ISSN 2220-3044

Вестник

Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств

№ 2 (31) / 2017

Научный журнал

июнь

ВЕСТНИК

Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств

Научный журнал

№ 2 (31) • июнь • 2017

2017
ГОД ЭКОЛОГИИ
В РОССИИ

Санкт-Петербург

ВЕСТНИК

Санкт-Петербургского государственного
университета культуры и искусств

№ 2 (31) июнь • 2017

Издается с ноября 2003 г.

УЧРЕДИТЕЛЬ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Редакционный совет

А. С. Тургаев (председатель, заслуженный работник высшей школы РФ, д-р ист. наук, проф.,
ректор Санкт-Петербургского государственного института культуры),
М. А. Ариарский (заслуженный работник культуры РФ, член-корреспондент РАО, д-р культурологии, проф.),
Л. Е. Востряков (д-р полит. наук),
В. М. Грусман (заслуженный работник культуры РФ, д-р пед. наук, доцент,
директор Российского этнографического музея),
С. Н. Иконникова (заслуженный деятель науки РФ, д-р филос. наук, проф., действительный член РАЕН и МАН ВШ),
Е. Я. Кальницкая (заслуженный работник культуры РФ, д-р культурологии,
генеральный директор Государственного музея-заповедника «Петергоф»),
А. В. Куманова (д-р пед. наук, проф., профессор Государственного университета библиотековедения и
инофрмационных технологий Болгарии (София), действительный член МАИ)
А. В. Соколов (заслуженный деятель науки РФ, д-р пед. наук, проф., действительный член РАЕН и МАИ)
А. В. Шмелев (д-р русской истории, канд. ист. наук, куратор Коллекции России и стран СНГ Гуверовского
института войны, революции и мира Стенфордского университета (Стэнфорд, Калифорния, США))

Редакционная коллегия

А. Ю. Русаков (главный редактор, д-р филос. наук, доцент),
Г. В. Михеева (заместитель главного редактора, заслуженный работник культуры РФ, д-р пед. наук, проф.),
С. А. Владимирова (ответственный секретарь), Ю. И. Арутюнян (канд. искусствоведения, доцент),
П. Н. Базанов (д-р ист. наук, доцент), Т. В. Захарчук (д-р пед. наук, доцент),
С. Т. Махлина (заслуженный работник высшей школы РФ, д-р филос. наук, проф., действительный член МАИ),
В. В. Молзинский (заслуженный работник высшей школы РФ, д-р ист. наук, проф.),
Г. В. Скотникова (д-р культурологии, проф.), А. А. Сукало (д-р пед. наук, проф.),
Е. Р. Пономарев (д-р филол. наук, доцент)

Редакторы: Г. В. Михеева, М. Е. Лисовская
Выпускающий редактор: С. А. Владимирова
Техническое редактирование: М. Е. Лисовская
Компьютерная верстка: С. А. Владимирова, М. Е. Лисовская

Журнал зарегистрирован управлением Федеральной службы
по надзору за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций
и охране культурного наследия по Северо-Западному федеральному округу
Свидетельство ПИ № ФС2-7528 от 18.04.2005

191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 2. СПбГИК. каб. 2556, тел. 318 97 16.
http://spbgik.ru • e-mail: sv-spbizdat@mail.ru • Лиц. ИД № 05313 от 09.07.2001
Подписано в печать 15.06.2017. Формат 60×84 1/8. Усл. печ. л. 24. Тир. 500 (1-й завод 1–250). Зак.
Отпечатано с готового оригинал-макета
в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг».
(ООО Первый ИПХ)194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., д. 60, лит. У
Подписной индекс 80434 • ISSN 2220-3044
Включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы
основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук,
на соискание ученой степени доктора наук: введ. 01.12.2015
Сайт. URL: http://spbgik.ru/vestnik

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2017

СОДЕРЖАНИЕ • CONTENTS

Культурология • Cultural studies

А. А. Смирнова. Первомайский праздник 1917 г. в Петрограде: пролетарский или общенародный? (Alla A. Smirnova. On May day 1917 in Petrograd: proletarian or nationwide?) 6

В. Д. Ермаков. Социально-политическая характеристика министров Временного правительства (Vladimir D. Ermakov. Social and political characteristics of ministers of Provisional government) 12

Д. А. Эльяшевич, А. С. Тургаев. Советская военная администрация и книжное дело в Восточной Германии в 1945–1949 гг.: издательство «SWA-Verlag» (Dmitry A. Elyashevich, Aleksandr S. Turgaev. Soviet military administration and book publishing in East Germany, 1945–1949: «SWA-Verlag» publishing house) 19

В. П. Поршнев. Садово-парковое искусство птолемеевского Египта (Valery P. Porshnev. Landscape art in Ptolemy Egypt) 26

А. С. Мухин. Трансформация ренессансной картины мира в купольной архитектуре Италии в XV–XVI вв. (Andrey S. Mukhin. Transformation of Renaissance world view on dome architecture of Italy in 15–16st centuries) 30

С. Т. Махлина. Лев Бакст – художник балетных спектаклей (Svetlana T. Makhlina. Lev Bakst as artist of ballet performances) 38

А. Ю. Демшина. Диалогическое построение арт-пространства как форма развития современной культуры (Anna Y. Demshina. Dialogic building art space as a form of cultural development) 44

Н. Н. Суворов. Практики в поле художественной культуры (Nikolay N. Suvorov. Practice in field of artistic culture) 49

А. В. Тимошевский. Трансгрессивное сознание как культурно-исторический феномен (Alexandr V. Timoshevskiy. Transgressive consciousness as cultural and historical phenomenon)..... 57

О. Н. Судакова. Семиотическая концептуализация культуры в работах Ю. С. Степанова (Olga N. Sudakova. Semiotics conceptualization of culture of Y. S. Stepanov) 61

И. Ю. Александров. Проблема справедливости в концепции культуры В. В. Налимова (Ilya Y. Aleksandrov. Problem of justice in Nalimov concept of culture) 65

В. А. Радзиевский. Украина и социокультурный регресс (Vitaliy A. Radziyevskyy. Ukraine and sociocultural regression)..... 69

Е. И. Булатова. Сетевые коммуникативные стратегии: троллинг (Elena I. Bulatova. Online communicative strategies: trolling) 75

М. Н. Веселова. Арт-моб как инструмент взаимодействия человека с городской средой (Maria N. Veselova. Art-mob as an instrument of human and megapolis interaction) 79

М. Н. Гербер, С. В. Семенова. Арт-терапия в социокультурной адаптации подростков из семей мигрантов (Maria N. Gerber, Svetlana V. Semenova. Art therapy and sociocultural adaptation of teenagers from migrant families) 83

М. Ю. Матвеев. Национальные библиотеки: на пути к цифровому будущему (Mikhail Y. Matveev. Digital future of national libraries) 88

Г. В. Михеева. Кабинет новой иностранной литературы (Galina V. Mikheeva. Cabinet of New Foreign Literature) 96

А. Н. Балаш. Изображение художественных коллекций: опыт интерпретации (Alexandra N. Balash. Image of art collections: experience of interpretation)..... 100

Ю. В. Зиновьева. Межмузейные проекты в развитии культурного пространства Санкт-Петербурга (Julia V. Zinovjeva. Intermuseum's projects in developing Saint Petersburg cultural space) 104

Е. Н. Мастеница. Литературные музеи России: генезис и эволюция (Elena N. Mastenitsa. Russian literary museums: genesis and evolution)..... 108

Содержание • Contents

Е. В. Николаева. Концепция виртуального музея «Частные художественные коллекции России» (Ekaterina V. Nikolaeva. «Private art collections of Russia»: virtual museum concept) 112

В. С. Торбик. Уничтожение художественной мебели в XIX в. (Vladimir S. Torbik. Destruction of artistic furniture in 19th century) 116

Е. М. Коляда. История создания и проблемы реставрации усадьбы Максимова в Севастополе (Ekaterina M. Kolyada. History and problems of restoration by Maksimov's country estate in Sevastopol) 119

Искусствоведение • Art history

В. Л. Круглик. Народно-инструментальные основы музыкального стиля В. Д. Бибергана (Viacheslav L. Kruglik. Folk-instrumental bases musical style of Vadim D. Bibergan) 126

Е. Е. Васильева. «Буря море раздымает…»: из истории книжных песен (Elena E. Vasileva. «Tempest rouse sea…»: to history of literary songs) 130

Н. П. Рязанова. Под знаком песенности: творчество П. Рязанова в 1930-е гг. (Nina P. Ryazanova. Under sign of song genre: music by Peter Ryazanov in 1930's) 135

О. И. Гладкова. Несостоявшиеся оперные шедевры Валерия Гаврилина (Olga I. Gladkova. Frustrated opera masterpieces by Valery Gavrilin) 139

Ю. Ю. Михайлова. Дискуссии о репрезентации памятников прошлого: «Vetusta Monumenta» (Juliana J. Mikhailova. Discussions on representation of ancient monuments: «Vetusta Monumenta») 143

А. А. Арутюнян. Немецкая история искусства XIX в.: проблемы изучения армянского средневекового наследия (Artur A. Harutyunyan. German history of art of 19th century and problems of Armenian Medieval heritage) 147

Ю. И. Арутюнян. Утраченные парки Санкт-Петербурга: роль Итальянского сада в застройке Литейной части (Julia I. Arutyunyan. Lost parks of Saint Petersburg: role of Italian garden in development of Foundry part) 151

М. В. Яковлева. Советская тема в современной моде (Maria V. Yakovleva. Soviet subject-matter distinction in contemporary fashion) 155

Педагогические науки • Pedagogical studies

В. В. Молзинский. Музыкальное образование в современной России: проблемы и парадоксы (Vladimir V. Molzinsky. Music education in modern Russia: problems and paradoxes) 160

Ю. А. Елисеева. Школьные библиотеки и университеты: потенциал интеллектуального спонсорства в популяризации научного знания (Yuliya A. Eliseyeva. School libraries and universities: potential of intellectual sponsorship in promoting of scientific knowledge) 166

Т. В. Захарчук. Научная школа отраслевой библиографии – информационного управления (Tatiana V. Zakharchuk. Science and technology bibliography and information management academic school) 170

М. В. Красова, Г. В. Скотникова. Проблематика изучения византийской и древнерусской певческой культуры в современном гуманитарном образовании (Margarita V. Krasova, Galina V. Skotnikova. Problems of study of Byzantine and Old Russian singing culture in modern liberal education) 174

Т. А. Балашова. Современные подходы к организации педагогической практики (Tatiana A. Balashova. Modern approaches to teaching practice) 178

М. В. Омельяненко. Методическая концепция организации самостоятельной работы студентов-искусствоведов (Mariya V. Omelyanenko. Methodological concept of organization of individual practice of art-students) 182

Научная и культурная жизнь института • Scientific and cultural life of University

М. Н. Колесникова. Библио-, инфо-, ноосфера как предмет научной рефлексии (Marina N. Kolesnikova. Biblio-, info-, noosphere as subject of scientific reflection) 186

Сведения об авторах 189

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Cultural studies

УДК 94(470)"1917.05.01"

А. А. Смирнова

Первомайский праздник 1917 г. в Петрограде: пролетарский или общенародный?

