зырянский край” [Москва, 1874], и с существованием до настоящего времени Глотовой волости, то я считаю материал этой рукописи очень полезным для даровитого поэта. Даровитый поэт сможет /написать/ составить хорошую стихотворную былинку о рыбе Глоте и Глотовой волости, как легендарный отрывок из Севернаго Зырянскаго края, чего в нашей литературе еще очень мало» [13, л. 2–2 об.].

В самом конце рукописи сделана запись почерком, отличным от текста, но, возможно, близкая ему по времени (ранним почерком А.М. Попова?): «Может выйти из этого... порядочная журнальная статья, надобно только отделать, почище и аккуратней» [9, л. 26 об.].

Рукопись, как уже отмечалось в Отчете 1884 г., представляет собой автограф. Переписанная набело основная часть текста, в тетрадах в «восьмерку» (листы 1–8, 10–26 без переплета), подвергалась сначала небольшой авторской правке, а затем превратилась фактически в черновик, куда был вставлен лист большого формата в «двойку» (л. 9). На этом листе имеется запись, вероятно, содержащая имя автора: «Писал Павел Попов». Запись как бы спрятана — расположена по вертикали листа на сгибе, с помощью которого он был прикреплен нитками к основному блоку в «восьмерку». Поиски человека с такой распространенной фамилией весьма затруднительны. На сайте «Православные приходы и монастыри Севера», довольно полно отражающем состав приходов за XVIII — начало XX в., среди 23 Павлов Поповых подходящего нет [14]. Яренское духовное училище сгорело (вместе с архивом) в 1871 г. и было переведено в Усть-Сысольск.

Еще в описании Музейного собрания 1961 г. была уточнена датировка рукописи, приведенная в письме А.М. Попова, — водяные знаки бумаги указывают не на «начало настоящего столетия», а именно на 1840-е гг. (белая дата — 1842), когда она и попала к нему [11, с. 325]. Сам же А.М. Попов учился в 1830-е гг. в Великом Устюге, где и служил в разных храмах с 1838 г. до конца жизни.

Поэма построена автором как пересказ предания, которое он услышал от жителя отдаленного места Коми края — Удорской земли. Возможно, это литературный прием. Кроме удорских преданий, в поэме приводятся еще целый ряд легендарных сюжетов, связанных с другими местами, где проповедовал Стефан Пермский. Удорская история о рыбе Глот, видимо, произвела на автора наибольшее впечатление. Не исключено, что он сам мог быть местным уроженцем и слышать эту яркую легенду с детства. В своем повествовании, отталкиваясь от нее, он хо-

чет рассказать о просветителе народа коми, называвшегося в то время зырянами [9, л. 2–2 об.]:

Писано для Зырян

Из далеких Норда стран
Приходил ко мне Зырян;
Было в Удоре явленье,
Всем зырянам в удивленье,
Мне подробно рассказал
И просил, чтоб написал
Для Зыря[н] в воспомянье
Это древне[е] преданье.
Как явился к ним Стефан,
Просветил кой всех Зырян.
Как Зыряне убежали,
На Мезени жить пристали.
Приплыл как к Зырянам Глот,
Как губил, глотал народ;
Как на лодках погибали,
Как избавиться не знали.
Как избавил от беды
Старец дряхлый и седый.
Истукану как молились,
Как во Троицу крестились.
Всё он, всё пересказал,
Я ему и написал
Воздал мне благодаренье,
Были той за изложение.
Будем все, сказал, читать.

Удорская земля сформировалась в течение XV в. на северо-западе страны в бассейнах рек Мезень и Вашка. Первоначально существовала обособленно от Перми Вычегодской (в поэме упоминается даже «царь Удорский»). Этническая группа удорских коми («удораса») сформировалась также в XV веке. Она сложилась в результате слияния нижневычегодских пермян с представителями прибалтийско-финских народов — вепсов, карел, а также с русскими. В XVI в. происходило заселение верхней Мезени — туда пришли вымские коми. В волости Глотовой Слободки помимо русских поселилась группа глотовских коми [15].

Существует предположение, что на Удору бежали жители Перми Вычегодской, не принявшие крещение Стефана Пермского. Епифаний в Житии об этом не пишет, но Вычегодско-Вымская летопись сообщает: «А не похотел кто к святой вере быти, отъиде теи на Удору и на Пенегу с жоны и с детьми своими». Вероятно, эти сведения устного происхождения, но, очевидно, достоверна запись о набеге в 1389 г. на Яренск пермян с Пинег и Вашки: «Лета 6897 пришедшу с Удоры и с Пинег пермяне-идолопоклонницы на Еренский городок, монастырское Пречистые Богородицы пожгли, пограбили, людей монастырских посекали». Крещение Удорской земли произошло в 1444 г., когда, по сообщению той же летописи,

епископ Пермский Питирим: «привел к святой вере пермяков удоренов на Вашке реке, игуменов и попов им дал, святей храмы тамо воздвиг» [16, с. 255–264]. Так что упомянутый в начале поэмы «старец дряхлый и седый», который удорян «избавил от беды» — рыбы Глота, а затем в дальнейшем тексте поэмы предстал как Стефан Пермский, — позднейший миф. Не исключено, что это плод фантазии автора поэмы, как и некоторые другие сюжеты.

Предание о звере-глоте, как топонимическое, было записано фольклористами в селе Глотова в 1964 году. Победил Глота не Стефан Пермский и его спутник (в поэме), а местный знахарь, хотя в данной записи и прозвучал мотив бегства местных жителей от миссионеров [17, с. 81, 82, № 72]. В Центре культуры и досуга этого села до сих пор разыгрывается музыкально-театрализованная композиция «Сказание о Глоте» [18].

После введения о рыбе Глоте (подробный рассказ о борьбе с ней находится в конце поэмы) автор начинает жизнеописание Стефана Пермского [9, л. 3–3 об.]:

Устюг город есть Великий,
Древний славный, знаменитый,
В нем родился тот Стефан,
Просвещал кой всех Зырян.
Мать его трех лет была,
С матерью во храм как шла,
Тут Прокопий прилучился,
До земли ей поклонился.
В слух сказал нада тут,
«Мать Стефана Пермска будь».
То над нею совершилось
Симеон детя родилось;
Шесть недель как протекло,
Перестал сосать млеко
Он из матерних грудей
В продолженье постных дней;
Через двадцать он недель
Молоко совсем не ел.
Мать все это замечала
И в секрете сохраняла.
Он как взрос и стал велик,
Книжну чтению навьк.
Ночью слышит повеленье,
Чтоб привел Зырян в крещенье.

Здесь с текстом древнего Жития совпадает лишь место рождения будущего Стефана Пермского — Великий Устюг и знаменательная фраза «Книжну чтению навьк». Остальное относится к преданиям: письменным — о пророчестве Прокопия Устюжского (включено в Житие юродивого) и устным (или фантазии автора) — мирское имя Стефана — Симеон (так по Житию звали его отца); отказ пить материнское молоко в постные дни (об этом Епифаний пишет не в Житии Стефана Пермского, а в Житии Сер-

гия Радонежского); ночное видение — «повеленье» крестить зырян. Далее ничего не говорится о его первоначальном пострижении, учебе в Ростове, а приводится легенда, что отец, не желая отпускать сына к зырянам, решил его женить. Дальнейший текст автора (вероятного выходца из духовного сословия) о том, что герой изменил имя, «чтобы от всех себя сокрыть», кажется странным, хотя затем он все-таки указывает, что Стефан «достиг» священного сана.

Дальнейшее повествование о пути Стефана Пермского в Зырянскую землю содержит целый ряд географических наименований, отсутствующих в Житии, и, безусловно, отражает реальные топонимические предания. Начав свою миссионерскую деятельность в Котласе («Там Зырян первых нашел... / Верой правдой вразумил»), Стефан двинулся дальше вверх по реке Вычегде. В поэме упоминаются конкретные памятники, сохранявшиеся в середине XIX в., отмечавшие память просветителя: крест «от Коряжмы недалеко», церковь в Сойгинском погосте — «Монастырь прежде бывал, / Но приходом ныне стал» (Спасо-Преображенский монастырь основан в 1540 г., упразднен в 1791 г. [19, с. 239, № 448]). Автор отмечает такие детали начала путешествия Стефана Пермского, которые могли бы показаться художественным вымыслом (в Сойге: «Он у них неделю жил... / Намерялся возвратиться, / Но никак не мог решиться»), но в действительности могут восходить к преданиям, бытовавшим у местного населения в XIX в. и позже. В этом мог убедиться автор этих строк во время участия в фольклорно-археологической экспедиции 1987 г. ученых Сыктывкарского университета, проходившей по тем же вычегодским селениям. Местные жители (в настоящее время уже русские) на вопросы о временах Стефана Пермского отвечали с большим энтузиазмом, как о событиях недавнего прошлого: «Да, он здесь проходил, останавливался в нашем селе, освещал храм, озеро, торжок» и т. д. (к сожалению, эти записи, кажется, до сих пор не опубликованы).

Особая история связана с описанием в поэме древнего укрепленного городка рядом с погостом Цылибская гора [9, л. 6 об.]:

Все превозмогли трудом,
Вышли в Цилебу потом.
Встарь там городок бывал
И татар он отражал.
С Цилебы узрел долину,
Населенну — не пустыню;
То он место возлюбил,
Там и храм соорудил.

«Городище, что был городок Вожемской на Цылибской горе» описывалось в Писцовой книге Яренского уезда 1608 г., когда там хранилось оружие (пищали и ручницы) и боеприпасы, «а прика-

зан тот наряд беречи тово ж погоста крестьяном» [20, с. 275]. В сохранившихся следующих описаниях Цылибского погоста 1646 г. и 1678 г. это место хранения уже не упоминалось, поскольку в это время подобный оборонительный пункт (в отличие от 1608 г. — времени разгара Смуты) потерял практическое значение. Построен городок был, очевидно, уже после Стефановского времени, в середине XV в. (как и другие подобные городки в Коми крае [21, с. 21]), и предназначался, конечно, не для обороны от татар (которые сюда никогда не доходили), а от набегов отрядов вятских ушкуйников, участвовавших в период борьбы московского великого князя Василия Темного, которого поддерживали епископы Пермские, с дядей князем Юрием Галицким и его сыном Дмитрием Шемякой, пользовавшимися поддержкой вятчан [22, с. 62–66].

В экспедиции 1987 г. мы обратили внимание пожилого информанта на видимый из окна его избы поросший лесом высокий мыс, вдававшийся в Вычегду, который и был Цылибской горой. Он подтвердил наше предположение, что на этом мысу в старину была крепость — «городок», где укрывались местные жители и «стреляли из луков» по плывущим по реке отрядам Ермака. В таком анахронизме была доля истины — некоторые отряды ушкуйников после ликвидации Вятской вольницы в конце XV в. действительно стали казаками, а новый путь в Сибирь с конца XVI в. проходил по рекам Вычегде и Сысоле.

Продолжение приведенного выше текста поэмы о Цылибской горе несет важную информацию о подвиге Стефана Пермского по созданию новой письменности для просвещения народа коми и познания автором в этом вопросе [9, л. 6 об. — 7]:

Там и храм соорудил.
Сам иконы написал
И Зырянску надпись дал;
Он язык тот изучил,
Бог его в том вразумил.
Изобрел он писмена
Для Зырянска языка.
Две иконы сохранились,
Но читать не научились
Эти надписи икон,
Что писал на Вожем он.
В Вологду одна взята,
Точна копия снята,
И в соборе там хранится,
Пусть кто хочет потрудиться
Эту надпись нам прочесть
И по Руски перевесть.

Описание особой любви инока Стефана, будущего епископа Пермского, к книжности, значения созданной им пермской азбуки, перевода на коми язык необходимых для богослужения текстов, создания

им школ для овладения зырянскими этой письменностью — одно из центральных мест в повествовании Епифания Премудрого. Автор поэмы не использовал здесь, как и в предыдущих сюжетах, ни текст Епифания, ни позднейшие его редакции («Повесть о Стефане Пермском»), а основывался на знании о существовании икон, написанных, по преданию, самим святителем и содержащих надписи на изобретенных им зырянских «письменах». Связаны ли эти знания с историей научных публикаций и первых исследований надписей на этих иконах, остающихся важнейшими источниками для изучения лингвистами древнего пермского (древнего коми) языка?

Впервые древняя зырянская надпись на иконе Троицы из села Вожем (рис. 3) была опубликована устюжским штаб-лекарем Я. Фризом (с помощью академика И.И. Лепехина) в 1790 г. в трудах Императорской Академии наук [23, с. 31–34, табл. 1]. Причем Фриз сообщил и о преданиях местных жителей о том, что икону написал сам Стефан Пермский и отдал ее их храму во время последней поездки в Москву в 1395–1396 годах. С этим не согласился просвещенный вологодский епископ Евгений (Болховитинов), ссылавшийся на то, что Епифаний Премудрый ничего не писал о занятиях Стефана иконописанием [24]. Вскоре после публикации Фриза икона была перенесена в кафедральный Софийский собор в Вологде, где с ее надписи учителем вологодской гимназии Н. Фортунатовым была снята и опубликована еще одна копия [25], не потерявшая своего значения до настоящего времени из-за утрат в иконе, когда в 1830-е гг. она снова находилась в небрежении — хранилась в алтаре собора среди обветшавшей утвари, пока в 1840 г. ее не взял в свой кабинет вологодский ученый епископ Иннокентий (Борисов).

Вторая из упоминаемых автором поэмы икон с надписью пермской азбукой — образ Сошествия св. Духа, также, по преданию, написанный Стефаном Пермским, оставался в Вожемской церкви и в настоящее время утрачен. Поэтому его датировку временем крещения зырян нельзя ни опровергнуть, ни подтвердить. Снимок с этой надписи был опубликован основателем финно-угроведения академиком А. Шёгреном в 1832 г., а затем более точный список сделал усть-вымский дьякон В. Мотохов [26, с. 28].