Статья посвящена подготовке и проведению первомайского праздника в Петрограде в 1917 г. Автор показывает, что этот праздник, ранее отмечавшийся как чисто пролетарский, 1 Мая 1917 г. в Петрограде превратился в общенациональный, хотя официального признания со стороны Временного правительства не получил.

Ключевые слова: 1 Мая, 1917 г., революция, праздник, Петроградский Совет рабочих и солдатских депутатов, Временное правительство

Alla A. Smirnova

On May day 1917 in Petrograd: proletarian or nationwide?

The article is devoted to the preparation and holding of the May day celebration in Petrograd in 1917. The author shows that this holiday, formerly celebrated as a purely proletarian, May 1, 1917 in Petrograd turned into nationwide, although the official recognition from the Provisional Government not received.

Keywords: May 1, 1917, revolution, holyday, Petrograd Soviet of Workers' and Soldiers' Deputies, Provisional Government

Первомайские праздники как явление общественно-политической жизни возникли в России еще в 90-е гг. XIX в. Первая пролетарская маевка состоялась в 1891 г. в Петербурге, где ее инициатором выступила группа передовых рабочих Путиловского завода. Несмотря на то, что с самого начала пролетарские маевки были нелегальными и участие в них преследовалось властями, ко времени Первой русской революции они проходили в более ста населенных пунктах, и тысячи рабочих отмечали в майские дни свой пролетарский праздник.

Февральская революция, вызвавшая небывалую активность народных масс, сделала Первомайский праздник «законченным» с точки зрения их революционного творчества, определила его достойное место в бурном 1917 г. История Первомайских праздников в России и, в особенности, в Петрограде рассматривалась в разное время в нашей исторической и культурологической литературе[1]. В данном случае объектом изучения выступает Петроградский Совет рабочих и солдатских депутатов, роль которого в организации и проведении Первомайского праздника в столице недостаточно полно выявлена. Академическое издание протоколов Петроградского Совета, осуществленное в 1991–2003 гг., содержит богатый материал для выявления этой роли[2].

Вопрос о праздновании дня международной пролетарской солидарности – 1 Мая – вместе со всем мировым пролетариатом, т. е. в России 18 апреля[3], был поднят рабочими Петрограда в начале апреля 1917 г. и сразу стал предметом обсуждения в рабочих организациях. В принятой общим собранием рабочих меднопрокатного и трубного завода бывшего Розенкранца говорилось: «Желая идти в ногу с пролетариатом всех стран, праздновать 1 Мая по новому стилю (18 апреля) и в этот день громко заявить, что рабочий класс войны больше не хочет; грандиозным выступлением 1 Мая пролетариат должен бросить вызов капиталистам всего мира»[4]. Вопрос о праздновании 1 Мая по новому стилю обсуждался с начала апреля в районных советах рабочих депутатов. 6 апреля исполнительная комиссия Выборгского районного совета направила своего представителя в Исполком Петроградского Совета, «чтобы информировать его о желании рабочих Выборгской стороны отмечать свой праздник вместе с рабочими всех стран»[5]. Вполне вероятно, что прибывший в Таврический дворец вечером 6 апреля 1917 г. представитель Выборгского районного совета и был автором «внеочередного заявления немедленно разрешить вопрос о дне празднования 1 Мая», который Исполком Петроградского Совета единогласно решил «праздновать 1 Мая 18 апреля»[6]. На собрании рабочей секции Петроградского Совета 8 апреля было решено «для празднования 1 Мая (18 апреля) образовать особую комиссию», в состав которой вошли по одному представителю от районных комитетов Совета рабочих и солдатских депутатов, по одному – от социалистических партий, один – от Центрального бюро профессиональных союзов, один – от Центрального бюро

рабочих и солдатских депутатов и представителей Комиссии по организации похорон жертв революции 23 марта 1917 г.[7] Это решение рабочей секции Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов, опубликованное на следующий день в «Известиях Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов», опровергает последующее утверждение Н. Н. Суханова о том, что Комиссия по организации празднования 1 Мая состояла из трех членов «похоронной комиссии»[8].

9 апреля 1917 г. общее собрание Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов одобрило решение его рабочей секции о составе комиссии по празднованию 1 Мая, включив в нее дополнительно еще и представителя его солдатской секции. Выступивший на этом собрании с докладом «О праздновании 1 Мая» член Исполкома Петроградского Совета, один из лидеров социал-демократов меньшевиков Б. О. Богданов приветствовал решение рабочей секции «отказаться от воскресного отдыха и работать в воскресенье 16 апреля» за установленный явочным порядком выходной день 18 апреля – 1 Мая[9].

Вопрос об отработке за 18 апреля вызвал жаркие споры в партийной и рабочей среде. Против отработки высказался на общем собрании Петроградского Совета представитель Петроградского межрайонного комитета объединенных социал-демократов, который мотивировал это тем, что «эта отработка лишила бы праздник 1 Мая, праздник борьбы, его революционного содержания, ибо стачка 1 Мая является демонстрацией солидарности международного пролетариата в его борьбе с буржуазией всех стран за уничтожение того капиталистического строя, который ведет к экономическому обнищанию одних и обогащению кучки других, того строя, который привел к настоящей империалистической войне, несущего гибель и разорение миллионам пролетариев всех стран и замену этого строя социализмом»[10]. И хотя эта точка зрения на общем собрании Петроградского Совета не была поддержана большинством депутатов, и Исполком Петроградского Совета призвал все рабочие организации к единству, Выборгский Совет рабочих и солдатских депутатов в своей резолюции от 12 апреля заявил, что «отрабатывать 18 апреля в день 16 апреля считает неправильным и нарушающим постановление Амстердамского конгресса»[11].

Постановление Петроградского Совета об отработке обсуждалось 10 апреля 1917 г. на заседании Временного комитета общества заводчиков и фабрикантов, на котором было решено «предложить всем предприятиям принять означенное постановление к исполнению, в случае заявления желания со стороны рабочих работать в воскресенье, 16 апреля, 8 часов при нормальной оплате труда»[12]. Тем не менее рабочие 28 предприятий Петрограда, по данным Общества заводчиков и фабрикантов, заявили о своем нежелании отрабатывать в воскресенье, 16 апреля, свой праздник 1 Мая[13]. Но все же большинство петроградских рабочих, по сведениям газеты «Новая жизнь», вышло на работу[14]. Центральное бюро профессиональных союзов, хотя и высказало недовольство Исполкому Петроградского Совета, не согласовавшему с профсоюзами свое решение, не стало выступать против отработки 16 апреля[15].

Тем временем в самом Исполкоме Петроградского Совета развернулась нешуточная борьба по вопросу о том, какой лозунг поместить на знамени Исполкома на первомайском празднике. Результаты состоявшегося по этому вопросу голосования 11 апреля 1917 г. – за лозунг «Пролетарии всех стран соединяйтесь!» высказались 18 членов Исполкома и 14 против – отразили всю сложность политической борьбы в руководящем органе Петроградского Совета, в котором левые элементы играли еще значительную роль[16].

14 апреля 1917 г. в «Известиях Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов» была помещена статья «Рабочий праздник 1 Мая», в которой разъяснялась позиция руководства Совета по вопросу об «отработке» за 18 апреля.

> Пролетариат может отказаться от любого праздника – от Пасхи, от Рождества, от воскресенья, – говорилось в этой статье. – Но было бы преступлением, если бы в разгар войны и революции российский пролетариат отказался от полного празднования 1 Мая. Вот почему Совет рабочих и солдатских депутатов постановил, что 18 апреля не должны производиться никакие работы. Но для того, чтобы этот праздник пролетариата не нарушил интересов революции (в частности, обороны и продовольствия), Совет предложил товарищам-рабочим добровольно отказаться от празднования воскресенья, 16 апреля. Это решение не означает, что 16 апреля рабочие будут отрабатывать за 18 апреля. Об «отработке» можно было бы говорить в том случае, если бы Совет предложил рабочим работать 16 апреля в свою пользу. Но Совет принял иное решение: 16 апреля никто не должен работать на себя; весь заработок этого дня пролетариат отдает на свое общее дело, на нужды революции.

В статье подчеркивалось, что Совет рабочих и солдатских депутатов не предрешает,

как должны быть использованы заработанные 16 апреля деньги каждым отдельным предприятием и предоставляет решение этого вопроса на усмотрение самих рабочих.