На поставленный выше вопрос о возможном знании автором поэмы работ ученых о древних пермских надписях нельзя дать определенный ответ, хотя интерес к ним со стороны местного духовенства прослеживается¹. Однако примечательно его утверждение о том, что «читать не научились эти надписи икон» и призыв «потрудиться эту надпись нам прочесть и по Руски перевесть». Лишь в 1871 г. казанский ученый П.Д. Шестаков сделал первый перевод надписи на иконе Троицы, а ранее

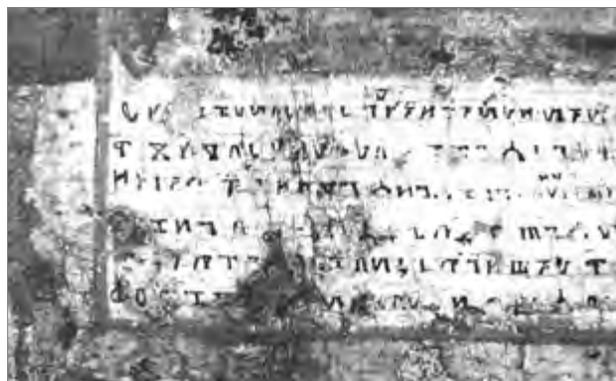


Рис. 3. Троица Ветхозаветная (Зырянская). Кон. XIV в. Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник (вверху); Фрагмент нижней части с надписью пермской азбукой (внизу)

в 1868 г. пытался перевести надпись на иконе Сошествия св. Духа, которую окончательно перевел один из специалистов по древнепермскому языку Г.С. Лыткин [26, с. 28–29].

В последние годы были обнаружены новые источники по древней коми письменности — запи-

си на славянских рукописных книгах конца XV — начала XVI в., говорящие о том, что пермская азбука продолжала жить еще столетие в среде наиболее образованных представителей народа, для которого она была создана великим книжником Стефаном Пермским [28, с. 137–142]. Еще более значимой фигура этого просветителя эпохи древнерусского Предвозрождения (определение Д.С. Лихачева) предстала после открытия созданной вместе с новым алфавитом оригинальной цифровой системы [29, с. 3–11; 30]².

Однако можно сделать парадоксальное утверждение: заявление автора поэмы, что пермскую азбуку «читать не научились», в сущности остается в силе. После В.И. Лыткина (1895–1981) — автора фундаментального труда «Древнепермский язык: чтение текстов, грамматика, словарь», ни разу не переиздававшегося с 1952 г., специалисты в этой области фактически отсутствуют и не готовятся.

Продолжим вместе с автором поэмы путешествие Стефана Пермского. После Вожема он вместе со своим спутником Вавилом (его символическое значение будет раскрыто в конце поэмы) около устья реки Яренги попадает на реке в ледоход (приведено красочное описание мужественных действий спутника). Далее следует еще одна топонимическая легенда, согласно которой Стефан предсказал перенесение на новое место города Яренска, ставшего центром всего Коми края уже в XVI в., но упомянутого в Вычегодско-Вымской летописи под 1384 г. в общем рассказе о приходе Стефана Пермского и основании им монастырей. Вероятно, об этом монастыре и идет дальше речь в поэме: «Крест за Кижмолой поставил. / Был в том месте монастырь, / Для мужчин и дев один». Далее следует легенда об ослеплении жителей села Гам, не захотевших принять крещение и прогнавших Стефана — популярный сюжет фольклорных записей, зафиксированный на изображении на посохе и в Повести о Стефане Пермском.

Следующий подробный сюжет о Стефане Пермском и горе, на которой поставлен крест, уцелевший во время пожара, а затем забили три соленых источника, что позволило разбогатеть местным жителям, просившим прощения у миссионера, не сразу поддается локализации, хотя направление пути Стефана указано точно — двадцать верст на север от Усть-Выми.

После разрыва текста предыдущим рассказом на большом вставном листе (л. 9) автор на л. 8 об. и 10 приступает к основному для него повествованию о рыбе Глот. Оно включает в себя много сюжетов: о появлении рыбы в Удорском царстве, где беглые с Выми зыряне соединились с чудью для борьбы с общим врагом Глотом; как чудовище схватило, но потом выпустило девушку-сиротку

из зырян (оказалось, что ее спасло крещение); обращение чуди к идолу за помощью в борьбе с Глотом, призыв идола «поймать» зырян и отдать их на съедение. Но при попытке принести первую жертву появляется старик: «Видом важен — велик; / Во очах приятнь, блистанье, / От крестов в десной сиянье». Он говорит жителям Гама речь с призывом креститься, обличением язычества и с основами христианского вероучения. В характеристике Творца слышны знакомые всем строфы А.С. Пушкина: «Он всесилен и могуч, / Повелитель грозных туч» («Ветер, ветер! Ты могуч, / Ты гоняешь стаи туч»). Далее старец открывает свое имя: «Просветитель я Зырян, / А по имени Стефан». Для подчеркивания важности момента автор помещает здесь 12 строк под самостоятельным заголовком «Перун», написанных иным поэтическим размером, схожим с переводом античных произведений. В конце подведен итог: «Всемощна и чудна Святаго десница! / Вмиг идол Зырянский исчезнул, как сон» [9, л. 13 об.].

Подробно на четырех листах (л. 14–17) дано описание борьбы Вавила с рыбой Глотом, с помощью бочки, которую проглотило чудовище (в записанном в 1964 г. варианте этой легенды сын колдуна в медвежьей шкуре сам попадает внутрь Глота). После победы над Глотом удорские зыряне и чудь были крещены, но потом забыли заповеди: «Стали грубы, суеверны, / Горды, лживы и надменны», за что были наказаны голодом, мором, морозом, наводнениями. Автор, описывая реальные события прошлого Удорской земли XVII в., когда от этих бедствий «Многие в Сибирь ушли, / Там убежище нашли», опирается, возможно, на какие-то местные летописи: «Монастырь один там был / И того их Бог лишил. / Уничтожен навсегда / И остатков нет следа. / Церковь в Коптюге была, / Но давно упразднена. / В Веньденьге пожар изпепелил, / Храма Божия лишил» [9, л. 19, 19 об.].

Заканчивая поэму («После время изберу, / О Стефане напишу, / Что он сделал на Выме / И по Вычегде реке»), автор показывает свое знакомство с событиями, отразившимися в епифаниевском Житии и позднейшей Повести о Стефане Пермском, кратко их перечисляя: спор с предводителем язычников Памом, погружение в прорубь, постройка храма на месте срубленной священной березы, создание Пермской епархии, сочетая их с легендарными событиями: крещение Чердыни — Перми Великой, плавание на каменном плоту и др. [9, л. 21 об. — 23 об.]. Интересен неизвестный другим письменным и устным источникам сюжет про помощника Стефана Пермского — Вавилу, которого в конце поэмы автор представляет как ангела — «Горнего Сафамила», якобы посланного на помощь Стефану его отцом [9, л. 24–25 об.].

В конце своего повествования автор, обращаясь к читателю, пространно поясняет свое намерение писать для простого народа [9, л. 26]:

А что писано и просто
Это сделано нарочно,
Чтоб зыряне понимали
И другим пересказали.
Прежде я оговорился,
Для кого писать решился, —
Для Пермяков и Зырян,
А не вежливых дворян,
Их читать не приглашаю,
К Горбунку всех отсылаю.
И писавший в этом крае,
Наперед о том сказав,
Чтоб не стали браковать,
Толковать, критиковать.
Этой повести правдивой,
Для зырян необходимой.

Прямая ссылка на популярное в годы написания этой поэмы произведение — «Конька-Горбунка» П.П. Ершова (три издания в 1834–1843 гг.) показывает интересы автора, объясняет формат народного произведения, якобы созданного его представителем. В конце поэмы он еще раз повторяет: «Я писал все точно то, / Зырянин сказал мне что». Также и Ершов общал, что его сказка почти слово в слово взята из уст рассказчиков, от которых он ее слышал и только привел в более стройный вид и местами дополнил [31, с. 680]. Можно напомнить, что Петр Ершов во время написания произведения, с которым его имя вошло в русскую литературу, был еще студентом, как и вероятный автор Поэмы о Стефане — Павел Попов, учащийся Яренского духовного училища.

Очевидно, данный текст требует полного издания и детального комментирования специалистами и по истории народа коми и его фольклору, и по древнерусской литературе и литературе XIX века. Введение его в научный оборот в год 620-летия со времени преставления Стефана Пермского — великого духовного подвижника эпохи Возрождения Руси, может явиться еще одним знаком нашего почитания его памяти.

Примечания

- ¹ В Национальном музее Республики Коми хранится рукопись начала XIX в. (не позднее 1813 г.), в которой рукой протоиерея Усть-Сысольского собора А. Шергина было переписано другое сочинение еп. Евгения: «Известия исторические о зырянском народе и о зырянских монастырях», в котором содержалось описание иконы Троицы с текстом пермской азбукой [27, с. 145, 146, № 50].
- ² Одним из главных аргументов о создании Стефаном новой цифровой системы было наличие в надпи-

си на современной ему иконе Троицы сакральной цифры 3, обозначенной третьей буквой пермской азбуки “гай” под титлом, показавшим на ее цифровое значение (см. на рис. 3, внизу — в начале второй строки).

Список источников

1. Святитель Стефан Пермский. К 600-летию со дня преставления / ред. Г.М. Прохоров. Санкт-Петербург : Глаголь, 1995. 278 с.
2. Христианизация Коми края и ее роль в развитии государственности и культуры : сб. статей. Т. 1–2. Сыктывкар : Коми научный центр УрО РАН, 1996. 380 с.
3. Памяти равноапостольного Стефана. К 610-летию успения св. Стефана Пермского : материалы расширенного заседания Ученого совета Национального музея Республики Коми. Сыктывкар, 2006. 72 с.
4. Котылев А.Ю. Социокультурное значение образа и деяний святителя Стефана Пермского в свете исторических аналогий // Арт. 2006. № 4. С. 105–127.
5. Лимеров П.Ф. Образ св. Стефана Пермского в письменной традиции и фольклоре народа коми. Москва : Наука, 2010. 256 с.
6. Чернецов А.В. Посох Стефана Пермского // Труды отдела древнерусской литературы (Пушкинского Дома). Т. 41. Ленинград : Наука, 1988. С. 215–240.
7. Котылев А.Ю. Учение и образ Стефана Пермского в культуре Руси / России XIV–XXI веков. Сыктывкар : Коми пединститут, 2012. 218 с.
8. Повесть о Стефане Пермском // История Пермской епархии в памятниках письменности и устной прозы: исследования и материалы / отв. ред. А.Н. Власов. Сыктывкар : Сыктывкарский гос. ун-т, 1996. С. 61–70.
9. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Ф. 178 (Музейное собрание рукописей). № 2189. 26 л.
10. Отчет Московского Публичного и Румянцевского музеев за 1879–1882 гг., представленный директором Музея г. министру народного просвещения. Москва, 1884. 159 с.
11. Музейное собрание рукописей [ГБЛ]. Описание / под ред. И.М. Кудрявцева. Т. 1. Москва, 1961. 524 с.
12. Русский биографический словарь. [Т. 14]: Плавильщиков-Примо. Санкт-Петербург, 1910. 800 с.
13. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). Ф. 51. (А.Е. Виктор). К. 20. № 32.
14. Православные приходы и монастыри Севера [Электронный ресурс]. URL: <http://parishes.mrezha.ru> (дата обращения: 17.08.2016).
15. Морозов Б.Н. Удорская земля // Территориальная история России : Новая энциклопедия проекта «Руниверс» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.runivers.ru/newenc/184877> (дата обращения: 16.08.2016).
16. Вычегодско-Вымская (Мисаило-Евтихиевская) летопись // Историко-филологический сборник. Сыктывкар : Коми кн. изд-во, 1958. Вып. 4. 278 с.
17. Коми легенды и предания / сост. Ю.Г. Рочев. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1984. 175 с.
18. «Где Мезень сливается с Йирвой» // Муниципальный район «Удорский» [Электронный ресурс]. URL: <http://udora.info/novosti/item/102-gde-mezen-slivaetsya-s-jirvoj> (дата обращения: 18.08.2016).
19. Зверинский В.В. Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи. Т. 1. Преобразование старых и учреждение новых монастырей с 1764–1795 по 1 июля 1890 года. Санкт-Петербург, 1890. 294 с.
20. 1608 г. Писцовая книга Яренского уезда // Акты времени правления царя Василия Шуйского (19 мая 1606 г. – 17 июля 1610 г.) / собрал и редактировал А.М. Гневушев. Москва : Изд. ОИДР, 1914. 421 с.
21. Игушев А.Р., Кленов М.В., Савельева Э.А. Осадные городки XV–XVII вв. на территории Коми края. Сыктывкар : Коми научный центр УрО РАН, 2000. 28 с.
22. Европейский Северо-Восток в период междоусобных войн XV века // История Коми с древнейших времен до конца XX века. Сыктывкар : Коми кн. изд-во, 2004. Т. 1. 558 с.
23. Nova acta Academiae Scientiarum imperialis Petropolitanae. Petropolis : Typis Academiae Scientiarum, 1790. [Т. VI. 514 с.]
24. Евгений (Болховитинов), еп. О древностях вологодских и зырянских // Вестник Европы. 1813. № 17. 80 с.
25. Периодическое сочинение о успехах народного просвещения. Санкт-Петербург : Имп. Академия наук, 1813. № 27. С. 260.
26. Лыткин Г.С. Зырянский край при епископах Пермских и зырянский язык. Санкт-Петербург : Тип. Имп. академии наук, 1889. 411 с.
27. Памятники письменности в хранилищах Республики Коми : каталог-путеводитель. Часть 1, вып. 2: Рукописные книги XV–XX веков в собрании Национального музея Республики Коми / отв. ред. Б.Н. Морозов. Сыктывкар, 2013. 489 с.
28. Морозов Б.Н. Новые памятники древней коми письменности конца XV — начала XVI в. // Музеи и краеведение : Труды Национального музея Республики Коми. Сыктывкар, 2007. Вып. 6. 348 с.
29. Морозов Б.Н., Симонов Р.А. Об открытии цифровой системы Стефана Пермского (XIV в.) // Вопросы истории естествознания и техники. 2008. № 1. С. 3–21.
30. Морозов Б.Н., Симонов Р.А. К проблеме источников древнепермской письменности Стефана Пермского (около 1340–1396) // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2009. № 1 (35). С. 5–16.
31. Ершов // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Санкт-Петербург, 1894. Т. 22. С. 680.