14 апреля 1917 г. на заседании Исполкома Петроградского Совета лидер группы меньшевиков-интернационалистов Ю. Ларин предложил «отпраздновать день 1 Мая приостановкой военных действий», обезвредив возможное противодействие командного состава. Уверяя, что «впечатление будет огромное», он предлагал обратиться к Временному правительству «организовать перемирие в день 1 Мая»[17]. Это предложение Ю. Ларина – «мир по телеграфу» – не встретило поддержки большинства членов Исполкома, а влиятельный член руководства Петроградского Совета Б. О. Богданов высказался «против сепаратного перемирия как прелюдии к сепаратному миру»[18]. Выступления делегатов с фронта, нарисовавших «яркую картину массовых братаний на фронте» убедили большинство членов Исполкома принять предложенную их осторожным лидером И. Г. Церетели резолюцию: «Исполнительный комитет, посылая в день 1 Мая привет революционной армии, стоящей на фронте, полагает, что ввиду особенных обстоятельств на театре военных действий, никаких указаний относительно празднования этого дня на фронте он давать не считает себя вправе, предоставляя местным организациям самим решать вопрос сообразно конкретным условиям»[19].

15 апреля 1917 г. в «Известиях Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов» был напечатан «Церемониал Первомайского праздника», принятый накануне Исполкомом Совета. В нем определялись время начала шествия районных колонн, маршруты их следования к центральным площадям, где должны были проходить митинги. Основными местами митингов были намечены Марсово поле, Дворцовая площадь, Исаакиевская площадь, Александринская площадь, Театральная площадь, Лафонская площадь (ныне площадь Пролетарской Диктатуры). Каждому из девяти столичных районов отводилось свое место размещения на той или иной площади. Марсово поле, например, закреплялось за Выборгским и Невским районами, Дворцовая площадь – за Петроградским и Московским районами. В церемониале определялось каждому району количество трибун для выступления от социалистических партий и Совета рабочих и солдатских депутатов. При этом из-за дороговизны устройства деревянных трибун было решено заменить их грузовыми автомобилями и платформами ломовых извозчиков, о чем должны были озаботиться сами районы и доставить их к местам сбора демонстрантов накануне. Наконец, в нем специально оговаривалось, что порядок демонстрации поддерживается районным распорядительным комитетом, как в день национальных похорон 23 марта 1917 г., без участия милиции.

Декоративным оформлением Петрограда к первомайскому празднику занималась специальная художественная комиссия во главе с архитектором Л. Рудневым, графиком П. Шилинговским и художником Я. Черниховым. Над выполнением многочисленных заказов районных Советов, фабрично-заводских комитетов, профессиональных союзов, солдатских комитетов работала большая группа петроградских художников – несколько десятков человек, представителей разных стилей и жанров. Благодаря этому колонны демонстрантов были красочно оформлены знаменами и флагами, лозунгами, плакатами и панно, размер которых иногда достигал огромных размеров. Живописные изображения на плакатах и панно отражали весьма своеобразно идеи революции и содержание лозунгов. В основном преобладали изображения женщин в русской национальной одежде, олицетворявшие свободу, а также рабочих и крестьян, выражавших торжество свободного труда, братства и равенства[20]. Главные площади города к 18 апреля были украшены громадными транспарантами с призывами здравицами: «Да здравствует Интернационал», «Пролетарии всех стран соединяйтесь», «Да здравствует 1 Мая», «Да здравствует свободная Россия и трудящийся народ», «Долой милитаризм», «Земля и воля» и др.[21]

17 апреля 1917 г. состоялось заседание только что образованного Бюро Исполкома Петроградского Совета, к которому фактически перешло руководство Советом. Из сохранившегося чернового варианта протокола этого заседания видно, что Бюро Исполкома высказалось за создание «штаба первомайской агитации» из членов Бюро, выделение «обязательных официальных ораторов», но за то, чтобы при этом «отменить официальные трибуны»[22]. Желая сохранить контроль над празднованием 1 Мая, Бюро Исполкома Совета стремилось таким образом придать первомайскому празднику возможно более демократический характер. Член Бюро Исполкома Петроградского Совета меньшевик-интернационалист Н. Н. Суханов с восторгом писал о первомайском празднике 1917 г. в Петрограде: «Во всех смыслах, со всех сторон организация праздника оказалась на высоте, а самый праздник затмил все когда-либо и где-либо виденное в области народных торжеств в капиталистическую эпоху… впервые в истории буржуазное правительство объявило

день смотра пролетарских сил общенациональным праздником»[23]. Однако в данном случае Н. Н. Суханов выступает как мемуарист, захваченный, как и многие современники 1917 г., «мартовской» эйфорией после свержения самодержавия в России, и никаких актов Временного правительства об объявлении 1 мая «общенациональным праздником» не приводит.

Единственный документ, который здесь приводит Н. Н. Суханов в качестве доказательства «общенационального праздника» – это приказ главнокомандующего войсками Петроградского военного округа генерала Л. Г. Корнилова от 17 апреля 1917 г.: «Завтра 18 апреля (1 мая) по случаю всемирного рабочего праздника в войсках вверенного мне округа занятий не производить. Войсковым частям с оркестрами музыки участвовать в народных процессиях, войдя в соглашение с районными комитетами»[24]. Хотя Н. Н. Суханов называет этот приказ «документом революции, не требующим комментариев», следует здесь особенно подчеркнуть, что это редкий документ, свидетельствующий о том, что подчиненный Временному правительству главнокомандующий столичным округом не отгородился от «всемирного рабочего праздника» и разрешил его войсковым частям в нем участвовать. Верховная власть вела себя в этом вопросе достаточно осторожно и никаких официальных заявлений об «общенациональном празднике» 1 Мая не делала. Из опубликованных уже в наше время «Журналов заседаний Временного правительства» нам теперь известно, что 15 апреля 1917 г. Временное правительство во главе с министром-председателем кн. Г. Е. Львовым рассматривало пунктом № 8 «Устное предложение министра-председателя о признании в текущем году 18 апреля днем, свободным от занятий». В результате было постановлено: «Признать в текущем году 18 апреля днем, свободным от занятий; общий же вопрос о внесении 18 апреля в список неприсутственных дней разрешить при предстоящем пересмотре этого списка»[25]. Остается только добавить, что Временное правительство так и не включило 1 Мая в число официально признанных праздничных дней. Вероятно, министр юстиции А. Ф. Керенский, присутствовавший в числе других министров на заседании Временного правительства 15 апреля 1917 г., «запамятовал» об этом заседании, на котором не было даже упомянуто о первомайском празднике как предмете обсуждения. Иначе как объяснить, что в своих многочисленных воспоминаниях, опубликованных в разное время, бывший глава Временного правительства не переставал утверждать без всяких на то документальных оснований, что «капиталистическое правительство объявило рабочий праздник днем национального торжества»[26]. Более правдоподобно, что А. Ф. Керенский не предполагал, что «Журналы заседаний Временного правительства» будут когда-нибудь извлечены из архивов и станут достоянием историков, изучающих историю Русской революции по документам, независимо из какого лагеря они происходят. Но с А. Ф. Керенским можно было бы согласиться в том, что «рабочий праздник» заслуживал стать «днем национального торжества». Вернувшийся из эмиграции в Петроград В. И. Ленин, который в качестве лидера большевистской партии участвовал в праздновании 1 Мая и был одним из выступивших ораторов на митинге на Пороховых, считал, что «Первое мая было праздником пожеланий и надежд, связанных с историей всемирного рабочего движения, с его идеалом мира и социализма»[27].

В день Первомайского праздника в «Известиях Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов» была напечатана редакционная статья «Первое мая»:

> Великая русская революция, рукою трудящихся, – рабочих в блузах и рабочих и крестьян в солдатской шинели, – ниспровергшая трон романовской династии, громким благовестом отозвалась во всех концах мира, – говорилось в ней. – Не потому, что она, эта революция, может прямо привести нашу бедную, отсталую страну к социалистическому строю, возможному лишь там, где капитализм до последних пределов развил и использовал производительные силы. Нет, не России первой войти во врата социалистического царства!

Но «наша великая революция», подчеркивалось в этой статье,

> вселяет веру в свои силы, самые светлые надежды трудящимся всех, и самых передовых стран мира. Она будит их и зовет к борьбе. Она пишет на своем знамени пламенный майский призыв к международному миру и братству трудящихся… С небывалой силой выдвигает революция и другие майские требования – демократическую республику и 8-часовой рабочий день, – как необходимые условия для того, чтобы трудящийся почувствовал себя человеком, почувствовал себя гражданином, чтобы в полном обладании классовой мощи он мог вести неустанную классовую борьбу с владычеством капитала[28].

Ранним утром 18 апреля празднично одетые рабочие направились к своим заводам и фабрикам, чтобы после коротких митин-

гов следовать на районные сборные пункты. В 9 часов утра с разных концов города районные колонны двинулись к центру города, по заранее намеченным маршрутам и площадям, отведенным для митингов. Сотни тысяч рабочих и членов их семей, заполнивших в эти часы главные площади города, были поражены их праздничным убранством. Комиссия по организации Первомайского праздника с гордостью отмечала: «1 мая на фронтоне Зимнего дворца в Петрограде красовалась надпись „Да здравствует Интернационал". С тех пор, как сложился пролетарский интернационал, ни разу еще не появлялась эта надпись на фронтонах дворцов. 1 мая на Мариинском дворце, где заседает Временное правительство, красовались те же слова: „Да здравствует Интернационал!" До сих пор все буржуазные правительства мира видели в этом лозунге лишь призыв к мятежу и анархии»[29]. Особенно многолюдным и красочным в этот день стало Марсово поле, куда пришли рабочие Выборгского и Петроградского районов. «Густой, сплошь черный лес под ярко-красным куполом – так издали выглядит Марсово поле в день красного праздника, – писал корреспондент „Новой жизни". – Знамена, плакаты, штандарты образуют этот купол, повисший над головами черной людской массы»[30].