UNPUBLISHED POEM OF THE 19TH CENTURY ABOUT STEPHEN OF PERM, THE GREAT SCRIBE OF THE 14TH CENTURY

BORIS N. MOROZOV

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

E-mail: b.n.morozov@yandex.ru

Abstract. *The article introduces to the scientists an unpublished poem of the middle of the nineteenth century dedicated to the enlightener of the Komi region Stephen of Perm (died in 1396), who had created a new writing — the Old Perm alphabet (script) — in the course of Christianization of the local Finno-Ugric population. The analysis of the lengthy poetic text (about 1000 lines), written by an amateur poet, obviously a student of the local spiritual institution, leads to the conclusion that not only widely used he the local folklore tradition (at the time of writing of the poem yet unstudied), but was also familiar with the written monuments (“Zhitie Stefana Permskogo (The Life of Stephen of Perm)” written by his colleague Epiphanius the Wise in the end of the 14th – early 15th century, and its later editions, for example, the “Tale of Stephen of Perm” of the 18th century). The fact that the author of the poem was familiar with the monuments reflecting the ancient Komi written language is of special interest. Those monuments are the inscriptions on two icons of the 14th – 15th centuries, one of which is now lost. In addition, the text of the poem of Stephen of Perm and the baptism of the Komi-Zyrians was obviously influenced by the Russian poetry of the first half of the 19th century — the tales of A.S. Pushkin “The Dead Princess and the Seven Knights” and the tale of P.P. Yershov “Kon'yok-Gorbunok (The Humpbacked Horse)”.*

Key words: the Komi people, Stephen of Perm, the Old Perm alphabet (script), the Komi folklore, the Russian poetry of the 19th century.

Citation: Morozov B.N. Unpublished Poem of the 19th Century about Stephen of Perm, the Great Scribe of the 14th Century, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 5, pp. 612—622.

References

1. Prokhorov G.M. (ed.) *Svyatitel' Stefan Permskii. K 600-letiyu so dnya predstavleniya* [St. Stephen of Perm. To the 600th anniversary of his repose]. St. Petersburg, Glagol Publ., 1995, 278 p.
2. *Khristianizatsiya Komi kraia i ee rol' v razvitiu gosudarstvennosti i kul'tury: Sbornik statei* [Christianization of the Komi region and its role in the development of statehood and culture: Collection of articles]. Syktyvkar, Komi nauchnyi tsentr UrO RAN Publ., 1996, vol. 1—2.
3. *Pamyati ravnoapostol'nogo Stefana. K 600-letiyu uspeniya sv. Stefana Permskogo: Materialy rashirennogo zasedaniya Uchenogo soveta Natsional'nogo muzeiya Respubliki Komi* [To Equal-to-the-apostles Stephen Memory. To the 600th anniversary of repose of St. Stephen of Perm: Proc. meeting of the Academic Council of The National Museum of the Komi Republic]. Syktyvkar, Natsional'nyi muzei Respubliki Komi Publ., 2006, 72 p.
4. Kotylev A.Yu. Sotsiokulturnoe znachenie obraza I deyanii sviatitelya Stefana Permskogo v svete istoricheskikh analogii, *Art*, 2006, no. 4, pp. 105—127.
5. Limerov P.F. *Obraz sv. Stefana Permskogo v pismennoi traditsii i fol'klore naroda komi* [Image of St. Stephen of Perm in written tradition and in folklore of the people of the Komi]. Moscow, Nauka Publ., 2010, 256 p.
6. Chernetsov A.V. Posokh Stefana Permskogo, *Trudy otдела drevnerusskoi literatury (Pushkinskogo Doma)* [Works of the Department of Old Russian Literature (of Pushkin House)]. Leningrad, Nauka Publ., 1988, vol. 41, pp. 215—240.
7. Kotylev A.Yu. *Uchenie i obraz Stefana Permskogo v kul'ture Rusi / Rossii XIV—XXI vekov* [Doctrine and image of Stephen of Perm in Old-Russian / Russian culture of the 14th – 21st centuries]. Syktyvkar, Komi pedinstitut Publ., 2012, 218 p.
8. Vlasov A.N. (ed.) *Povest o Stefane Permskom, Istoriya Permskoi eparkhii v pamyatnikakh pis'mennosti I ustnoi prozy: issledovaniya i materialy* [History of Perm diocese in writing monuments and verbal prose: Research and Materials]. Syktyvkar, Syktyvkar'skii gos. universitet Publ., 1996, pp. 61—70.
9. *Otdel rukopisei Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki* [Manuscript Department of the Russian State Library], coll. 178 (The Museum's Collection of Manuscripts), no. 2189, 26 p.
10. *Otchet Moskovskogo Publichnogo i Rumyantsevskogo muzeev za 1879—1882 gg., predstavlennyi direktorom Muzeia g. ministru narodnogo prosveshcheniya* [Report of the Moscow Public and Rumyantsev Museums for 1879—1882, presented by the director of the Museum to the Minister of Education]. Moscow, 1884, 159 p.
11. Kudriavtsev I.M. (ed.) *Muzeinoe sobranie rukopisei GBL. Opisanie* [The Museum's Collection of Manuscripts of the Lenin State Library. Description]. Moscow, 1961, vol. 1, 524 p.
12. *Russkii biograficheskii slovar'* [Russian Biographical Dictionary]. St. Petersburg, 1910, vol. 14, Plavil'shchikov-Primo Publ., 800 p.
13. *Otdel rukopisei Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki* [Manuscript Department of the Russian State Library], coll. 51 (A.E. Viktorov), K. 20, no. 32.
14. *Pravoslavnye prikhody i monastiri Severa* [Orthodox Parishes and Monasteries of the North]. Available at: <http://parishes.mrezha.ru> (accessed 17.08.2016).

15. Morozov B.N. Udorskaya zemlia, *Territorial'naya istoriya Rossii. Novaya entsiklopediya proekta "Runivers"* [Territorial history of Russia. New Encyclopedia Project "Runivers"]. Available at: <http://www.runivers.ru/new-enc/184877> (accessed 16.08.2016).
16. VychegodskoVymskaya (Misailo-Evtikheevskaya) letopis, *Istoriko-filologicheskii sbornik* [Historical and Philological collection]. Syktyvkar, Komi knizhnoePubl., 1958, vol. 4, 278 p.
17. Rochev Yu.G. (ed.) *Komi legendy i predaniya* [Komi legends]. Syktyvkar, Komi knizhnoe izdatel'stvo, 1984, 175 p.
18. "Gde Mezen' slivaetsia s Iirvo, *Munitsipal'nyi raion "Udorskii"* [Municipal area "Udorskii"]. Available at: <http://udora.info/novosti/item/102-gde-mezen-sливаetsya-s-irvoj> (accessed 18.08.2016).
19. Zverinskii V.V. *Material dlia istoriko-topograficheskogo issledovaniya o pravoslavnykh monastyryakh v Rossiiskoi imperii* [Materials for the historical and Topographical studies on orthodox Monasteries in the Russian Empire]. St. Petersburg, 1890, vol. 1 (Preobrazovaniya starykh i uchrezhdenie novykh monastyrei s 1764—1795 po 1 iyulya 1890 goda), 294 p.
20. Gnevushev A.M. (ed.) 1608 g. Pistsovaya kniga Yarenskogo uezda, *Akty vremeni pravleniya tsarya Vasiliya Shuiskogo (1606 g. 19 maya — 17 iyulya 1610 g.)* [The acts of the reign of Tsar Vasily Shumsky (1606, May 19 — July 17, 1610)]. Moscow, OI DR Publ., 1914, 421 p.
21. Igushev A.R., Klenov M.V., Savel'eva E.A. *Osadnye gorodki XV—XVII vv. na territorii Komi kraja* [Siege City of the 15th—17th centuries. on the territory of the Komi region]. Syktyvkar, Komi nauchnyi tsentr UrO RAN Publ., 2000, 28 p.
21. Evropeiskii Severo-Vostok v period mezhdususobnykh vojn XV veka, *Istoriya Komi s drevneishikh vremen do kontsa XX veka* [History of Komi from ancient times to the end of the 20th century]. Syktyvkar, Komi knizhnoe izdatel'stvo Publ., 2004, 558 p.
23. *Nova acta Academiae Scientiarum imperialis Petropolitanae*. Petropolis, Typis Academiae Scientiarum Publ., 1790, vol. VI, 514 p.
24. Evgenii (Bolkhovitinov) bishop, O drevnostyakh vologodskikh i zyryanskikh, *Vestnik Evropy* [Herald of Europe], 1814, no. 15, p. 16.
25. *Periodicheskoe sochinenie o uspekakh narodnogo prosveshcheniya* [Periodical essay about the success of public education]. St. Petersburg, Imperatorskaya Akademiya nauk Publ., 1813, no. 27, p. 260.
26. Lytkin G.S. *Zyryanskii kraii pri episkopakh Permskikh i zyryanskii yazyk* [Zyriansky region of Perm Bishops and Zyryan Language]. St. Petersburg, Imperatorskaya Akademiya nauk Publ., 1889, 411 p.
27. *Pamyatniki pismennosti v khranilishchakh Respubliki Komi. Katalog-putevoditel'* [Written Monuments in the Komi ASSR storage: Directory and Guide]. Syktyvkar, Natsional'nyi muzei Respubliki Komi Publ., 2013, part 1, vol. 2 (Rukopisnye knigi XV—XX vekov v sobranii Natsional'nogo muzeiya Respubliki Komi), 489 p.
28. Morozov B.N. *Novye pamyatniki drevnei komi pis'mennosti kontsa XV — nachala XVI v., Muzei i kraevedenie. Trudy Natsional'nogo muzeiya Respubliki Komi* [Museum and local history. Works of the National Museum of the Komi Republic]. Syktyvkar, 2007, vol. 6, 348 p.
29. Morozov B.N., Simonov R.A. Ob otkrytii tsyfrovoy sistemy Stefana Permskogo (XIV v.), *Voprosy istorii estestvoznaniya i tekhniki* [History of Science and Technology Questions], 2008, no. 1, pp. 3—21.
30. Morozov B.N., Simonov R.A. K probleme istochnikov drevnepermskoi pis'mennosti Stefana Permskogo (okolo 1340—1396), *Drevnyaya Rus'. Voprosy medievistiki* [Ancient Russia. Questions of medievalism], 2009, no. 1(35), pp. 5—16.
31. Ershov, *Entsiklopedicheskii slovar' Brokgausa i Efrona* [Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary]. St. Petersburg, 1894, vol. 22, p. 680.

non/fiction №18 Реклама

18 Международная ярмарка
интеллектуальной литературы
30 ноября - 4 декабря 2016 года
Центральный дом художника
moscowbookfair.ru

Раздел гастрономической книги

Кулинарные книги
Встречи с популярными авторами
и блогерами
Лекции и мастер-классы
«Гастрономические маршруты»: страноведение и путешествия

Детский раздел

Лучшие книги детской издательства
Встречи с писателями
Выставка книжной иллюстрации
Комиксы, игры-квесты
Фильмы и конкурсы
Площадка «Территория познания»

Книжная антикварная ярмарка

Антикварные книги, бумажистика
Гравюры, литографии, карты
Фотографии, автографы
Альбомы, энциклопедии

Vinyl Club

12 Музыкальная ярмарка
Виниловые пластинки и компакт-диски
Винтажная аппаратура и аксессуары
Музыкальная литература



EXPO-PARK

№1

в мире профессиональной прессы

КНИЖНАЯ ИНДУСТРИЯ

- ⇒ События книжной отрасли
- ⇒ Законодательные инициативы
- ⇒ Аналитика книжного рынка
- ⇒ Рейтинги продаж
- ⇒ Издательские проекты
- ⇒ Библиотечное дело
- ⇒ Инновационные технологии
- ⇒ Мастерская книжной торговли

Конкурс профессионального мастерства «РЕВИЗОР»

Проводит журнал «Книжная индустрия» совместно с Роспечатью, Российским книжным союзом и Гендирекцией ММКВЯ



Редакционная подписка

Оформите годовую подписку на печатную и электронную версии журнала, читайте во всех удобных форматах и сэкономьте 1 800 руб.



Контакты:

Телефон: +7 (925) 288-33-73

Электронная почта: bookind1@mail.ru

www.bookind.ru

www.facebook.com/bookindustry

УДК 351.853(049.32)
ББК 79.0

Э.Л. БАЗАРОВА

ПОЛЕЗНОЕ И УВЛЕКАТЕЛЬНОЕ УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Этери Леонидовна Базарова,

Российская академия живописи, ваяния и зодчества
Ильи Глазунова,
факультет искусствоведения,
кафедра всеобщей истории искусств,
профессор
Мясницкая ул., д. 21, Москва, 101000, Россия

кандидат архитектуры
E-mail: bazarovael@mail.ru

Реферат. *Статья представляет собой рецензию на учебное пособие М.А. Поляковой «Культурное наследие России. История охраны и современное состояние» (Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 2015). Разделы издания: «Культурное наследие в гуманитарном знании», «История охраны памятников прошлого в течение XVIII—XX вв.», «Государство и памятники истории и культуры в советскую эпоху», «Культурное наследие в постсоветской России». В каждом разделе имеется список контрольных вопросов. Основной текст издания дополняют: список источников и литературы, словарь базовых понятий и терминов, именной указатель. Эта книга — насыщенное по содержанию и увлекательное по форме изложения издание. Положительно описывается представление в учебном пособии многоаспектности и сложности формирования отношения российского общества к своему историко-культурному достоянию на протяжении объемного исторического среза. Акцент сделан на объективности анализа формирования представления о ценности сохранения объектов прошлого. Особенно важными являются правовые аспекты охраны памятников истории и культуры. В издании сопоставлены проекты законов и комментарии к ним. Актуализация культурного наследия в современных условиях рассмотрена в ключе формирования чувства самоидентичности россиян.*

Ключевые слова: культурное наследие России, история охраны памятников, памятники истории и культуры.

Для цитирования: Базарова Э.Л. Полезное и увлекательное учебное пособие // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 5. С. 623—625.