Необычную атмосферу праздника передает в своих «Записках о революции» Н. Н. Суханов: «Никогда не забыть мне этой прогулки! Это была не прогулка, а „божественная поэма", незабвенная симфония из солнечных лучей, из очертаний чудесного города, из праздничных лиц, довольно нестройных звуков „Интернационала" и каких-то неописуемых внутренних эмоций, каких больше не было и, вероятно, не будет»[31]. Особенное впечатление на него произвел Невский проспект:

> Нечто подобное я видел в Париже, но на наших снегах еще не видывали таких картин. Весь Невский, на всем протяжении, был запружен толпой. Но это не была сплошная манифестация. Толпа была не густая, довольно легко проходимая не только для пешеходов, но и для экипажей и для компактных отрядов манифестантов. Толпа стояла на тротуарах и на мостовой, отдельные части ее тихонько передвигались. Собирались вокруг того или иного центра плотные кучки и рассеивались вновь. Никто никуда не спешил; никто не вышел сюда ни за делом, ни для официального торжества. Но все праздновали и все впервые вышли сюда – на люди, в толпу, на улицу своего города – со своим праздником и занимались здесь своими делами… Организовать все это было нельзя. Что мы видели на Невском, это было сверх всякой организации. Это был поистине светлый всенародный праздник. И вся блестящая его организация, вместе с не виданным еще убранством столицы, меркла перед этим живым, одухотворенным, активным, осязаемым участием в Первом мая всех этих сотен тысяч людей[32].

Вечером по всему Петрограду проходили митинги и концерты[33]. Центральный их них – грандиозный митинг-концерт в Мариинском театре начался с торжественного исполнения «Марсельезы». Выступали лидеры социалистических партий: М. С. Урицкий, Л. Б. Каменев, В. М. Чернов, М. И. Скобелев, А. М. Коллонтай[34]. По свидетельству Суханова, «бóльшую часть огромного зала заполнили солдаты. Они в полном единении с рабочими восторженно встречали каждое выступление не только о земле, но и о мире, а призывы к решительной борьбе за братство народов и всеобщий мир вызывали долгие овации»[35].

Итоги празднования Первого Мая в Петрограде подводились 20 апреля 1917 г. в специальной статье в «Известиях Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов»:

> В этом году российский пролетариат справлял праздник братства народов с небывалой торжественностью, с небывалым энтузиазмом, – отмечалось в ней. – В Петрограде этот праздник принял особенно внушительный характер. Это был не только классовый пролетарский праздник. Это было общенародное торжество, торжество революции. Это был день ликования народа, разбившего свои цепи и призвавшего к восстанию, к борьбе за свободу все народы мира. Глубокий смысл заключается в этом превращении классового праздника в праздник общенародный.

Однако этому «общенародному торжеству» суждено было стать последним светлым и безмятежным праздником Февральской революции.

18 апреля, когда рабочие и солдаты демонстрировали на улицах столицы свою приверженность к международному миру и братству народов, Временное правительство направило правительствам союзных стран ноту, в которой прямо заявлялось о необходимости доведения войны до «решительной победы». Узнав об этой ноте, солдаты Петроградского гарнизона по призыву своих комитетов вышли на вооруженную демонстрацию, потребовав отставки министра иностранных дел П. Н. Милюкова. И на той же площади, где в день первомайского праздника народ ли-

ковал, развернулось ожесточенное противостояние. Первым вышел на улицу запасной батальон гвардии Финляндского полка, который с плакатами «Долой Милюкова!» направился к Мариинскому дворцу – резиденции Временного правительства. Вскоре вся площадь перед Мариинским дворцом, оказалась заполненной многотысячной солдатской массой. Лишь вмешательство Исполкома Петроградского Совета, пославшего на площадь своих представителей с целью «успокоить солдат» и не допустить их вооруженного выступления против правительства, привело к мирному окончанию демонстрации. Участвовавший в этих переговорах командующий Петроградским гарнизоном генерал Л. Г. Корнилов, разрешивший солдатам гарнизона участвовать «в народных процессиях» в день Первомайского праздника 21 апреля, приказал направить две батареи из Михайловского артиллерийского училища на Дворцовую площадь для расправы с мирной демонстрацией питерских рабочих, но солдаты, юнкера и офицеры отказались выполнять этот приказ[36]. Русская революция вступала в новый этап своего развития.

Примечания

[1] Шелавин К. Первое мая. Л., 1924; Революционный Петроград, год 1917. Л., 1977. С. 106–110; Кислицина А. Н. Массовые праздники в Петрограде в 1917–1922 гг.: история организации и проведения. СПб., 2013. С. 25–33.

[2] См.: Петроградский Совет рабочих и солдатских депутатов в 1917 г.: протоколы стенограммы и отчеты, резолюция и постановления общих собраний, секций, заседаний Исполнительного комитета. СПб., 1995. Т. 2: 1 апреля – 5 мая 1917 г.

[3] Россия до 14 февраля 1918 г. жила по юлианскому календарю (старый стиль), который отставал от принятого в Европе григорианского календаря (новый стиль) в XX в. на 13 дней.

[4] Правда. 1917. 6 апр.

[5] Районные Советы Петрограда в 1917 г. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 126.

[6] Петроградский Совет рабочих и солдатских депутатов. Т. 2. С. 55.

[7] Изв. Петрогр. Совета рабочих и солдат. депутатов. 1917. 9 апр.

[8] Суханов Н. Н. Записки о революции. М., 1991. Т. 2, кн. 3/4. С. 72.

[9] Петроградский Совет рабочих и солдатских депутатов. Т. 2. С. 111.

[10] Изв. Петрогр. Совета рабочих и солдат. депутатов. 1917. 11 апр.

[11] Революционное движение в России в апреле 1917 г. Апрельский кризис: док. и материалы. М., 1958. С. 201.

[12] Кислицина А. Н. Указ. соч. С. 27.

[13] Соболев Г. Л. Революционное сознание рабочих и солдат в Петрограде в 1917 г. Л., 1973. С. 214.

[14] Новая жизнь. 1917. 18 апр.

[15] Протоколы Петроградского Совета профессиональных союзов за 1917 г. Л., 1927. С. 13.

[16] См.: Токарев Ю. С. Петроградский Совет рабочих и солдатских депутатов в марте-апреле 1917 г. / АН СССР, Ин-т истории СССР, Ленингр. отд-ние. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1976. С. 151–152.

[17] Петроградский Совет рабочих и солдатских депутатов. Т. 2. С. 172.

[18] Там же. С. 173.

[19] Там же. С. 182–183.

[20] Кислицина А. Н. Указ. соч. С. 29.

[21] Там же. С. 29–30.

[22] Петроградский Совет рабочих и солдатских депутатов. Т. 2. С. 214.

[23] Суханов Н. Н. Указ. соч. Т. 2, кн. 3-4. С. 72.

[24] Там же.

[25] Журналы заседаний Временного правительства. М., 2001. Т. 1: Март-апрель 1917 г. С. 313–314.

[26] Керенский Ф. Ф. Россия на историческом переломе. М., 1993. С. 337.

[27] Ленин В. И. Полн. собр. соч. М.: Политиздат, 1969. Т. 32. С. 361.

[28] Изв. Петрогр. Совета рабочих и солдат. депутатов. 1917. 18 апр.

[29] Там же. 20 апр.

[30] Новая жизнь. 1917. 20 апр.

[31] Суханов Н. Н. Указ. соч. Т. 2, кн. 3/4. С. 95.

[32] Там же. С. 96.

[33] Кислицина А. Н. Указ. соч. С. 33.

[34] Дело народа. 1917. 20 апр.

[35] Суханов Н. Н. Указ. соч. Т. 2, кн. 3/4. С. 97.

[36] См.: Соболев Г. Л. Петроградский гарнизон в борьбе за победу Октября. М., 1985. С. 132–133.

УДК 94(470)"1917":342.518

В. Д. Ермаков

Социально-политическая характеристика министров Временного правительства

Проведенное в рамках персонологии культуры исследование характеризует жизнь и деятельность министров Временного правительства. В статье впервые представлена научная реконструкция биографий министров до и после включения в состав правительства.

Ключевые слова: Временное правительство, Февральская революция, министры Временного правительства, Председатель Временного правительства, Г. Е. Львов, А. Ф. Керенский

Vladimir D. Ermakov

Social and political characteristics of ministers of Provisional government

The research conducted in the framework of personology of culture studies is devoted to the description of ministers of the Provisional government portraits. The scientific reconstruction of biographies of ministers before and after joining the Provisional government establishment is created.

Keywords: Provisional government, February revolution, ministers of Provisional government, President of Provisional government, G. E. Lvov, A. F. Kerensky

В отечественной современной литературе практически нет работ, которые бы анализировали состав министров Временного правительства по их сословным, профессиональным, возрастным, партийным параметрам, уровню образования, национальности, принадлежности к той или иной религии и т. д. До настоящего времени судьба многих министров Временного правительства была мало известна, или в их биографиях присутствуют большие неисследованные страницы. На сегодняшний день самыми полными в этом отношении работами остаются статьи В. С. Измозика: «Временное правительство: люди и судьбы» и его совместная с Н. С. Тихоновой работа «Временное правительство: социально-политическая характеристика». Вышедшая в 2006 г. статья Г. З. Иоффе «Долой Временное правительство! (судьбы „временных" после падения Зимнего)», как указал автор статьи, написана с опорой на исследование В. С. Измозика. На наш взгляд, это исследование не добавило новых сведений по данному вопросу. Как и вышедшая в 2007 г. статья В. И. Короткевича «Состав и судьба членов последнего Временного правительства»[1]. Однако если иметь в виду, что первая работа вышла в свет уже 23 года, а вторая 20 лет тому назад, то становится понятным, что много из того, что было сделано авторами, уже отчасти устарело в связи с появлением большого числа новых работ, посвященных как основным событиям Революции 1917 г., так и отдельным наиболее видным общественно-политическим деятелям того времени, включая и министров Временного правительства.

По нашему подсчету, среди 38 министров 35 человека были русскими, И. Г. Церетели был грузином, национальность М. В. Бернацкого и А. В. Ливеровского документально не установлена.

По вероисповеданию православными были 30 человек, правда, Н. Д. Авксентьев позднее стал лютеранином, А. И. Гучков и А. И. Коновалов были старообрядческого вероисповедания, М. И. Скобелев – сектант-молоканин, буддисты почитали академика-востоковеда С. Ф. Ольденбурга как Бодисатву, вероисповедание М. В. Бернацкого, А. В. Ливеровского, П. Н. Малянтовича, П. Н. Переверзева документально не установлено.

По данным В. С. Измозика, «по сословной принадлежности не менее 20 министров Временного правительства были дворяне, в том числе трое (Г. Е. Львов, Церетели, Шаховской) имели титул князя»[2]. Однако в настоящее время данных, подтверждающих княжеский титул И. Г. Церетели, не обнаружено. Далее В. С. Измозик указывает, что «один (Пешехонов) вышел из духовного сословия, один (Шингарев) был по документам мещанин»[3]. Сегодня есть факты, говорящие о том, что из семьи священника вышел еще и Н. В. Некрасов, а из мещан – С. Л. Маслов[4]. И далее, по данным В. С. Измозика, «представителями купечества по рождению были Салазкин, Скобелев, Смирнов, Терещенко, потомственными почетными гражданами – Гучков, Коновалов, Третьяков, Чернов. Выходцами из крестьян были Гвоздев и Карташев»[5].

Касательно возрастных характеристик В. С. Измозик установил, что «средний возраст 38 министров… составлял 45,5 лет. Самыми старшими (61 год) были Годнев и Родичев, самыми

молодыми (31 год) – Верховский и Терещенко»[6]. По подсчетам Н. А. Коваленко, «по мере формирования все новых кабинетов шло „омоложение" их составов: средний возраст членов Временного правительства первого состава – 49 лет, первого коалиционного – 48,5 лет, второго – 43 года, третьего – 41,5 лет»[7].

Для установления партийного состава Временного правительства обратимся к подсчетам В. С. Измозика: «Всего во всех составах Временного правительства участвовали 38 человек, принадлежавших к десяти различным партиям и течениям, а также беспартийных. Распределение министерских портфелей по принципу партийности было следующим: конституционно-демократическая партия и примыкающие к ней: 1-й состав – 6, 2-й состав – 5, 3-й состав – 4, Директория – 0, 4-й состав – 6; соответственно „Союз 17 октября" – 2, 1, 0, 0, 0; партия центра – 1, 1, 0, 0, 0; прогрессисты – 2, 2, 1, 1, 1; радикально-демократическая партия – 0, 0, 2, 0, 1; народные социалисты – 0, 1, 2, 0, 0; трудовики – 0, 1, 0, 0, 0; внефракционные социалисты – 0, 0, 1, 0, 1; социалисты-революционеры – 1, 2, 3, 1, 2; социал-демократы (меньшевики) – 0, 2, 2, 1, 3; беспартийные – 0, 0, 0, 2, 3»[8].

В связи с быстро меняющейся социально-политической и экономической ситуацией «пребывание в правительстве почти всех министров было кратковременным… исполняли свои обязанности от одного до двух месяцев, 23 человека, или 60 %… Естественно, что за такой короткий срок пребывания в правительстве большинство министров успевало лишь опубликовать очередную декларацию о намерениях, провести некоторые служебные перемещения и попытаться решить неотложные текущие дела. Никакой серьезной перспективной работы выполнить они не могли»[9]. Следует добавить, что глава Временного правительства Г. Е. Львов в период со 2 марта по 7 июля по совместительству выполнял обязанности министра внутренних дел, а А. Ф. Керенский в период с 5 мая по 30 августа – обязанности военного и морского министра. И. Г. Церетели, будучи министром почт и телеграфов с 8 июля по 24 июля, по совместительству руководил Министерством внутренних дел, а А. М. Никитин должность министра внутренних дел совмещал с 25 сентября по 25 октября с постом министра почт и телеграфов. Временной антирекорд пребывания на посту министра Временного правительства принадлежит С. Л. Маслову, который находился официально в должности министра земледелия 22 дня! – в период с 3 октября до 25 октября 1917 г.

В. С. Измозик установил, что только А. Ф. Керенский и М. И. Терещенко входили во все составы Временного правительства, но в разных составах правительства возглавляли разные министерства. Необходимо уточнить, что С. Н. Прокопович с 24 июля по 1 сентября исполнял обязанности министра торговли и промышленности, а с 25 сентября по 25 октября – министра продовольствия. А. М. Никитин с 24 июля являлся министром почт и телеграфов, с 1 сентября – членом Директории, а с 25 сентября по 25 октября – министром внутренних дел с сохранением поста министра почт и телеграфов. А. И. Шингарев в первом составе Временного правительства со 2 марта – министр земледелия, а с 5 мая – министр финансов в первом коалиционном правительстве. И. Г. Церетели с 8 июля, временно будучи министром почт и телеграфов, по совместительству руководил еще и Министерством внутренних дел до 24 июля И. Н. Ефремов также занимал посты министра двух министерств: с 11 июля – министр юстиции, а спустя две недели – с 24 июля по 25 сентября – министр государственного призрения. Н. В. Некрасов со 2 марта по 2 июля – министр путей сообщения Временного правительства. 8 июля стал заместителем министра-председателя Временного правительства А. Ф. Керенского. 21 июля вместе с ним подал в отставку, а с 24 июля по 5 сентября 1917 г. помимо должности заместителя министра-председателя стал одновременно исполнять обязанности и министра финансов во втором коалиционном Временном правительстве[10].

Можно полностью согласиться с выводами В. С. Измозика о том, что «во все составы Временного правительства входили люди высокого интеллекта, хорошо известные своей общественной деятельностью, научными трудами, публицистическими выступлениями, работой в государственной думе, профессиональным уровнем. 16 человек (И. В. Годнев, А. И. Гучков, И. Н. Ефремов, А. Ф. Керенский, Ф. Ф. Кокошкин, А. И. Коновалов, В. Н. Львов, Г. Е. Львов, П. Н. Милюков, Н. В. Некрасов, Ф. И. Родичев, М. И. Скобелев, И. Г. Церетели, Д. И. Шаховской, А. И. Шингарев, П. П. Юренев), т. е. 42 % министров прошли школу „российского парламентаризма", будучи депутатами Думы разных созывов»[11]. По подсчетам В. С. Измозика, «во все четыре состава Думы входил Ф. И. Родичев, депутатами трех созывов были И. Н. Ефремов и А. И. Шингарев. Почти все министры-депутаты играли в Думе видную роль, будучи руководителями фракций (И. Н. Ефремов, А. Ф. Керенский, П. Н. Милюков, И. Г. Церетели), председателями думских фракций (И. В. Годнев, В. Н. Львов, А. И. Шингарев), организаторами думской работы (А. И. Гучков – председатель III Думы, А. И. Коновалов – товарищ председателя IV Думы, Д. И. Шаховской – секретарь I Думы)»[12].

Необходимо указать на то, что П. Н. Милюков, будучи не избранным в I и II Государственные думы, тем не менее умело руководил думской

кадетской фракцией из «суфлерской будки», чуть ли не каждый день бывая в Таврическом дворце где проходили заседания Думы.

Помимо П. Н. Милюкова, своей политической активностью в Государственной думе были отмечены и другие будущие министры Временного правительства. Н. В. Некрасов выступал более 100 раз в III и 67 раз в IV Думе. С 6 ноября 1916 г. по 16 марта 1917 г. – товарищ председателя М. В. Родзянко IV Государственной думы. Лучшим оратором кадетской партии являлся Ф. И. Родичев, прозванный «русским Мирабо» (граф, блестящий оратор и политик времен Французской революции 1789 г.), «первым тенором» Партии народной свободы за темпераментные выступления в Думе и на митингах, обладал исключительным даром красноречия, способностью к импровизации. 17 ноября 1907 г. за использование в думской речи метафоры «столыпинские галстуки» (имелись в виду виселицы) был вызван Председателем Совета министров П. А. Столыпиным на дуэль и исключен из Государственной думы на 15 заседаний (самое суровое наказание для депутатов). А. И. Шингарев выступал в III Думе более 300 раз, в IV – 113 раз. Товарищ председателя кадетской фракции, главный оратор партии в Государственной думе по финансовым вопросам. С 1909 г. член бюро межпарламентской группы Думы. В IV Государственную думу входил в Совет старейшин от фракции Народной свободы, с 1915 г. – председатель Военно-морской комиссии думы[13].

Из-за участия будущих министров Временного правительства в общественной жизни в условиях самодержавия это приводило к постоянным конфликтам с властями. По данным В. С. Измозика, «до 1917 г. 10 человек (Авксентьев, Гвоздев, Маслов, Милюков, Никитин, Прокопович, Салазкин, Скобелев, Чернов, Церетели) испытали тюремное заключение или ссылки»[14].