Редкое учебное пособие может расцениваться как блестящий предлог для чтения, насыщенного по содержанию, но при этом увлекательного по форме изложения. В книге М.А. Поляковой «Культурное наследие России. История охраны и современное состояние» [1] в тщательно продуманной последовательности развернуто представлен объемный исторический срез значимого для отечественной культуры явления. Он отражает в динамике многоаспектность и сложность формирования отношения российского общества к своему историко-культурному достоянию на протяжении более трех столетий, осмысления его ценностей, выработки терминологии и технологий актуализации на разных этапах отечественной истории.

В таком ракурсе рассмотрения обозначенной в заглавии книги проблемы закономерно появление раздела «Культурное наследие в гуманитарном знании», в котором скрупулезно прослежено сложение понятийного аппарата, а также его развитие в структуре современных представлений о роли культурного наследия в жизни общества.

В следующем разделе «История охраны памятников прошлого в течение XVIII—XX вв.» прежде всего уделено внимание правовым аспектам охраны памятников истории и культуры. Ценно то, что драматургия этого процесса выявлена благодаря сопоставлению проектов законов и комментариев к ним, возникавших в среде интересующейся данными вопросами дореволюционной интеллигенции.

Постепенное вызревание интереса к данному аспекту культуры представлено в сюжете «Россий-

ское общество и памятники прошлого». Особую значимость имеет тема «Научные общества и изучение памятников», освещающая деятельность того слоя общества, который оказался озабочен проблемой объективной оценки роли культурного достояния в развитии России капиталистического периода.

В третьем разделе «Государство и памятники истории и культуры в советскую эпоху» выявлены особенности формулирования законоположений об охране памятников в условиях действия новых принципов государственного устройства жизни общества, формирования государственной системы охраны памятников культуры и специфических сторон ее функционирования.

В четвертом разделе «Культурное наследие в постсоветской России» правомерно рассмотрена степень включенности российской модели управления культурным наследием страны в международную правовую систему, подчеркнута соотнесенность с ней отечественной деятельности по многим параметрам (подключение к международным конвенциям и рекомендациям в этой сфере деятельности), отмечено мировое признание ценности отечественного культурного достояния — внесение памятников в Список объектов всемирного наследия ЮНЕСКО в Российской Федерации. Заслуженно привлекает внимание развернутая характеристика содержания отечественных законоположений в области культурного наследия на отрезке времени от конца XX до начала XXI в., связанном с существенными изменениями в социальном устройстве страны.

В качестве своего рода закольцевания обширного исторического полотна прослежена роль современной общественной инициативы в сохранении и использовании культурного наследия. Отражены проблемы актуализации культурного наследия в текущей общественной жизни, рассмотренные в ключе формирования чувства самоидентификации россиян в условиях современных процессов глобализации, стандартизирующих параметры среды жизнедеятельности и нивелирующих ее индивидуальные историко-культурные характеристики. Привязанность человека к месту и его локальной истории обретает в этом контексте новые значимые смысловые оттенки. Своевременно отмечена ответ-

ственность общества за передачу культурного наследия будущим поколениям.

Иллюстрации издания позволяют получить представление о выдающихся деятелях отечественной культуры, плакаты и изображения памятников

истории и культуры, хранившиеся в архиве, привносят наглядность в данное профессионально созданное произведение, придают его аргументации еще большую убедительность.

Необходимый для жанра учебного пособия список контрольных вопросов в конце каждого раздела целенаправленно концентрирует восприятие информации на существенных аспектах осваиваемого материала, который вызывает чувство гордости за соотечественников, прилагавших силы и душу к столь значимой сфере отечественной культуры.

С особой тщательностью составлен список источников и литературы, который существенно расширяет информационное пространство книги.

Особую ценность имеют такие элементы научного аппарата издания, как словарь базовых понятий и терминов и именной указатель.

В учебном пособии не только объективно представлен глубокий и многосторонний анализ сложности формирования представления о ценности сохранения объектов прошлого, но и ярко ощущается трепетное переживание перипетий нелегкого пути, пройденного теорией и практикой взаимодействия общества с собственным культурным наследием в решительном движении страны в будущее.

В аннотации к изданию следовало бы порекомендовать ее не только студентам и тем, кто интересуется историей отечественной культуры, но и управленцам, администраторам разного ранга, связанным с решением вопросов о пропорции и качестве включенности культурного наследия в текущую жизнь страны. Целесообразным в таком случае видится увеличение тиража полезной во многих отношениях книги.

Источник

1. Полякова М.А. Культурное наследие России. История охраны и современное состояние : учебное пособие. Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 2015. 388 с.



USEFUL AND ENTHRALLING EDUCATIONAL MANUAL

ETERI L. BAZAROVA

Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, 21 Myasnitskaya St., Moscow, 101000, Russia

E-mail: bazarovael@mail.ru

Abstract. The article reviews the educational manual by M.A. Polyakova “Cultural Heritage of Russia. The History of Protection and Current State” (Moscow: Russian State University for the Humanities, 2015). Sections of the publication: “Cultural Heritage in the Humanitarian Knowledge”, “The History of Protection of the Monuments of the Past during the 18th – 20th Centuries”, “The State and the Monuments of History and Culture in the Soviet Epoch”, “Cultural Heritage in the Post-Soviet Russia”. Every section is complemented by a list of control questions. The main text of the publication is complemented by a list of sources and literature, dictionary of basic concepts and terms, index of names. The book is characterized as a publication rich in content and enthralling in the form of presentation. The author gives a positive response to

the way the manual presents the multidimensionality and complexity of formation of the attitude of Russian society to its historical and cultural property during a vast historical section. The article focuses on the analysis objectivity of the formation of idea about the protection value of the objects of the past. The legal aspects of the protection of cultural and historical monuments are particularly important. The manual analyzes the law projects and the comments to them. The actualization of cultural heritage in the modern conditions is considered in the sense of formation of the Russian self-identity.

Key words: cultural heritage of Russia, history of monuments protection, monuments of history and culture.

Citation: Bazarova E.L. Useful and Enthralling Educational Manual, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 5, pp. 623—625.

Reference

1. Polyakova M.A. *Kul'turnoe nasledie Rossii. Istoriya okhrany i sovremennoe sostoyanie* [Cultural Heritage of Russia. The History of Protection and Current State]. Moscow, Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet Publ., 2015, 388 p.

РЕКОМЕНДУЕМ ПРОЧИТАТЬ



В 2018 г. И.С. Тургеневу исполняется 200 лет. В целях подготовки к празднованию этого юбилея было создано «Тургеневское общество в Москве» (ТОМ). Целью его деятельности является «содействие сохранению, изучению и популяризации творчества И.С. Тургенева и русской классической литературы в целом, в том числе в ее взаимосвязях с мировой литературой, в продолжение традиций культурного обмена с зарубежными странами, заложенных литературной и общественной деятельностью И.С. Тургенева». Елена Ронина, известная современная писательница и блогер — большой друг Тургеневского общества в Баден-Бадене, участница проекта по составлению Большого Европейского Тургеневского маршрута, организатор в Библиотеке-читальне им. Тургенева цикла встреч «Вокруг Тургенева», является заместителем председателя ТОМ.

Предлагаем Вашему вниманию новый роман Елены Рониной, средствами художественной литературы раскрывающий влияние творчества великого классика на современное поколение.

Ронина Е. Завтра были письма. Москва: Издательство «Водолей», 2016. 244 с. ISBN 978–5–91763–332–9

Писатель и издатель модного журнала о путешествиях Слава Карелина приезжает на ежегодную Франкфуртскую книжную ярмарку. Молодая женщина, поклонница творчества И.С. Тургенева, не раз обращается к прозе великого писателя. В этот раз она выбирает для проживания роскошный отель в Висбадене, именно в Висбадене Тургенев встречался с дочерью Пушкина, здесь она передавала Тургеневу переписку своего отца. На страницах книги одновременно разворачиваются две истории чувств, в некоторые мгновения, воспринимаемые как реминисценции, навеянные образами тургеневских персонажей и жизнью самого писателя. 40-летние женщины влюбляются и готовы полностью изменить свою жизнь. Возможно ли это? Книга Елены Рониной, как всегда, о нравственности, долге, ответственности. И, конечно же, о любви.

УДК 655.53(091)(47)"192"
ББК 76.100.5Г(2)61

Д.В. ФОМИН

ТЕМА КИНО В КНИЖНОЙ ОБЛОЖКЕ 1920-Х ГОДОВ

Дмитрий Владимирович Фомин,
Российская государственная библиотека,
Центр по исследованию проблем развития библиотек
в информационном обществе,
ведущий научный сотрудник
Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия

кандидат исторических наук
E-mail: dfomin13@yandex.ru

Реферат. Обложки книг о кино, выпущенных в России в 1920-х гг., свидетельствуют об исключительно заинтересованном отношении людей той эпохи к самому молодому, еще не вполне осознавшему свои возможности экранному искусству, о стремлении дизайнеров найти в арсенале графики выразительные средства, созвучные эстетике Великого немого. В большинстве случаев исходным материалом для оформителей служили фотоснимки, самой своей фактурой напоминавшие кинокадры, остановленные мгновения фильма. Некоторые композиции строились на резких монтажных сопоставлениях узнаваемых визуальных цитат. Поскольку кино воспринималось прежде всего как чудо техники, на обложках часто изображался инструментарий кинопроизводства: проекторы, камеры, осветительные приборы, рулоны пленки. Гораздо реже книги предварялись шутивными изображениями членов съемочной группы, например,

оператора, сроднившегося со своей камерой, или режиссера. Критико-биографические очерки о популярных актерах иллюстрировались кадрами из фильмов, закреплявшими в сознании зрителя экранную маску, амплу исполнителя. Многим дизайнерам удалось убедительно раскрыть тему кинематографа только шрифтовыми средствами. Новаторский кинематограф 1920-х гг. определил не только тематику, но и стилистику, материал, образный строй многих работ художников книги, подсказал оформителям целый ряд плодотворных пластических идей, помог им найти современный, зрелищный изобразительный язык, понятный самой широкой аудитории.

Ключевые слова: немое кино, книжная графика, обложка, фотомонтаж, Н.П. Акимов, К.А. Вялов, П.С. Галаджев.

Для цитирования: Фомин Д.В. Тема кино в книжной обложке 1920-х годов // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 5. С. 626–635.

Вспомним в Год российского кино не только об истории самого киноискусства, но и о том, как отражались его поиски и обретения на страницах печатных изданий, как складывались его взаимоотношения с книжной культурой. Особый интерес в этом аспекте представляет эпоха 1920-х годов. Коснемся темы до-

статочной узкой, но представляющей определенный интерес с исторической точки зрения. Рассмотрим, как оформлялись обложки вышедших в те годы книг и брошюр о кино, какие предметы и персонажи могли, по мнению художников, служить символами нового искусства, какие графические приемы чаще всего использовались дизайнерами для привлечения внимания читателя к литературе такого рода. Но сначала необходимо хотя бы очень кратко сказать о той роли, которую играл кинематограф в культурной ситуации 1920-х годов.

КИНО И КНИГА В КУЛЬТУРЕ 1920-Х ГОДОВ

Кинематограф в предреволюционную эпоху принято было считать всего лишь ярмарочным аттракционом для самой невзыскательной публики, «световым балаганом». В 1920-х гг. о кино говорили уже совершенно иначе — с неизменной патетикой, с эпитетами в превосходных степенях. Его называли «важнейшим из искусств», «величайшим средством массовой агитации», «могучим орудием культурного подъема страны и пропаганды научных знаний», «единственным и исключительным выразителем эры новой культуры».

Столь быстрая и решительная переоценка кинематографа объясняется, конечно, не только и не столько его собственными впечатляющими успехами, сколько радикальным изменением всей социокультурной ситуации. В масштабном просветительском проекте советской власти Великому немому отводилось одно из самых почетных мест, перед молодым, не слишком опытным искусством ставились ответственные, поистине грандиозные задачи. Хотя в те годы язык кино еще только формировался, он уже считался самым современным и перспективным, превосходящим возможности всех остальных видов творчества, вместе взятых. Как писал филолог и искусствовед А.И. Пиотровский, «кино — единственное искусство, происхождение которого не окутано в традиционный туман. Оно возникло и выросло на наших глазах. Никакие метафизические истины не стояли у его колыбели. Им управляют точные и ясные законы оптики и механики» [1, с. 5].

Характерно, что уже в те годы кинофильм нередко рассматривался как альтернатива книге, ее достойная замена. «Скрижалью XX века будет не глиняная или восковая дощечка, не папирус, не пергамент и даже не книга, а экран... Между кино и XX веком поставлен знак равенства» [2, с. 3], — утверждал поэт, кинокритик и сценарист И.В. Соколов. Венгерский писатель и теоретик кино Б. Балаж считал умозрительную, абстрактную, отвлеченную книжную культуру отжившим свой век порождением «абстрагирующего все человеческие отношения

капитализма» [1, с. 5] и противопоставлял ей иррациональную зрительную культуру будущего. Правда, с подобными концепциями соглашались далеко не все теоретики.

Взаимоотношения экрана и печатного слова складывались в те годы весьма непросто. С одной стороны, книга и кинематограф решали сходные просветительские, культуртрегерские, коммуникативные задачи, ориентировались на самую широкую аудиторию, сближала их и причастность к миру техники. Кино охотно использовало колоссальный опыт книжной культуры; очень многие популярные, коммерчески успешные фильмы создавались на основе классических литературных сюжетов. С другой стороны, «изношенные одежды литературы» подчас мешали новаторам ощутить идентичность экранного искусства, найти «формы, вытекающие из его технических (а следовательно и художественных) возможностей» [3, с. 15]; ведь фильм строился на совершенно иных началах, нежели книга. В.Б. Шкловский считал главным достоинством комедий Ч.С. Чаплина то, что все они «задуманы не в слове, не в рисунке, а в мелькании серо-черных теней» [3, с. 20]. «Даже хорошая литература была бы... вредна для фильма, так как она переносит действие в совершенно иную сферу, в иное измерение» [1, с. 72], — утверждал Б. Балаж.