Современные данные говорят о том, что подвергались арестам и ссылкам и другие министры Временного правительства. А. В. Зарудный в апреле 1887 г. был арестован, с 10 по 17 апреля содержался в доме предварительного заключения. По указу Александра III дело было разрешено в административном порядке (без суда). Ему было вменено в наказание время, проведенное в предварительном заключении. А. Ф. Керенский был арестован за хранение листовок, подозревался в принадлежности к Боевой организации эсеров. Отсидел 3,5 месяца в «Крестах» в Петербурге. За резолюцию протеста адвокатов по «делу Бейлиса» был приговорен к 8 месяцам тюрьмы, но от заключения под стражу его спасла депутатская неприкосновенность. П. Н. Малянтович сидел в 1890 г. в тюрьме по делу о «Преступном сообществе». П. Н. Переверзев в 1904 г. по настоянию министра внутренних дел В. К. Плеве на три года выслан в Архангельск. После подписания письма-протеста по «делу Бейлиса» отсидел 8 месяцев в Петропавловской крепости. А. В. Пешехонов в 1884 г. арестован за участие в работе кружка самообразования. Исключен из семинарии. В апреле 1894 г. арестован в г. Орле. 5 месяцев находился в доме предварительного заключения на Шпалерной улице в Петербурге. В 1898 г. выслан на три года из Полтавской губернии. В июне 1901 г. на два года выслан из Петербурга. 11 января 1905 г. заключен в Петропавловскую крепость, выслан в Псков. В 1912–1913 гг. отбывал годичное заключение в Двинской тюрьме. Ф. И. Родичев подвергался домашнему аресту, в 1901 г. на два года выслан из Петербурга за подписание обращения к министрам юстиции и внутренних дел с требованием судебного преследования виновных в избиении студентов во время демонстрации 4 марта 1901 г. на Казанской площади в Петербурге. Князь Д. И. Шаховской дважды арестовывался, будучи студентом. За подписание «Выборгского воззвания» лишен избирательных прав и подвергнут трехмесячному тюремному заключению. Ф. Ф. Кокошкин за подготовку и подписание «Выборгского воззвания» был приговорен к трехмесячному тюремному заключению, которое отбывал в Московской губернской тюрьме («Таганка»). К тем, кто преследовался самодержавием по политическим и иным мотивам можно отнести еще и Н. В. Некрасова который находился с конца 1904 г. под негласным наблюдением полиции. А. А. Мануйлов в 1883 г. привлекался к дознанию по делу революционного кружка В. Засулич. Затем, вплоть до 1904 г., состоял под гласным и негласным надзором полиции[15]. А. И. Гучков из-за дуэли с графом А. А. Уваровым подал в отставку с поста председателя III Государственной думы и 17 ноября 1909 г. после окончания сессии Думы уведомил об этом прокурора. Пробыв непродолжительное время в заключении в Петропавловской крепости (был приговорен к четырехмесячному заключению, замененному императором Николаем II двухнедельным арестом), А. И. Гучков вернулся к работе в Думе и 29 октября 1910 г. был вновь избран ее председателем. С 1912 г. находился под негласным наблюдением полиции. У филеров Петербурга проходил под кличкой «Санитарный», в Москве – «Балканский». Только по стечению обстоятельств избежал ареста Ф. И. Родичев, который не смог принять участия в событиях, связанных с роспуском I Государственной думы, так как в это время находился в Лондоне на Конгрессе межпарламентского союза, как и в подписании «Выборгского воззвания». Однако по возвраще-

нии в Россию он к нему присоединился, но это не повлекло за собой привлечения к суду, поэтому он не был ограничен в политических правах и не привлекался к судебной ответственности в отличие от тех депутатов, кто это воззвание подписал сразу после его создания. В силу этих обстоятельств Ф. И. Родичев стал единственным из министров Временного правительства, который являлся депутатом Государственной думы всех четырех созывов[16].

Остальные из числа министров Временного правительства, по данным В. С. Измозика, подвергались административным преследованиям, лишались права преподавания или вынуждены были оставить работу в учебных заведениях: «Так в 1911 г. были уволены с должности избранные в 1905 г. ректор Московского университета Мануйлов и ректор Женского медицинского института в Петербурге Салазкин»[17]. К ним следует добавить и А. И. Шингарева, который в 1907 г. был уволен со всех должностей «как неблагонадежный» по требованию Воронежского губернатора М. М. Бибикова и привлечен к судебной ответственности. А. И. Верховский после событий 9 января 1905 г. за либерально-конституционные взгляды был исключен из Пажеского корпуса и отправлен «вольноопределяющимся унтер-офицерского звания» на фронт в Маньчжурию[18]. Не имели серьезных проблем с властями 15 министров Временного правительства: М. В. Бернацкий, Д. Н. Вердеревский, И. В. Годнев, И. Н. Ефремов, А. В. Карташев, Н. М. Кишкин, А. И. Коновалов, А. В. Ливеровский, В. Н. Львов, Г. Е. Львов (князь Львов являлся участником акции протеста 200 депутатов I Государственной думы после ее разгона, прибыв в Выборг, но «Выборгское воззвание» подписывать отказался, ссылаясь на бессмысленность подобного протеста)[19], С. Ф. Ольденбург, С. А. Смирнов, М. И. Терещенко, С. Н. Третьяков, П. П. Юренев.

Полностью солидаризируясь с В. С. Измозиком о том, что деятельность министров Временного правительства опиралась на прочный фундамент полученного образования, хотелось бы отметить такое обстоятельство: из 38 членов будущего правительства 10 человек окончили гимназии с золотой или серебряной медалью: Н. Д. Авксентьев – Пензенскую гимназию, И. Н. Ефремов – Новочеркасскую, Ф. Ф. Кокошкин – Владимирскую, А. В. Ливеровский – Кронштадтскую, А. И. Гучков – 2-ю Московскую, А. Ф. Керенский – Ташкентскую, Н. В. Некрасов – гимназию в Петербурге, С. Ф. Ольденбург – 1-ю Варшавскую, Д. И. Шаховской – 6-ю Варшавскую, серебряную медаль получил А. А. Мануйлов по окончании Ришельевской гимназии.

Как указывал В. С. Измозик, «высшее образование имел 31 человек. Из них окончили университеты 24 человека, в том числе 11 – Московский университет. Двое – С. С. Салазкин и А. И. Шингарев имели два высших образования, окончив физико-математический и медицинский факультеты»[20]. В настоящее время имеются данные, говорящие о том, что два высших образования имел А. В. Ливеровский (в 1889 г. он окончил физмат Петербургского университета, а затем в 1894 г. Петербургский институт инженеров путей сообщения), В. Н. Львов окончил юридический, а затем историко-филологический факультеты Московского университета, Ф. И. Родичев окончил естественное отделение физико-математического факультета в 1872 г., а в 1876 г. – юридический факультет Петербургского университета, С. А. Смирнов окончил Московскую практическую академию коммерческих наук, а затем историко-филологический факультет Московского университета[21].

В. С. Измозик указывал, что «трое не окончили Московского университета: И. Г. Церетели и В. М. Чернов (были исключены за антиправительственную деятельность), а И. Н Ефремов не сдавал государственного экзамена»[22]. Это так, но И. Г. Церетели год учился затем на юридическом факультете Берлинского университета и вынужден был прервать свое обучение из-за болезни, но смог получить высшее образование уже в эмиграции, окончив в 1932 г. юридический факультет Сорбонны (Париж). Не получил высшего образования С. Н. Третьяков, проучившийся четыре года на естественном отделении физико-математического факультета Московского университета, так как вынужден был прервать обучение в 1905 г. из-за необходимости принять на себя управление делами семьи Третьяковых. Был отчислен из Петровской сельскохозяйственной академии С. Н. Прокопович, который в 1899 г. окончил Брюссельский (Бельгия) университет[23].

В. С. Измозик отметил, что среднее образование получили двое: «А. И. Коновалов (классическая гимназия) и М. И. Скобелев (реальное училище и Венский политехникум»)[24].

По данным В. С. Измозика, «незаконченное среднее образование было у А. В. Пешехонова, исключенного из духовной семинарии», а «начальное образование получил К. А. Гвоздев»[25]. Несмотря на невозможность получить высшее образование А. В. Пешехонов с 1904 г. являлся членом редколлегии крупнейшего российского журнала «Русское богатство» и известнейшим в стране публицистом.

Справедливо замечание В. С. Измозика о том, что «в определенной степени об уровне профессиональной подготовки будущих министров гово-

рит наличие у них ученых званий. Среди них были один академик (С. Ф. Ольденбург), три профессора (А. А. Мануйлов, Н. В. Некрасов, С. С. Салазкин), пять приват-доцентов (М. В. Бернацкий, И. В. Годнев, А. В. Карташев, Ф. Ф. Кокошкин, П. Н. Милюков)»[26]. Следует только дополнить, что С. Ф. Ольденбург уже в советское время был избран членом-корреспондентом Прусской академии наук, Геттингенской академии наук, почетным членом королевского Азиатского общества, почетным доктором Эбердинского университета в Глазго и Археологического института в Индии. А. В. Карташев работал в Петербургской духовной академии в должности профессора по кафедре истории русской церкви, профессором высших женских (Бестужевских) курсов в Петербурге в 1906–1918 гг. по кафедре истории религий и церкви. Уже в эмиграции с мая 1925 г. и до своей кончины являлся профессором Русского православного богословского института Св. Сергия в Париже. С. Н. Прокопович в 1918 г. был избран профессором юридического факультета Московского университета, затем его деканом. Являлся профессором Сельскохозяйственной академии. Н. Д. Авксентьев получил звание профессора в Галльском (Германия) университете[27].