В СССР выпуск литературы о кино налачился не сразу, хотя потребность в публикациях такого рода была огромной. В первой половине десятилетия книги и брошюры этой тематики эпизодически, бессистемно выходили в свет стараниями Государственного издательства (Госиздат, ГИЗ) и Всероссийского Пролеткульта, киевского «Сорабкопа» и ленинградского «Научного книгоиздательства». Свой скромный вклад в дело пропаганды кинематографа внесли такие крупные предприятия, как «Долой неграмотность», «Прибой», «Красная новь», а также куда более скромные фирмы «Право и жизнь», «Атений», «Кино-Москва» и др. Существовали и ведомственные издательства при крупнейших киностудиях. Тем не менее А.И. Пиотровский отмечал в 1924 г.: всплеск интереса аудитории к экранному искусству «до сих пор разбивался о полное отсутствие сколько-нибудь дельной литературы» [4, с. 3].

Ситуация изменилась во второй половине 1920-х гг., когда паевое товарищество «Киноиздательство РСФСР» (позднее оно было переименовано в «Кинопечать», затем — в «Театропечать») в значительной степени монополизировало и систематизировало выпуск литературы о «десятой музе», подчинило его четкому плану. Здесь были выпущены теоретические работы выдающихся режиссеров (Л.В. Кулешова, В.И. Пудовкина), различные учебники, пособия, адресованные профессиональным кинематографистам и т. д. Исключительным коммерческим успехом пользовались так называемые

мые легкие, популярные издания: критико-биографические очерки об известных актерах, открытки с их портретами, либретто фильмов, выходявших в прокат.

Кроме того, около двух десятков оригинальных и переводных книг, посвященных кинематографу в целом и отдельным его деятелям, выпустило в 1924–1928 гг. знаменитое издательство «Academia», работавшее в те годы в Ленинграде; большинство из них оформил известный театральный режиссер и художник Н.П. Акимов.

ОБЛОЖКИ-ФОТОМОНТАЖИ

Показательно, что чаще всего обложки книг о кино оформлялись фотографиями или фотомонтажами, иногда художники комбинировали снимки с рисунками или чертежами, но редко обходились чисто графическими средствами. Так, из 19 книг данной тематики, выпущенных «Academia», лишь две увидели свет в рисованных обложках. Подобный подход вполне понятен, ведь помещенный в книге фотоснимок воспринимался как прямая цитата из фильма, воспроизводил стилистику, фактуру кинокадра, а рисунок казался неточным, приблизительным переводом с киноязыка. «Кинематограф, в конце концов, не что иное, как игра света..., — писал Б. Балаж. — И то, что не может быть выражено фотографией, того не может быть и в фильме» [1, с. 74].

Техника фотомонтажа, во многом вдохновленная монтажом кинематографическим, получившая широкое применение в оформлении литературы художественной и политической, в книгах об экран-

ном искусстве использовалась, как ни странно, не особенно часто и не слишком изобретательно. Скажем, художник и актер П.С. Галаджев соединил в 1926 г. на развороте обложки издания, посвященного С.М. Эйзенштейну и его самому знаменитому фильму, портрет самого режиссера, кадры с изображением мятежного броненосца и других кораблей, окровавленное лицо женщины в пенсне (рис. 1). Вполне очевидно стремление графика воспроизвести стилистику великой кинокартины, метод ее построения. Однако при всей остроте неожиданных монтажных сопоставлений композиция дает лишь достаточно поверхностное, приблизительное представление о первоисточнике, ей явно недостает четкости и афористичности.

Достаточно эксцентрична обложка брошюры А.З. Розенбаум «Голливуд — американский киногород» (1926), составленная из фрагментов разномасштабных снимков. Ведущие заокеанские актеры уютно и непринужденно расположились на плоскости листа, правда, многие — в сильно «урезанном» виде. Нашлось место и для неодоушевленных, зато крайне важных героев американских картин: небоскреба (Чарли Чаплин по-хозяйски облокотился о его крышу), автомобиля, парохода, аэроплана. Главное здесь — эффект мгновенного узнавания зрителем известнейших в те годы образов-масок, напоминание об условной, трюковой природе кинематографа, отвергающей банальные законы времени, пространства, логики.

Оформляя книгу Ф. Тальбота «Кино-фильмы» (1926), Н.П. Акимов также комбинирует разнородные изобразительные цитаты, но делает ставку на узнавание не конкретных персонажей, а жанровых клише, перемешанных в невообразимых сочетаниях.

Возможно, художник сознательно пародирует опусы постановщиков, пытавшихся ошарашить публику головокружительным каскадом нелепостей.

Гораздо более выразительна акимовская обложка книги датского режиссера Урбана Гада «Кино» (1924), в которой мастер использовал только четыре фотографии. Немецкий актер Конрад Фейдт, создавший целую галерею демонических персонажей, подобно медиуму или гипнотизеру, посылает зрителю некие магические пассы, а на первом плане, словно материализация его мыслей, появляется маленькая, нелепая фигурка клоуна. Вверху лицедействует актриса в струящемся белом одеянии. За спиной гипнотизера —



Рис. 1. С.М. Эйзенштейн. Броненосец «Потемкин»: сборник статей. Москва: Кинопечать, 1926. Разворот обложки. Художник П.С. Галаджев

две мерцающие сферы, и их пронзает луч света. Вряд ли композиция поддается четкой логической расшифровке, но художнику прекрасно удалось выразить трудноуловимую сущность киноискусства, способного транслировать мощные иррациональные импульсы, связанного родственными узами с театром и цирком, имеющего дело не только с техникой и коммерцией, но и с магией.

Столь же интригующе многозначны некоторые другие фотомонтажи Н.П. Акимова, в которых художник, довольствуясь минимумом средств, пытается найти статичный графический эквивалент стремительному кинематографическому действию. Скажем, на обложку книги Б.В. Мазинга «Актер германского кино» (1926) вынесено всего три снимка артистов (рис. 2). Их лица весьма выразительны и сами по себе, но драматический конфликт достигается не только за счет сопоставления колоритных типажей. Столь же важна здесь мощная энергетика мглистого, мерцающего фона, словно наэлектризованного скрещением разнонаправленных взглядов. Название книги складывается из черных и белых букв разного размера (черные окружены расплывчатыми светлыми ореолами); рассыпаясь по всему листу, накладываясь на снимки, даже перечеркивая лица актеров, они объединяют разрозненные фрагменты композиции, придают ей четкий ритм, динамику и экспрессию.



Рис. 2. Мазинг Б.В. Актер германского кино. Ленинград : Асадемия, 1926. Обложка книги. Художник Н.П. Акимов

«99% ТЕХНИКИ»

При всех несомненных художественных прорывах и открытиях кинематограф все же по инерции воспринимался в те годы прежде всего как чудо техники. В эпоху расцвета технократических утопий и гонений на всевозможное «эстетство» кино привлекало внимание новаторов тем, что было, по выражению художника М.М. Цехановского, «насквозь пропитано техникой: в нем 99% техники и 1% искусства» [5, с. 12]. Поэтому неудивительно, что на обложках книг инструментальной кинопроизводства оттеснял на второй план, а еще чаще — «оставлял за кадром» образы людей, создававших, показывавших и смотревших фильмы.

Руководство Л.В. Косматова «Кинемеханик» (1926) предваряется, вопреки названию, изображением не человека, а его орудия труда. Оформитель книги В.А. Ерофеева «Киноиндустрия Германии» (1926) демонстрирует мощь немецкого кинематографа устрашающих размеров осветительными приборами, установленной на штативе камерой, каким-то загадочным аппаратом, напоминающим робота. Всевозможные громоздкие приборы, хитроумные приспособления доминируют и на развороте обложки очерка Д. Энгля «Говорящая фильма» (1928) работы Н.А. Седельникова. Звуковое кино вызывает у графика ассоциации с некой четкой и жесткой структурой, системой взаимодействующих, плотно пригнанных друг к другу элементов. В книге А. Лагорио «Современная кинотехника» (1925) П.С. Галаджев также встраивает фотографии кинокамер в причудливую конструкцию, напоминающую абстрактную картину или архитектурный чертеж (рис. 3).



Рис. 3. Лагорио А. Современная кинотехника. Москва : Кино-издательство РСФСР, 1925. Обложка книги. Художник П.С. Галаджев

Художники, склонные к символическим и геометрическим обобщениям, очень часто изображали не сам кинопроектор, а световой сигнал, посылаемый из будки механика на экран. Один из самых распространенных мотивов оформления — луч, пронзающий тьму, как правило, пересекающий страницу по диагонали. Иногда этот мотив трактовался вполне реалистически, как, например, в композиции А.А. Миролюбовой для книги Н.А. Лебедева «Кино. Его краткая история, его возможности, его строительство в советском государстве» (1924). Иногда — чисто абстрактно, как в серийной обложке, под которой в 1926 г. вышло несколько публикаций «Кинопечати». В фотомонтажах Н.П. Акимова («Немецкие актеры. 120 портретов» Н.Н. Ефимова, 1926) и В.Ф. Степановой («Дети и кино» А. Лацис и Л. Кейлиной, 1928) луч высвечивал колоритных персонажей, помогал им материализоваться и перенестись на экран (рис. 4).

Даже независимо от степени условности все эти композиции довольно точно воспроизводили специфическую природу кинообраза, сотканного из света различной силы, механизм его появления на экране. Недаром Л.В. Кулешов называл кино «искусством светотворчества» [6]. Но в работах такого плана почти всегда угадывался и аллегорический смысл. Причем не только самый очевидный, избитый — «луч

света в темном царстве» (каковым кинематограф и в самом деле являлся для значительной части аудитории 1920-х годов). Помимо прочего, луч символизировал то мощное поступательное движение нового искусства, о котором очень эмоционально сказал В.И. Пудовкин: «Сила кинематографического изложения в том, что его постоянное стремление — углубиться, проникнуть своим объективом-наблюдателем как можно глубже, дальше в среду каждого явления. Кинематографический аппарат как бы беспрерывно, напряженно протискивается в самую гущу жизни, он старается пролезть туда, куда никогда не попадает средний наблюдатель...» [7, с. 15].

Впрочем, эту экспансию экранного искусства, его желание осваивать все новые территории, расширять свою сферу влияния неплохо выражал и другой любимый дизайнерами мотив — концентрические круги. Одной из первых, еще в 1922 г. его использовала Л.С. Попова для оформления альбома «Артисты кино». Позднее он то и дело появлялся на обложках таких изданий «Кинопечати», как, например, либретто фильма «Крест и маузер» (1925), «Что такое кино. Почему фигуры движутся на экране» А.И. Кациграса (1926), «Чарли Чаплин» А. Пулайля (1928). Разумеется, равномерно расходящиеся из одной точки круги можно было идентифицировать все с тем же световым лучом, только показанным во фронтальной проекции. Однако не исключались и совсем иные аналогии, и самая явная из них — мишень. Ассоциация не столь уж далекая от темы кино, как это может показаться на первый взгляд (например, одна из глав памфлета Л. Мура «Столица Киноландии» (1928) называлась «Под дулом объектива»). Неопытный актер, наверное, чувствовал себя под немигающим взглядом кинокамеры столь же неудобно, как под прицелом винтовки.

Помимо камеры и проектора, лучей и концентрических кругов, одним из самых распространенных символов нового искусства была кинопленка; ее хрупкость и пластичность вдохновляли многих графиков. Например, книгу Л. Муссиака «Рождение кино» (1926) Н.П. Акимов предваряет снимком спутанных в «поэтическом беспорядке» полупрозрачных мотков отснятой «фильмы». Исходный материал кинематографа — это «не живые люди, не настоящий пейзаж, не реальная... декорация, а лишь их изображения, заснятые на отдельных кусках пленки, которые могут... укорачиваться, изменяться и связываться между собою в любом порядке» [7, с. 13–14]. Поэтому, помещая фотографии, рисунки (чаще всего — повторяющиеся или меняющиеся едва заметно) или надписи на отрезки перфорированной, разбитой на отдельные кадры ленты, художники не просто напоминали читателю о технологии киносъемки, но подчеркивали иллюзорность, обманчивость экранного образа. Именно так решены обложки целого ряда книг: «Да здравствует



Рис. 4. Лацис А., Кейлина Л. Дети и кино. Москва: Теа-Кино-печать, 1928. Обложка книги. Художник В.Ф. Степанова

демонстрация быта!» А.М. Гана (1922), «Видимый человек» Б. Балажа (1925), «Искусство кино и монтаж фильма» С.А. Тимошенко (1926), «Самая удивительная фильма» Эстэ (1929) и др. Оформитель просветительского очерка А.И. Кациграса «Что такое кино» (1929) эффектно демонстрирует безграничные вариативные возможности экранного искусства, его страсть к спецэффектам. Голова человека, как в кошмарном сне, окружена ореолом своих более бледных, но точных копий, хороводом двойников. Этот же страшноватый кадр в уменьшенном формате многократно повторяется на отрезке киноплёнки, словно уводя повествование в «дурную бесконечность», превращая фотографически точное изображение реального актера в элемент причудливого орнамента.

ОБРАЗЫ РЕЖИССЕРА, ОПЕРАТОРА, МОНТАЖЕРА

Демиурги кинопроцесса — режиссер и оператор — появлялись на обложках значительно реже, чем неодоушевленные, механические атрибуты нового искусства, к тому же (если речь шла не о конкретных выдающихся постановщиках, а о создателях фильма вообще) чаще всего показывались с явной или скрытой иронией. Скажем, довольно забавное впечатление производят взгромодившийся на лестницу здоровяк, кричащий что-то в рупор и щуплый «съемщик», припавший к видоискателю своей камеры, на обложке книги Л. Мура «Фабрика серых теней» (1927). Гротескные персонажи размещены по краям большого круга, что придает им сходство с коверными на арене цирка. Они же перекочевали в сборник популярных очерков П.С. Радецкого «Что такое кино? (От сценария к экрану)» (1927), превратились в силуэты, черные тени, но не утратили своей гротескной характеристики. Один переминается с ноги на ногу, ему не терпится поскорее приступить к работе, другой продолжает витийствовать, раздает ценные указания актерам.