По данным В. С. Измозика, «И. В. Годнев и С. С. Салазкин имели степень доктора медицины, А. А. Мануйлов – доктора политэкономии, а Н. Д. Авксентьев получил степень доктора философии в Германии»[28]. Помимо них степень доктора философии получил в 1913 г. в Бернском (Швейцария) университете С. Н. Прокопович и в 1938 г. в СССР (уже несколько раз арестовывался и освобождался с восстановлением в должности) получил степень доктора технических наук без защиты А. В. Ливеровский![29]

В. С. Измозик выявил следующее распределение министров Временного правительства по специальностям, полученным после окончания вузов: «По образованию среди министров Временного правительства больше всего было юристов – 11 человек, врачей – четверо, экономистов – четверо, инженеров – четверо, военных – двое. Окончили историко-филологический факультет пять человек. По роду занятий на первом месте стояли преподаватели вузов – восемь человек (Бернацкий, Карташев, Кокошкин, Мануйлов, Милюков, Некрасов, Ольденбург, Салазкин), адвокатурой занималось шестеро (Зарудный, Керенский, Малянтович, Никитин, Переверзев, Родичев), пятеро были промышленники и финансисты (Гучков, Коновалов, Смирнов, Терещенко, Третьяков), трое – землевладельцы (Ефремов, В. Н. Львов, Г. Е. Львов), для шестерых главным делом жизни была нелегальная партийная работа (Авксентьев, Гвоздев, Маслов, Скобелев, Церетели, Чернов)»[30].

В. С. Измозик считает, что среди министров Временного правительства было 12 масонов. При этом он ссылается на Н. Н. Берберову, Б. И. Николаевского и В. И. Старцева[31]. В их число бесспорно входили 12 человек: Авксентьев, Ефремов, Карташев, Керенский, Кокошкин, Коновалов, Ливеровский, Некрасов, Переверзев, Прокопович, Скобелев, Шингарев. Помимо этого, он указывает, ссылаясь на В. И. Старцева, что, возможно, масонами были Г. Е. Львов, Терещенко и Церетели[32]. Современные сведения позволяют считать масоном с 1910 г. М. И. Терещенко. Н. Е. Голостенов и В. Н. Сачков называют в своей работе масоном с 1910 г. князя Д. И. Шаховского[33]. Что касается Г. Е. Львова, то его участие в масонском движении документально на сегодняшний день не подтверждено. И. Г. Церетели стал масоном, находясь в эмиграции, 15 декабря 1926 г. Там же масонами стали П. П. Юренев (15 мая 1929 г.), С. Н. Третьяков (11 апреля 1930 г.) и с 1918 г. Д. Н. Вердеревский[34]. Таким образом, до событий Февраля 1917 г. масонами были 14 будущих министров Временного правительства, еще четверо из их числа стали масонами, находясь в эмиграции. Естественно, стоит вопрос о влиянии масонов на свержение царизма и победу Февральской революции, а также о влиянии масонов на политику Временного правительства. По-прежнему мнений на этот счет много, но, в основном, они сводятся к двум позициям: влияние было сильным и даже определяющим, и, наоборот, масонство было и масонов среди министров Временного правительства была треть состава и даже министр-председатель Временного правительства А. Ф. Керенский был масон, но влияние масонов на политику в 1917 г. не было определяющим.

В этой связи сошлемся на мнение признанного авторитета в этом вопросе А. Я. Авреха, который писал: «Расклад реально задействованных политических сил накануне и в ходе Февральской революции был таков, что масонского присутствия среди них практически не ощущалось. Оно было так мало и ничтожно, что его не заметили даже современники, даже департамент полиции. Поэтому история и историки имеют полное право сбросить со счетов русское политическое масонство в последние 10 лет существования царизма»[35].

Министрами Временного правительства становились люди отнюдь не случайные. Многие из их числа были хорошо известны российской общественности по работе в Государственной думе, земских учреждениях, кооперации, своей политической деятельностью в различных российских партиях, адвокатской практикой, по организации снабжения российской армии всем необходимым

в годы Первой мировой войны и т. д. Необходимо выделить несколько «центров притяжения» будущих министров Временного правительства, которые благодаря им узнали друг друга поближе, ознакомились с деловыми качествами людей из своего окружения и т. д., что давало возможность в будущем рекомендовать того или другого из их числа в состав правительства.

Таких «центров притяжения» было несколько. Например, всех будущих министров юстиции Временного правительства связывало то, что они были знакомы с А. Ф. Керенским из-за своей профессиональной деятельности: А. С. Зарудный, А. М. Никитин, П. Н. Переверзев, а также В. А. Малянтович, создавший вместе с В. А. Маклаковым и др. группу политических защитников «Молодая адвокатура» (ее членом был и П. Н. Переверзев).

Ряд будущих министров Временного правительства, по нашим подсчетам не менее 9 человек, были хорошо знакомы, сотрудничая в таких нелегальных политических организациях, как «Союз освобождения» и «Союз земцев-конституционалистов»: Н. М. Кишкин, Ф. Ф. Кокошкин, Г. Л. Львов, П. Н. Милюков, С. Ф. Ольденбург, А. В. Пешехонов, С. Н. Прокопович, Ф. И. Родичев, Д. И. Шаховской. В Совет «Союза освобождения» были избраны С. Н. Прокопович и А. В. Пешехонов, правда, он вскоре вышел из него. Наиболее активную роль в бюро «Союза земцев-конституционалистов» играл Д. И. Шаховской[36].

Как минимум десять министров Временного правительства связывали тесные деловые отношения: С. Н. Третьяков, А. И. Коновалов, С. А. Смирнов, А. И. Гучков, Н. М. Кишкин, Г. Е. Львов, А. А. Мануйлов, Н. В. Некрасов, М. И. Терещенко, П. П. Юренев в годы Первой мировой войны тесно взаимодействовали в связи с деятельностью в Земгоре.

Активная деятельность в ряде политических партиях на различных совещаниях, конференциях, съездах, заседаниях ЦК и т. д. также сплачивала ряды министров Временного правительства. Но на беду Г. Е. Львову, а затем А. Ф. Керенскому принадлежность министров к тем или иным политическим партиям стала ставить в определенном смысле палки в колеса правительственной машине, так как министры стали больше зависеть от ЦК своих партий и отчитывались о своей министерской деятельности на заседаниях партийных форумов, а не перед главой Временного правительства, что, естественно, приводило к различным конфликтам и недопониманию, а, в конечном счете, вредило проведению единой политической линии Временного правительства. Наибольшее представительство во Временном правительстве всех созывов имели меньшевики: И. Г. Церетели, М. И. Скобелев, А. М. Никитин, К. А. Гвоздев, П. Н. Малянтович; социалисты-революционеры: В. М. Чернов, А. Ф. Керенский, Н. Д. Авксентьев, С. Л. Маслов, А. И. Верховский; кадеты: П. Н. Милюков, А. И. Шингарев, Н. В. Некрасов (в июле 1917 г. вышел из кадетской партии), А. А. Мануйлов, Ф. И. Родичев, Д. И. Шаховской, С. Ф. Ольденбург, П. П. Юренев, Ф. Ф. Кокошкин, А. В. Карташев, А. И. Коновалов (вступил в кадетскую партию в июле 1917 г.), Н. М. Кишкин, С. А. Смирнов и т. д.

Трагические события Октября 1917 г. и Гражданской войны 1918–1920 гг. привели к тому, что к началу 1920-х гг., с учетом высылки из Советской России в 1922 г. С. Н. Прокоповича и А. В. Пешехонова, в эмиграции оказались 21 министр Временного правительства, включая и двух премьер-министров Г. Е. Львова и А. Ф. Керенского. В Советской России – 14 человек, с учетом погибших в 1918 г. Ф. Ф. Кокошкина и А. И. Шингарева, а также сгинувшего не то в Уфе, не то в Омске в 1919 г. И. В. Годнева.

В силу своей политической деятельности, определенных родственных связей, возможно привычек или иных обстоятельств, было какое-то объединяющее начало среди министров Временного правительства, которое соединило их в несколько очень близких географически мест где они нашли свой покой. В нашей стране 7 министров Временного правительства похоронены в Петрограде-Ленинграде: А. С. Зарудный, Ф. Ф. Кокошкин, А. В. Ливеровский, С. Ф. Ольденбург, А. В. Пешехонов, С. С. Салазкин, А. И. Шингарев. При этом А. В. Пешехонов умер в Риге, а похоронен был на Литераторских мостках Волковского кладбища рядом с Н. К. Михайловским. В Москве похоронены 4 человека: Н. М. Кишкин, П. Н. Малянтович, А. А. Мануйлов, Н. В. Некрасов, где-то в Москве в 1938 г. был расстрелян и неизвестно где похоронен М. И. Скобелев. В Московской области на спецобъекте НКВД «Коммунарка» тоже четверо: А. И. Верховский, С. Л. Маслов, А. М. Никитин, Д. И. Шаховской. В Томске в 1930 г. умер В. Н. Львов и где-то в Красноярском крае (с. Дзержинское Канского района) К. А. Гвоздев – последний из министров Временного правительства, оставшихся жить в нашей стране умер в возрасте 74 лет в 1956 г.

За рубежом большая часть министров Временного правительства похоронена в Париже и Нью-Йорке. В Париже, точнее на его кладбищах, нашли свой покой 9 министров Временного правительства: на Сент-Женевьев-де-Буа – Д. Н. Вердеревский, А. В. Карташев, А. И. Коновалов, Г. Е. Львов, П. П. Юренев; на

Пер-Лашез похоронен А. И. Гучков, на кладбище Батиньоль П. Н. Милюков (его прах был перенесен сюда из Экс-ле-Бена); на кладбище Левиль-Сюр-Орж (место захоронения большинства грузинской политической эмиграции) был перенесен прах умершего в Нью-Йорке И. Г. Церетели; на кладбище Банье похоронен М. В. Бернацкий.

В Нью-Йорке ушли из жизни и были похоронены четверо: А. В. Авксентьев, В. М. Чернов, И. Г. Церетели и А. Ф. Керенский, правда, его прах, так же как и прах И. Г. Церетели, был перезахоронен, но не в Париже, а в Лондоне и нашел там покой на кладбище, которое не принадлежало ни к одной конфессии. Умерли где-то во Франции П. Н. Переверзев и С. А. Смирнов. Похоронен в Монте-Карло (Монако) М. И. Терещенко. В Швейцарии ушли из жизни и были похоронены в Женеве С. Н. Прокопович, в Лозанне Ф. И. Родичев. Место захоронения И. Н. Ефремова не установлено. Особняком стоит смерть С. Н. Третьякова, казненного в одном из концлагерей Германии в годы Второй мировой войны как советского агента. Последним из министров Временного правительства в возрасте 89 лет ушел из жизни А. Ф. Керенский (11 июня 1970 г.).