В реальности первую скрипку в этом комическом дуэте играл, конечно, человек с рупором, однако авторов обложек, да, пожалуй, и зрителей 1920-х гг. куда больше занимала фигура оператора. Ведь режиссер, в обывательском представлении, умел только «кричать на актеров, подписывать готовую картину и требовать включения света в подходящие моменты съемок» [8, с. 4]. Тогда как «мастер изображения» казался если не чудотворцем, то, по крайней мере, виртуозным фокусником. Ему было под силу «убедить публику, что сорокапятилетней героине никак не более 18 весен, что три куса раскрашенной фанеры — пышный зал... и что заброшенный пруд недалеко от ателье — типичный океан» [8, с. 4–5].



Рис. 5. Болтянский Г. Кинохроника и как ее снимать.
Москва : Кинопечать, 1926.
Обложка книги. Художник Е.С. Семенова

Сборник фельетонов В.Е. Ардова «Крупным планом» (1926) открывает шуточный рисунок С.И. Юткевича: чудаковатый толстяк в коротких клетчатых шароварах, полосатой рубашке, огромных клоунских ботинках, не замечая ничего вокруг, довольно неучтиво повернувшись спиной к зрителям, самозабвенно вертит ручку кинокамеры. Его коллега на обложке книги Э. Любича и Э. Дюпона «Американский кино-рай» (1928), одетый примерно так же, но более подтянутый и энергичный, машет кому-то рукой, видимо, подает сигнал к началу съемки; широко расставленные ноги «рифмуются» со штативом, на котором установлен съемочный аппарат.

Е.С. Семенова, оформляя учебное пособие Г.М. Болтянского «Кинохроника и как ее снимать» (1926), воспроизводит такой снимок: отважный, но весьма бесцеремонный репортер стоит в неудобной, неустойчивой позе (одной ногой — на шаткой пожарной лестнице, другая упирается в стену) и направляет объектив прямо в раскрытое окно (рис. 5). На этой фотографии запечатлен брат и сподвижник Дзиги Вертова, известный оператор М.А. Кауфман.

Подвижник нового искусства, буквально сросшийся со своим орудием труда в единое целое, гибрид человеческого тела и кинокамеры, зор-



Рис. 6. Левидов М.Ю. Л.В. Кулешов.
Москва : Кинопечать, 1927.
Обложка книги. Неизвестный художник

кий глаз, вживленный в мощный объектив... Такой образ, казалось бы, неизбежно должен был родиться в воображении склонного к метафорическим обобщениям художника, и он действительно появился на известных киноплакатах, рекламирующих фильмы Д. Вертова («Человек с киноаппаратом» В.А. и Г.А. Стенбергов, «Кино-глаз» А.М. Родченко).

Одна из немногих попыток осуществить подобное скрещивание на книжной обложке была предпринята в 1927 г. П.С. Галаджевным. Оформляя книгу В.Б. Шкловского «Моталка» (на профессиональном сленге монтажеров и режиссеров так называлось устройство для перемотки отснятой пленки), он весьма своеобразно использовал фотографию автора. Снятая в три четверти, бритая голова критика находится в центре вращающегося круга, соединенного с системой штативов, тисков, вентиляей; зияющая в середине диска черная точка усиливает сходство «магического круга» с бобиной пленки или грампластинкой. Жутковатый сюрреалистический мотив (человек, ставший частью странного механизма), допускающий самые разные прочтения, отчасти продиктован содержанием книги. В.Б. Шкловский вспоминает, как, работая на кинофабрике, просматривая и монтируя картины, он далеко не сразу освоился с непривычным оборудо-

ванием. Видимо, художник в аллегорической форме запечатлел момент, когда между монтажером, пленкой и просмотрным аппаратом возникло полное взаимопонимание. К сожалению, книга вышла в свет с другой обложкой работы К.М. Венца, тоже выразительной, но менее емкой и парадоксальной.

ФОТОПОРТРЕТЫ АКТЕРОВ

Сегодня немое кино ассоциируется у нас прежде всего с аффектированным проявлением чувств; между тем уже в 1920-х гг. многие режиссеры и критики превыше всего ценили как раз естественность, сдержанность поведения «натурщика» перед камерой. Похоже, ценили эти качества и художники книги. В биографических очерках, посвященных звездам экрана, трудно найти портреты актеров, которые переигрывают, «рвут страсть», нисколько не заботясь о правдоподобию. Чаще всего они представлены на книжных обложках в своих «коронных», наиболее памятных зрителю ролях: И.И. Мозжухин — в образе великого английского трагика Э. Кина, И.В. Ильинский — в облике дурашливого оборванца в тельняшке из фильма «Процесс о трех миллионах». Вернер Краус пугает читателя маской inferнального злодея из картины «Пражский студент», а «король танго» Рудольф Валентино и с обложки продолжает обольщать поклонниц томным взором полузакрытых глаз, манерным поворотом головы. Немаловажную роль играют в этих композициях тщательно отобранные символические детали: на голове бесстрашного «ездка в незнаемое» Л.В. Кулешова — кожаный шлем, какой носили в те годы летчики и шоферы (рис. 6); трубка в зубах Милтона Силса придает голливудскому актеру сходство с проницательным сыщиком и т. п.

Что касается женских образов, то не всегда можно с уверенностью сказать, кто изображен на обложке — сама актриса или одна из ее героинь. Столь любимый операторами, а вслед за ними и книжными дизайнерами крупный план, как правило, не дает возможности «спрятаться» за экзотическими нарядами и эффектными аксессуарами, выявлять сущность образа приходится исключительно мимическими средствами. Подчас портрет дается столь крупно, что даже голова исполнительницы не умещается на обложке целиком: лоб и затылок хохочущей героини книги В.Б. Шкловского и С.М. Эйзенштейна «А. Хохлова» (1926) срезаны краями листа; в издании очерка В.В. Королевича «Леатриса Джой» (1927) лицо артистки с большим трудом, впритык втискивается в пространство страницы. Быть может, таким образом подчеркивается масштаб дарований этих актрис, не вписывающихся в привычные рамки.

Даже не заглядывая в текст, нетрудно догадаться: «сквозной образ Лилиан Гиш... сирота, жертва,

золушка», в персонажах Мэй Мюррей порочность легко уживается с детской непосредственностью, а Коринне Гриффит особенно удаются роли хрупких, жеманных красавиц. Когда такой «типический» снимок, достойный украсить обложку, найден, художнику остается лишь окружить его изящной рамкой и подобрать подходящий шрифт. Именно таким незатейливым способом оформил целый ряд брошюр И.А. Уразова и В.В. Королевича график М.П. Гетманский.

К.А. Вялов, П.С. Галаджев, М.М. Литвак и другие художники «Кинопечати» работали, как правило, несколько более изобретательно, охотно брали на вооружение модный в те годы язык простейших геометрических форм, позволявших упорядочить, жестко структурировать композицию. Так, лицо актрисы П. Уайт вписано в равнобедренный, а голова К. Фейдта — в прямоугольный треугольник; серый квадрат служит опорой для нескладной фигуры Б. Китона. Г. Ллойд, Н. Толмедж выглядят из круглых «окошек». Иногда черные прямоугольники или треугольники фланкируют портрет, а чередующиеся светлые и темные полосы выгодно оттеняют вырезанный по контуру снимок. А.П. Павлов идет еще дальше и соединяет фотографию с цветным фигуративным рисунком. Быть может, демонстративное смешение разных изобразительных языков должно было лишний раз напомнить читателю, что экранное зрелище строится на условностях и допущениях, — это, по выражению В.Б. Шкловского, «самое отвлеченное из искусств, близкое в своей основе к некоторым приемам математики» [3, с. 31].

Сегодня может показаться странным, что оформители не стремились продемонстрировать многоплановость, широту диапазона актера, его умение создавать непохожие друг на друга образы. Но ведь и само немое кино, за редкими исключениями, не ставило перед исполнителями столь сложных задач. Верность удачно найденной маске, однообразии экранных воплощений не считались в ту пору серьезными недостатками. Соответственно, и на книжных обложках кинозвезды не баловали аудиторию чудесами перевоплощения. Даже если художник, следуя конструктивистской моде, сопоставлял разные изображения одного человека, артист менял не образ, а лишь позы и костюмы.

Очень выразительный, но самодостаточный, почти не требующий дополнительного вмешательства изобразительный материал, попадавший в распоряжение художника книги, во многом ограничивал свободу его маневра. В сущности, задача оформителя сводилась к тому, чтобы лишний раз закрепить в сознании публики образ, уже созданный и многократно отыгранный актером и постановщиком. Задача эта была не слишком сложной, но, пожалуй, недостаточно творческой, особенно если вспомнить выска-



Рис. 7. Гехт С.Г. Бестер Китон : очерк.
Москва : Кинопечать, 1926.
Обложка издания. Художник К.А. Вялов

зывание В.И. Пудовкина: «Показать вещь так, как ее видит каждый, значит ничего не сделать» [7, с. 16].

Тем более отраднo привести хотя бы несколько примеров весьма нетривиального оформления биографических эссе. К их числу относится обложка очерка С.Г. Гехта, посвященного Бастеру Китону (1926), лаконично и остроумно выполненная К.А. Вяловым (рис. 7). Фотография артиста разрезана на две части белой полоской, на которой крупными буквами написана его фамилия. Голова и плечи флегматичного, никогда не улыбающегося комика венчают композицию, подобно мраморному бюсту, а оставшийся внизу, обезглавленный «отрезок» фигуры обреченно разводит руками. В работе художника можно усмотреть намек на раздвоенность персонажа, сочетающего в себе черты смешного эксцентрика и грустного мечтателя.

В оформлении очерка В.В. Недоброво об американском артисте Ричарде Бартелмессе (1927) использован кадр из фильма с его участием. Но художник оставляет только самое существенное: голову в шляпе и руки, пересчитывающие деньги, а все остальные детали удаляет за ненадобностью, сливает с беспросветно-черным фоном. Скорее всего, в таком решении сказались уроки кинематографа, умевшего безжалостно «выбрасывать лишнее, вести внимание зрителя так, чтобы он смотрел только на то, что важно, только на то, что характерно»

[7, с. 10]. На обложке книги В.Б. Шкловского «Их настоящее» (1927), посвященной творчеству ведущих отечественных кинорежиссеров, фотопортреты Л.В. Кулешова, С.М. Эйзенштейна и Д. Вертова выложены по диагонали страницы «лесенкой». Снимки помещены в сложно организованное, но единое пространство, разграниченное скрещивающимися рамками. Возможно, решая формальную проблему композиционной цельности листа, неизвестный оформитель не вполне осознанно выразил важную мысль о внутренней взаимосвязи и даже взаимозависимости непохожих друг на друга мастеров, о едином векторе их экспериментов.

ШРИФТОВЫЕ КОМПОЗИЦИИ

Отдельную группу составляют работы, остроумно интерпретирующие тему киноискусства только шрифтовыми средствами. Скажем, название трактата Р. Гармса «Философия фильма» (1927) написано В.П. Белкиным таким причудливым образом (буквы то пляшут в луче прожектора, то скатываются вниз, то сцепляются, то дистанцируются друг от друга), что читателю сразу становится ясно: речь пойдет о проблемах крайне запутанных. Оформитель сборника фельетонов В.Г. Шершеневича «Смешно о кино» (1928) использует довольно типичный для конструктивистской типографики прием: буквы, повторяющиеся в разных словах заглавия, печатаются всего один раз, зато вырастают до огромных размеров. В данном случае многоярусная конструкция из разномасштабных литер имеет прозрачный смысл: симпатии автора к кинематографу перевешиваются множеством досадных «НО». Обложка брошюры В.Б. Шкловского «Как писать сценарии» (1931) — своего рода внятная реплика в извечном споре о том, что важнее в искусстве: «что» или «как»? — настолько весомым становится первое слово названия.

На обложках книг «В стране кино» Ф. Пизани (1926) и «Полотняная жизнь» Е.Н. Кольцовой (1929) внутреннее пространство удлинненных, помещенных на темном фоне литер «О» и «П» вызывает ассоциации с прямоугольником экрана. Один из самых самобытных художников книги Б.Б. Титов [9], оформляя сборник статей А.В. Луначарского «Кино на Западе и у нас» (1928), очень точно воспроизводит расхождение представления об отличии российской ментальности от европейской и американской. Слово «Запад», написанное с наклоном, затейливой вязью, смотрится изящно, но легковесно, если не сказать легкомысленно. Вычерченное по линейке «у нас» грубовато, зато прочно, надежно, устойчиво. «Вырубленное» брусковым шрифтом и окантованное рамкой название книги Е.С. Вейсенберга «Конец немого кино» (1929) выглядит, как надпись на могильной плите.

Можно привести и другие примеры того, как часто удавалось художникам убедительно раскрыть тему книги или хотя бы выразительно аранжировать ее заглавие, не прибегая к фигуративным изображениям, используя лишь язык типографики и каллиграфии. Этот опыт очень пригодился и кинематографу 1920-х годов. Рассуждая о том, как сделать более действенными сопровождающие немую картину титры, В.И. Пудовкин напоминал сценаристам и оформителям азбучные истины книжного дизайнера: «...помимо своего литературного содержания, подпись может иметь еще и чисто пластическое. Например, часто употребляют различной величины шрифты, связывая нарастание значительности слова с величиной букв, которыми оно напечатано» [10, с. 45].

Обложки книг о кинематографе, вышедших в 1920-х гг., не стали таким ярким и значительным явлением в искусстве, как, скажем, авангардистский киноплакат тех лет, однако и в них есть свои несомненные художественные достоинства, неожиданные решения, смелые пластические ходы. В своей совокупности эти работы известных и безымянных авторов дают достаточно полное представление о том, как воспринималось молодое экранное искусство в эпоху социальных и эстетических экспериментов, какие надежды и иллюзии связывались с ним. Показательно, что многие дизайнеры не просто вдохновлялись открытиями кинематографистов, но пытались перенести их в книгу, найти им точные графические аналогии. Влияние киноэстетики сказывалось, конечно, и в оформлении изданий, тематически не связанных с Великим немым, но эта тема заслуживает отдельного исследования.

Список источников

1. *Балаш Б.* Культура кино / пер. с нем., под ред. и с предисл. А. Пиотровского. Москва ; Ленинград : ГИЗ, 1925. 96 с.
2. *Соколов И.* Скрижаль века // Кино-фот. 1922. № 1. С. 3.
3. *Шкловский В.Б.* За 60 лет: работы о кино. Москва : Искусство, 1985. 573 с.
4. *Гад У.* Кино / предисл. А.И. Пиотровского. Ленинград : Academia, 1924. 112 с.
5. *Цехановский М.* Специфика тонфильмы // Пролетарское кино. 1931. № 12. С. 12–19.
6. *Кулешов Л.* Искусство светотворчества : (Основы мыслей) // Киногазета. 1918. № 12 (март). С. 12.
7. *Пудовкин В.* Кинорежиссер и киноматериал. Москва : Кинопечать, 1926. 96 с.
8. *Ардов В.* Крупным планом. Кино-рассказы. Москва ; Ленинград : Кинопечать, 1926. 48 с.
9. *Фомин Д.В.* Книжная графика Б.Б. Титова // Библиотекосведение. 2016. Т. 65, № 4. С. 436–442.
10. *Пудовкин В.* Киносценарий. Теория сценария. Москва : Кинопечать, 1926. 64 с.

CINEMATIC THEME IN THE BOOK COVER OF THE 1920S

DMITRY V. FOMIN

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

E-mail: dfomin13@yandex.ru

Abstract. *Book covers, made by famous or unknown artisans, show that the people of the 1920s were extremely interested in the youngest of the screen arts, which had not quite realized its potential yet. The designers sought to find the most expressive means, in the graphic arsenal, which would be in tune with the aesthetics of the silent film. Generally, the graphic designers took photographs as a basis, which would remind of the film shots stopped for a moment. Some of the compositions were based on dramatic montage correlations of recognizable visual quotations. Since the cinematography was considered as a miracle of technology, the covers often depicted some tools of filmmaking: projectors, cameras, lightings, film rolls. Much less frequently, the books were prefaced by some funny pictures of the members of the film crew, the cameraman with their camera, for example, or the director. The critique-biographical sketches about popular actors were usually illustrated by shots from their films, which fixed their screen images in the minds of the viewers. Many designers managed to convincingly develop the cinematic theme using only font means. The innovative cinematography of the 1920s determined not only the theme but also the style, the material, the imagery of many book artists, gave to the designers a number of fruitful plastic ideas, helped them*

discover a modern, spectacular graphic language, understandable for the widest possible audience.

Key words: silent films, book graphics, book cover, photomontage, N.P. Akimov, K.A. Vyalov, P.S. Galadzhev
Citation: Fomin D.V. Cinematic Theme in the Book Cover of the 1920s, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 5, pp. 626—635.

References

1. Balash B. *Kul'tura kino* [Film Culture]. Moscow, Leningrad, GIZ Publ., 1925, 96 p.
2. Sokolov I. Skrizhal' veka, *Kino-fot*, 1922, no. 1, p. 3.
3. Shklovskii V.B. *Za 60 let: raboty o kino* [Over 60 years: articles on a movie]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985, 573 p.
4. Gad U. *Kino* [Cinema]. Leningrad, Academia Publ., 1924, 112 p.
5. Tsekhanovskii M. Spetsifika tonfil'my, *Proletarskoe kino* [Proletarian Cinema], 1931, no. 12, pp. 12—19.
6. Kuleshov L. Iskusstvo svetotvorchestva (Osnovy myslei), *Kinogazeta* [Cinema newspaper], 1918, no. 12, p. 12.
7. Pudovkin V. *Kinorezhisser i kinomaterial* [Film director and material]. Moscow, Kinopechat' Publ., 1926, 96 p.
8. Ardov V. *Krupnym planom. Kino-rasskazy* [Close up. Cinema-stories]. Moscow, Leningrad, Kinopechat', 1926, 48 p.
9. Fomin D.V. Knizhnaya grafika B.B. Titova [Book graphics of V. Titov], *Bibliotekovedenie* [Library and Information Science], 2016, vol. 65, no. 4, pp. 436—442.
10. Pudovkin V. *Kinostsenarii. Teoriya stsenariya* [Screenplays. Theory of the Screenplay]. Moscow, Kinopechat' Publ., 1926, 64 p.

Е.М. ШАБШАЕВИЧ

«ВЕРТЕР» И ВЕРТЕРИАНСТВО В ОПЕРНОМ ЖАНРЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Елена Марковна Шабшаевич,

Московский государственный институт музыки
им. А.Г. Шнитке,
кафедра философии, истории, теории культуры
и искусства,
профессор
Маршала Соколовского ул., д. 10, Москва, 123060,
Россия

доктор искусствоведения, доцент
E-mail: shabsh@yandex.ru

Реферат. В статье прослеживается преломление вертерианства в оперном искусстве последней трети XIX века. В центре размышлений — оперы Ж. Массне и П.И. Чайковского, параллели между которыми отмечались уже современниками этих композиторов. Вертерианский ракурс также рассмотрен в более широком музыкально-историческом контексте, включающем, помимо «Вертера» и «Пиковой дамы», «Тристана и Изольду» Р. Вагнера — оперу, в которой впервые запечатлен облик «нового Вертера». Анализируются параллели в претворении образов героев (Шарлотта — Лиза, Тристан — Вертер — Герман, Альберт — Елецкий), проблематике названных сочинений (в частности, преломление идей *Liebestod* и свободы воли). Также в центре внимания — музыкальная драматургия оперных шедевров Массне и Чайковского, особенно лейтмотивная система. В ее типологии у французского и русского композиторов выявляются общие черты, отражающие тематическую иерархию музыкальной драматургии. В результате исследования обнаруживаются сходство и различия с симфоническим методом Вагнера. Вместе с тем подчеркиваются индивидуальные особенности опер Массне и Чайковского, вызванные, прежде всего, свойствами национального менталитета. Делается вывод о лирической основе мировосприятия Массне и Чайковского, обусловившего актуальность «нового вертерианства» в конце XIX столетия.

Ключевые слова: опера последней трети XIX в., вертерианство, Ж. Массне, П. Чайковский, Р. Вагнер, «Вертер», «Пиковая дама», «Тристан и Изольда».

Для цитирования: Шабшаевич Е.М. «Вертер» и вертерианство в оперном жанре последней трети XIX века // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 5. С. 636—639.

Предлагаемые размышления имеют своей исходной точкой параллели между оперным творчеством П.И. Чайковского и Ж. Массне, замеченные уже давно, в том числе самим Чайковским¹ [1]. Однако, как представляется, вертерианский ракурс освещен не был. Между тем он не просто интересен сам по себе, но имеет выход на более широкий музыкально-исторический контекст. В статье он будет конкретизирован на примере опер «Вертер» и «Пиковая дама», а также еще одной великой музыкальной драмы, в которой впервые запечатлен образ «нового Вертера», — «Тристан и Изольда» Р. Вагнера.

Музыкальный облик вертерианства имеет свое яркое и символичное выражение — знаменитые «Строфы Оссиана» из «Вертера». У знатока творчества Чайковского они вызывают явные ассоциации с ариозо Германа «Прости, небесное создание» из второй картины «Пиковой дамы». Та же ситуация: последняя надежда на взаимность; те же музыкальные средства: элегический тон, тональность фа-диез минор, декламационные обороты в певучей мелодии, ниспадающие интонации, переключки голоса и оркестра, темные и одновременно просветленные тембровые краски, строфическая форма. Несмотря на то что очевидных переключек с «Тристаном» здесь нет, рискнем предположить, что, создавая музыкальные портреты своих главных героев, Массне и Чайковский (вольно или невольно) находились под сильным воздействием вагнеровского шедевра.

В опере Ж. Массне это особенно заметно. Известно, что на «Вертера» повлияли непосредствен-

ные впечатления композитора от посещения Байройта. Да и концепция оперы во многом связана не с И.В. Гёте, а именно с Р. Вагнером, с «Тристаном». Оперная Шарлотта, в отличие от героини романа, несомненно, любит Вертера, но им не суждено быть вместе. Только совершив самоубийство, Вертер обретает признание в любви от Шарлотты и умирает у нее на руках. Он говорит Шарлотте в последней сцене: «Ты думаешь, моя жизнь закончена? Она только начинается!» В подтверждение этих слов в оркестровом заключении скандируется тема строф Оссиана в сочетании с темой детского хора «Noel», возвещающего рождение Христа.

Как и Вагнер, Массне углубил психологическую линию и, следственно, несколько сократил собственно сценическое действие. В первый раз в своей карьере Массне почти обошелся без хоровых сцен и ансамблей и свел до минимума эффектные, типичные для французской сцены массовые шествия и жанровые зарисовки. Зато заметно обогатились образы главных героев, особенно Шарлотты. Ее поет меццо-сопрано или драматическое сопрано. Выбор тембра показателен. Это самостоятельный, сильный образ; страдания героини, мечущейся между клятвой, данной умирающей матери, и любовью к Вертеру, даже в чем-то превосходят страдания Вертера. Невольно возникает аналогия с Лизой Пушкина и Чайковского. Драма Шарлотты, как и драма Лизы, — это драма страсти. В этом они с Вертером (и Германом) действительно пара. То, что любовная драма разделяется «на двоих», придает отчаянию Вертера и его решению о самоубийстве более реальный и трагический характер (в романе все же чувствуется его некая надуманность, идущая от экзальтированных представлений героя о жизни).

Гораздо выразительнее стал в опере образ сестренки Шарлотты Софи, а также мужа Шарлотты Альберта. Если в романе Альберт — это недалекий, простоватый помещик, то в опере — искренне любящий Шарлотту, ревнующий ее к Вертеру и страдающий человек. Точно так же психологически заострен образ оперного Елецкого. Чайковский задумал его как благородный и драматический персонаж, чья возвышенная любовь противопоставлена необузданной страсти Германа. Недаром именно Елецкий в момент последней ставки Германа становится орудием возмездия, как и Альберт, отдавший, по просьбе Вертера, ему свои пистолеты в роковую ночь самоубийства.

Три названные оперы объединяет не одна лишь идея *Liebestod* (смерти в любви). Да, конечно, мысль о глубоком внутреннем родстве Эроса и Танатоса является доминантой образов Тристана, Германа, Вертера, но тема смерти раскрывается во взаимодействии с еще одним важным фактором — свободой воли, что значительно обогащает идейную и эмоциональную сферу сочинений.

Русский автор статьи о романе И.В. Гёте Г. Александровский утверждал, что в последнее время образ Вертера стал «злойбой дня» (статья написана в 1897 г.) и сопоставлял его с так называемой *Weltschmerz* (мировой скорбью) [2]. Нельзя не вспомнить, что на рубеже XIX—XX вв. (как ранее на рубеже XVIII—XIX вв.) многие страны накрыла волна самоубийств. Возможно, это проявление исчерпанности европейской культуры, кризиса религиозного сознания, которыми отмечено то время. По Бодлеру, чьи «Цветы зла» [3] стали культовым произведением, Смерть — погружение человека в инобытие, один из ликов бесконечности, куда на самом деле решаются заглянуть подлинно смелые натуры.

Смерть манит героев «Тристана», «Пиковой дамы» и «Вертера» почти с самого начала развертывания оперного сюжета. Уже в начале 2-й сцены первого действия возникающая в вокальной партии Изольды тема смерти связана именно с Тристаном. И вообще к смерти в этой опере стремится, в первую очередь, Тристан. Герман уже в первой картине зачарован и одновременно утрачен видением смерти в образе Графини (в квинтете «Мне страшно»). Вертер в конце второго действия произносит: «Завесу стоит лишь поднять и тихонько за нее отойти»; этот соблазн смерти подчеркивает следующие за ходом баса (катабазис) тихие таинственные аккорды (отклонение в тональность второй низкой ступени).

Эти герои на самом деле вовсе не безвольные натуры, напротив, как представляется, с очень сильной волей. Только это воля направлена к смерти, разрушению и себя, и тех, кого они любят. Любовная коллизия является фабульной основой для более широкой философской идеи, которую так четко обозначил А. Шопенгауэр, — отрицание воли к жизни [4]. У героев опер Вагнера, Чайковского и Массне есть и «сопутствующие обстоятельства», которые усиливают энергию распада. Тристан отравлен не только любовным напитком, но и чувством долга вассала перед сюзереном, измена разрушает рыцарскую честь — основу его личности. Герман, который вначале, бросая вызов всему миру, как главный мотив своих действий провозглашает «Она моею будет!», упоенный игрой с судьбой, теряет свободу воли, подпадая под мистические законы фортуны, и жертвует любовью, лишь перед смертью понимая, что на самом деле потерял. Вертер — экзальтированный поэт-натурфилософ, он мыслит и чувствует категориями религиозно-мистическими, жизнь он воспринимает как поиск идеального в реальном. В этом ряду и придуманный им идеальный образ возлюбленной. Его смерть от неразделенной любви накануне Рождества как нельзя лучше вписывается в эту жизненную парадигму.

Однако все оперы заканчиваются катарсисом. В ситуации безысходности нет безысходности. Выраженные экспрессией музыки человечность, вера

в бесконечность любви, которая побеждает даже смерть, если и не опровергают философские догмы *fin de siècle*, то побуждают слушателя в них усомниться. Бог жив, пока есть любовь. Гибель главных героев заставляет зрителя сострадать даже в ситуации, казалось бы, предельно сентиментальной и очень театральной.

При всем сходстве проблематики в концептуальном и драматургическом профилях опер Вагнера, Массне и Чайковского все же сказываются различные черты национального менталитета. Рациональные качества французского ума в наибольшей степени проявляются в подходе к образам окружающей действительности. Немногочисленные бытовые сцены «Вертера» красочны и колоритны, они выполняют уравновешивающую, стабилизирующую функцию по отношению к драме. Фоновые сцены как «Тристана», так и «Пиковой дамы» находятся в идейной и образной связи с драматическими: будь то контрапункт (вплоть до стилистического) или взаимодействие.

Музыкальные вертерианцы последнего десятилетия XIX в. ведут диалог с Вагнером не только в области идей, но и в области оперных технологий. Нет сомнения, что и в «Вертере», и в «Пиковой даме» воплотился симфонический метод, который стимулировали музыкальные драмы Вагнера.

В настоящей работе мы остановимся только на одном, но действительно решающем симфоническом факторе — разветвленной *системе лейтмотивов*, которая имеет значительные отличия от вагнеровской. В «Вертере» и «Пиковой даме» можно выделить:

- ◆ мотивы ситуаций (темы, характеризующие яркую сцену, в дальнейшем повторяются редко);
- ◆ характеристические мотивы и темы, связанные с образами персонажей (их развитие в основном мотивно-тематическое и достаточно интенсивное);
- ◆ темы-напоминания (или ключевые темы, темы-реминисценции, при повторении они почти не изменяются).