Примечания

[1] См.: Измозик В. С. Временное правительство: люди и судьбы // Вопр. истории. 1994. № 6. С. 163–169; Измозик В. С., Н. С. Тихонова. Временное правительство: социально-политическая характеристика // Из глубины времен. СПб., 1997. № 8. С. 3–25; Иоффе Г. З. Долой Временное правительство! (судьбы «временных» после падения Зимнего) // Отеч. история. 2006. № 5. С. 109–116; Короткевич В. И. Состав и судьба членов последнего Временного правительства // Ленингр. юрид. журн. 2007. № 13. С. 138–169.

[2] Измозик В. С. Указ. соч. С. 164.

[3] Там же.

[4] См.: Политические деятели России, 1917: биогр. слов. М., 1993. С. 209, 231; Политические партии России, конец XIX – первая треть XX в.: энциклопедия. М., 1996. С. 347, 392; Серков А. И. Русское масонство, 1731–2000 гг.: энцикл. слов. М., 2001. 582 с.

[5] Измозик В. С. Указ. соч. С. 164.

[6] Там же.

[7] Коваленко Н. А. 1917 год: новые подходы и взгляды / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, Фак. гос. упр. М. : Макс Пресс, 2001. С. 244.

[8] Измозик В. С. Указ. соч. С. 163.

[9] Там же.

[10] См.: Политические деятели России, 1917. С. 261, 339–341; Политические партии России. С. 205, 669–670; Серков А. И. Указ. соч. С. 326–327, 898.

[11] Измозик В. С. Указ. соч. С. 163.

[12] Там же.

[13] См.: Политические деятели России, 1917. С. 215–216, 276, 359; Политические партии России. С. 364–365, 393, 513, 699.

[14] Измозик В. С. Указ. соч. С. 164.

[15] Политические деятели России, 1917. С. 155, 157, 250, 276–277, 358–359; Политические партии России. С. 213, 257–258, 693; Серков А. И. Указ. соч. С. 388–389, 633–634, 750.

[16] См.: Поливанов О. А. Александр Иванович Гучков // История Отечества в портретах политических и государственных деятелей. Брянск, 1994. Вып. 3. С. 70; Политические партии России. С. 513.

[17] Измозик В. С. Указ. соч. С. 164.

[18] См.: Политические деятели России, 1917. С. 63; Политические партии России. С. 699.

[19] См.: Пушкарева И. М. Князь Георгий Евгеньевич Львов // Исторические силуэты. М., 1991. С. 163.

[20] Измозик В. С. Указ. соч. С. 164.

[21] См.: Политические деятели России, 1917. С. 191, 297; Политические партии России. С. 512; Серков А. И. Указ. соч. С. 479; Государственная Дума Российской империи, 1906–1917. М., 2006. С. 351–352.

[22] Измозик В. С. Указ. соч. С. 164.

[23] Революционная мысль в России XIX – начала XX в.: энциклопедия. М., 2013. С. 566; Серков А. И. Указ. соч. С. 668, 808.

[24] Измозик В. С. Указ. соч. С. 164.

[25] Там же. С. 165.

[26] Там же.

[27] См.: Политические деятели России, 1917. С. 243, 261; Политические партии России. С. 410, 484; Серков А. И. Указ. соч. С. 410.

[28] Измозик В. С. Указ. соч. С. 164.

[29] См.: Политические деятели России, 1917. С. 191, 261.

[30] Измозик В. С. Указ. соч. С. 165.

[31] См.: Берберова Н. Н. Люди и ложи. Нью-Йорк, 1986. С. 31, 107, 113, 116, 119–150, 155–166; Николаевский Б. И. Русские масоны и революция. М., 1990. С. 51–58, 69–73, 86, 100, 113; Старцев В. И. Масоны и революция // С.-Петерб. вед. 1992. 15 февр. С. 3.

[32] См.: Измозик В. С. Указ. соч. С. 165.

[33] См.: Политические деятели России, 1917. С. 359.

[34] Там же. С. 359; Залесский К. А. Первая мировая война: биогр. энцикл. слов. М., 2000. С. 87; Серков А. И. Указ. соч. С. 861–862, 808, 1143.

[35] Аврех А. Я. Масоны и революция. М., 1990. С. 339.

[36] См.: Политические партии России. С. 574–575. Нелегальная политическая организация «Союз освобождения» объединяла с 1902 г. либеральную интеллигенцию и некоторых «левых» представителей земского движения вокруг нелегального либерального журнала «Освобождение». Был создан после двух совещаний освобожденцев за границей в июле 1903 г. в Шафгаузене и в сентябре 1903 г. в Харькове. Учредительный съезд прошел в Петербурге 3–5 января 1904 г. Его участники представляли освобожденческие кружки, существовавшие в 22 крупнейших городах России. Политическая нелегальная организация либеральных земских деятелей России «Союз земцев-конституционалистов» оформилась на I съезде 8–9 ноября 1903 г.

УДК [655(47+57):002.2(430.2)]"1945/1949"

Д. А. Эльяшевич, А. С. Тургаев

Советская военная администрация и книжное дело в Восточной Германии в 1945–1949 гг.: издательство «SWA-Verlag»

В статье рассматривается история возникновения и деятельности издательства Советской военной администрации в Германии «SWA-Verlag». Приводятся сведения об организационной структуре издательства, основных направлениях его деятельности, вкладе в развитие книгоиздания в Восточной Германии в первые послевоенные годы.

Ключевые слова: Восточная Германия, Советская военная администрация в Германии, книгоиздание, издательство SWA-Verlag

Dmitry A. Elyashevich, Aleksandr S. Turgaev

Soviet military administration and book publishing in East Germany, 1945–1949: «SWA-Verlag» publishing house

A study of the history and activities of the «SWA-Verlag» publishing house founded by the Soviet Military Administration in Germany, covering the organisational structure of the «SWA-Verlag», its' activities and the impact it had on the East Germany book publishing in the early post-war period.

Keywords: East Germany, Soviet Military Administration in Germany, book publishing, SWA-Verlag publishing house

Советская военная администрация в Германии (СВАГ) внесла существенный вклад в восстановление немецкого книгоиздания. Она принимала участие в создании многих издательств и поддерживала их деятельность, обеспечивая одновременно цензурный надзор за выпускавшейся ими печатной продукцией[1]. Однако наиболее значимым мероприятием СВАГ в области книжного дела, несомненно, стала организация издательства «SWA-Verlag». В отличие от всех других немецких издательств, которые принадлежали общественным и партийным организациям или частным лицам и лишь поддерживались СВАГ организационно и финансово, «SWA-Verlag» с первого дня своего существования являлось издательством Советской военной администрации. СВАГ руководила его работой, визировала издательские планы, составляла штатное расписание и выплачивала заработную плату издательским сотрудникам. Таким образом, «SWA-Verlag» следует рассматривать в качестве советского издательства, действовавшего на территории Германии.

Издательство «SWA-Verlag» было создано в августе 1945 г. по решению Военного совета Группы советских оккупационных войск в Германии от 12 августа 1945 г. и на основании постановления ЦК ВКП (б) от 23 августа 1945 г.[2] В самом издательстве его историю отсчитывали с сентября 1945 г., когда началась непосредственная редакционно-издательская и типографская деятельность[3]. По свидетельству Г. Я. Снимщиковой, идея организации издательства СВАГ изначально принадлежала крупному советскому партийному деятелю, директору ОГИЗа П. Ф. Юдину и руководителю отдела политической литературы Госиздата И. Г. Веритэ, приехавшим в Берлин в конце июля 1945 г. для налаживания работы по изданию учебников для немецких общеобразовательных школ. Эту идею активно поддержал М. П. Соколов, который отвечал в Секторе пропаганды и цензуры Политического отдела СВАГ за издательско-полиграфическое направление[4].

Перед новообразованным издательством «SWA-Verlag» было поставлено несколько задач. Во-первых, ему предстояло организовать работу по выпуску изданий на русском языке и их отгрузку в СССР в качестве репарационных поставок. Во-вторых, «SWA-Verlag» должно было наладить выпуск литературы на немецком языке и ее распространение в Советской зоне оккупации Германии. Эта задача имела ярко выраженную идеологическую окраску: немецкоязычные издания призваны были пропагандировать достижения Советского Союза во всех отраслях и противостоять «западной пропаганде», исходившей из американской, английской и французской оккупационных зон[5]. Для решения этих задач издательству необходимо было предпринять серьезные усилия по восстановлению полиграфической промышленности в Восточной Германии, так как все издания предполагалось печатать только в немецких типографиях.

В первые дни существования издательства «SWA-Verlag», располагавшегося тогда в Берлине при редакции газеты СВАГ «Tägliche Rundschau», его штат насчитывал всего 4 человека, среди

которых были уже упоминавшийся М. П. Соколов и немецкий коммунист Й. А. Питлер[6]. Впоследствии количество сотрудников издательства постоянно увеличивалось: к концу 1945 г. их было уже 15, а в январе 1946 г. – 73. К этому времени в Берлин прибыла группа работников Госполитиздата, командированная для работы в «SWA-Verlag»[7]. Организационно издательство подчинялось сперва политсоветнику СВАГ, затем (до 1948 г.) Управлению пропаганды и в последние два года своей деятельности – заместителю Главноначальствующего СВАГ по политической части. В Москве кураторами «SWA-Verlag» являлись Управление агитации и пропаганды ЦК ВКП (б) и ОГИЗ[8]. Приказом