В данной типологии отражается *тематическая иерархия* музыкальной драматургии, которая, в свою очередь, связана с многоуровневостью заложенных в музыке смыслов. Проследим это на примере «Пиковой дамы». К ключевым темам относятся темы баллады Томского, призрака Графини, любви. Это высший уровень — философский, он включает в себя обобщенные понятия: «тема судьбы», «тема смерти», «тема любви». Это темы-знаки, их предназначение чисто семиотическое. Характеристическими являются: тема-секвенция Графини, тема трех карт (она же — «Я имени ее не знаю»), тема ариозо Германа «Прости, небесное создание». (Кстати, развитие этой темы во 2-й картине весьма напоминает то, как развивается тема строф Оссиана в третьем действии «Вертера»: начинаясь как

элегическая песня, она превращается в драматическую основу дуэта и затем — в патетическое оркестровое заключение.) Это уровень «индивидуальный», он реализует философские идеи в образах главных героев. Именно здесь очевидно мистическая неразрывная связь Германа и Графини. Показательно, что среди характеристических тем нет ни одной темы Лизы. Герман и Графиня — вот подлинные объекты действия, их отношения любви-ненависти движут драмой. Обычно называемые «темами судьбы» Германа и Лизы (соответственно звучащие в начале 4-й и 6-й картин) являются темами ситуаций. Тут самый «конкретный» уровень воплощения главной идеи: он относится к ситуации экзистенциального события, когда герой стоит перед главным выбором своей жизни и решается его судьба.

Эта типология так же наглядно демонстрирует разницу в подходах к тематическому развитию в операх Массне и Чайковского, а также Вагнера. Вагнеровский метод предстает как *сетевая* структура, основанная на мотивах одного синтаксического уровня (как правило, более протяженные лейттемы представляют собой горизонтальное сцепление лейтмотивов); он отражает обобщенную символику мифа, напрямую связан с инструментальными жанрами. Метод Массне и Чайковского — внутренне *иерархичен*, использует разноуровневые мотивные структуры; он очень тонко балансирует на грани внешнего и внутреннего действия, следует за психологической правдой, учитывает и инструментальную, и вокальную специфику.

Для перехода к выводам воспользуемся цитатой из книги «Условности» М. Кузмина: «Иногда Массне называют французским Чайковским; труднее назвать, но не невозможно, Чайковского русским Массне. Не только в эпохах, в судьбе их музыкальной деятельности, да и во многих личных особенностях их талантов имеется немало общего. Во всяком случае, гораздо больше, чем это может показаться на первый взгляд. И, прежде всего, то, что оба пришлось как раз по плечу современникам, попали в точку» [5].

Думается, что та точка, о которой говорит Кузмин, — исключительный лиризм музыки обоих композиторов: одновременно страстной, но деликатной, несколько сентиментальной, но в то же время несущей в себе подлинность чувства. Мягкость, элегичность и женственность, почти интимность — не только неотъемлемые ее черты, но способ высказывания.

Именно такая лирическая основа мировосприятия уже не была тождественна пафосу зрелого романтизма с его мятежностью и борьбой, но она противостояла также и уходящему реализму, с одной стороны, и надвигающемуся модернизму — с другой. Массне и Чайковский зафиксировали тот краткий миг в мироощущении человека конца XIX в.,

когда восторжествовала тонкая лирика «нового сентиментализма», столь близкого к вертеризму².

Эта способность даже в самых патетических местах оставаться в рамках изящного, эта утонченность, но не эстетская, а подлинная, настоящая чувствительность, которая призвана «увлечь и расстрогать», составляет самое ценное в лучших страницах этих опер, она выражает саму душу их авторов. Недаром, беря в руки свиток Оссиана, оперный Вертер произносит: «Toute mon âme et là!..» («Здесь вся моя душа...»).

Примечания

- ¹ Приведем самую известную цитату П.И. Чайковского на эту тему. После нескольких дней, проведенных за изучением клавира «Манон», он записывает в дневнике: «Играл “Манон”: Ах, как тошен Massenet!!! И что чего досаднее, так это то, что в этой тошноте что-то родственное с собой чувствую». Запись в Дневнике П.И. Чайковского от 4 августа 1886 г. [1, с. 381].

- ² Показательно, что «Вертер» Ж. Массне стал первым успешным воплощением романа И.В. Гёте на оперной сцене, хотя до этого существовал ряд попыток, в том числе комическая опера Р. Крейцера «Шарлотта и Вертер» (1792). Значит, его время пришло.

Список источников

1. Дни и годы Петра Ильича Чайковского : Летопись жизни и творчества / сост. Э. Зайденшнур, В. Киселев, А. Орлова, Н. Шеманин ; под ред. В. Яковлева. Москва ; Ленинград, 1940. 744 с.
2. Александровский Г. О романе Гёте «Страдания молодого Вертера» : Начало мировой скорби. Москва, 1897. 50 с.
3. Бодлер Ш. Цветы зла / пер. с франц. А. Ламбле. Москва : Водолей, 2012. 220 с.
4. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Собр. соч. : в 6 т. Т. 1. Москва : Terra — Книжный клуб ; Республика, 1999. 496 с.
5. Кузмин М. Условности : статьи об искусстве. Петроград : Полярная Звезда, 1923. 192 с.

“WERTHER” AND WERTHERIANISM IN THE OPERA GENRE OF THE LAST THIRD OF THE 19TH CENTURY

ELENA M. SHABSHAEVICH

A.G. Schnittke Moscow State Institute of Music, 10 Marshala Sokolovskogo St., Moscow, 123060, Russia
E-mail: shabsh@yandex.ru

Abstract. *The article focuses on refraction of the Wertherianism in the art of opera in the last third of the 19th century. In the center, there are the reflections on the operas by J. Massenet and P. Tchaikovsky, some parallels between which were already recognized by the contemporaries of these composers. The Wertherian tendencies are also considered in a wider musical and historical context, which includes not only “Werther” and “The Queen of Spades”, but also “Tristan and Isolde” by Wagner, where for the first time, according to the author of the article, the image of the “New Werther” was captured. The author analyzes the parallels in implementation of the images of characters (Charlotte — Liza, Tristan — Werther — Hermann, Albert — Eletsy), the problems of the aforementioned compositions (in particular, the refraction of the ideas of Liebestod and free will). But the drama and music (especially the leitmotif system) have both similarities and differences due to some different properties of the natio-*

nal mentality. The author comes to the conclusion that the worldview of Massenet and Tchaikovsky had a lyrical basis, which caused the relevance of the “New Wertherianism” in the late 19th century.

Key words: Opera of the last third of the 19th century, Wertherianism, J. Massenet, P. Tchaikovsky, R. Wagner, “Werther”, “The Queen of Spades”, “Tristan and Isolde”.
Citation: Shabshaevich E.M. “Werther” and Wertherianism in the Opera Genre of the Last Third of the 19th Century, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 13, no. 5, pp. 636—639.

References

1. Zaidenshnur E., Kiselev V., Orlova A., Shemanin N., Yakovlev V. (ed.) *Dni i gody Petra Il'icha Chaikovskogo : Letopis' zhizni i tvorchestva* [Days and years of Peter Tchaikovsky: Chronicles of the life and work]. Moscow, Leningrad, 1940, 744 p.
2. Aleksandrovskii G. *O romane Gete «Stradaniya molodogo Vertera»: Nachalo mirovoi skorbi* [On Goethe's “The Sorrows of Young Werther” novel: Home Weltschmerz]. Moscow, 1897, 50 p.
3. Bodler Sh. *Tsvety zla* [Les Fleurs du Mal]. Moscow, Vodolei Publ., 2012, 220 p. (in Russ.)
4. Shopenhauer A. *Mir kak volya i predstavlenie, Collected Works*, in 6 vol., vol. 1. Moscow, Terra — Knizhnyi klub, Respublika Publ., 1999, 496 p.
5. Kuzmin M. *Uslovnosti: stat'i ob iskusstve* [Conditional: articles about art]. Petrograd, Polyarnaya Zvezda Publ., 1923, 192 p.

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

Редакция принимает только оригинальные, не опубликованные ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству в соответствии с тематикой основных разделов. Текст статьи направляется по электронной почте на адрес observatoria@rsl.ru в формате Microsoft Word.

Весь текст набирается шрифтом Times New Roman Cyr, кеглем 12 pt, с полуторным междустрочным интервалом. Объем статьи — от 18 до 30 тысяч знаков с пробелами (с учетом реферата, ключевых слов, примечаний, списка источников).

СТРУКТУРА ТЕКСТА:

Сведения об авторе/авторах — имя, отчество, фамилия, место работы (в именительном падеже), подразделение, должность, ученая степень, ученое звание, адрес электронной почты, почтовый адрес организации, — размещаются перед названием статьи в указанной выше последовательности.

Индексы УДК и ББК, раскрывающие тематическое содержание статьи.

Название статьи.

Реферат — краткое изложение статьи по следующей структуре: актуальность проблематики и новизна решения, главные содержательные аспекты. Объем — 150—200 слов. Размещается после названия статьи.

Ключевые слова по содержанию статьи

(8—10 слов) размещаются после реферата.

Основной текст статьи желательно разбить на подзаголовки (с подзаголовками).

Список источников оформляется в соответствии с принятым стандартом (ГОСТ Р 7.0.5—2008), выносится в конец статьи. Источники даются в порядке упоминания в статье. Отсылки к списку в основном тексте даются в квадратных скобках [номер источника в списке, страница]. При оформлении списка источников автоматическая нумерация текстового редактора не используется.

Примечания нумеруются арабскими цифрами, оформляются как сноски в конце статьи. Если работа выполнена в рамках гранта РГНФ (или другой организации), эта информация приводится в виде первого примечания к названию статьи.

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

Иллюстративные материалы предоставляются в электронной форме отдельными файлами в форматах TIFF/JPG разрешением не менее 400 dpi, не допускается предоставление иллюстраций, импортированных в Microsoft Word, а также их ксерокопий.

Материалы на английском языке — информация об авторе/авторах (в том числе официальное название учреждения на английском языке), название статьи, реферат, ключевые слова (в том же объеме и порядке, как в русском тексте) — в отдельном файле Microsoft Word по электронной почте. Журнал также публикует список источников на английском языке (и/или в транслитерации) в целях обеспечения отслеживания цитируемости в международных базах данных. Рекомендации по подготовке раздела References опубликованы на сайте журнала или направляются по запросу автора.

Предоставляя свои статьи в журнал, авторы гарантируют, что они обладают исключительными правами на передаваемый для публикации материал, который является их оригинальным, нигде ранее не опубликованным произведением. Правовые вопросы, связанные с публикацией в журнале, включая обязательства сторон (автора и издателя), регулируются на основе Публичной оферты и подписанного автором Акцепта.

Полная версия Требований опубликована на сайте журнала: <http://observatoria.rsl.ru/ru/s3/s17/s364/treb/>

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., 3/5, 1 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. 10-64

e-mail: bvdogovor@rsl.ru

ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА

◆ Подписной индекс по Объединенному каталогу «Пресса России» — 12141.

◆ Подписку на журнал можно оформить через любое подписное агентство, работающее в Вашем регионе.

В ЦИФРОВОЙ ФОРМЕ

Платная полнотекстовая версия журнала «Обсерватория культуры» (в цифровой форме) доступна на сайтах агентств-распространителей. У некоторых есть возможность не только подписки, но и приобретения и последующего скачивания отдельных номеров журналов или статей:

◆ Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU <http://elibrary.ru/contents.asp?titleid=25173>

◆ East View «Библиотечное дело и информационное обслуживание» (UDB-LIB) <http://ebiblioteka.ru/browse/publication/32347>

◆ Агентство «Книга-Сервис»: «Пресса по подписке» <http://www.akc.ru/rucont/itm/279322/>

◆ Национальный цифровой ресурс Руконт <http://rucont.ru/efd/279322>

Редакция журнала ОТДЕЛ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Главный редактор

Никонорова Екатерина Васильевна,
доктор философских наук, профессор

Заместитель главного редактора —

ответственный секретарь

Шибалева Екатерина Александровна

Заместитель заведующей отделом

периодических изданий — заместитель

главного редактора

Гаджиева Анна Аркадьевна

Редакторы: Михайлова Т.М.,

Рыжкова Н.О., Солдаткина О.П.,

Старых М.Д.

Электронная версия Баранчук Ю.Н.

Индексирование статей

Адаменко А.С.

Перевод и транслитерация: Зуев А.Е.

Маркетинг и реклама Амелина М.Н.,

Руденок Д.В.

Начальник отдела предпечатной

подготовки Медведева Т.Т.

Верстка Епифанова Н.В.

Дизайн макета Морозова Е.С.

Набор: Медведева М.А., Подоляк Н.В.

Технический редактор Соловьева Н.В.

Корректоры: Дедова Н.В.,

Коршунова Г.В., Макаров А.Н.

Адрес Редакции:

Отдел периодических изданий

Воздвиженка ул., д. 3/5,

Москва, 119019, Россия

тел.: +7 (499) 557-04-70 доб. 11-75

e-mail: observatoria@rsl.ru

<http://observatoria.rsl.ru>



Чтобы перейти на сайт журнала, снимите этот QR-код с помощью смартфона или планшета, предварительно установив приложение типа QR Code Reader.

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

Свидетельство о регистрации

ПИ № 77С16687 от 10 ноября 2003 г.

Издается с 2004 г.

Учредитель и издатель

ФГБУ «Российская государственная библиотека»

Подписано в печать 31.10.2016

Формат 60×90/8. Офсетная печать.

Усл. печ. л. 16. Тираж 350 экз.

Гарнитура: «Octava», «Helios»

Отпечатано в типографии

ПАО «Т 8 Издательские Технологии»

Волгоградский проспект, д. 42, к. 5,

Москва, 109316, Россия

Тел.: +7 (499) 332-38-30

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

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

ТОМ 13

5/2016

OBSERVATORY
OF CULTURE

РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА

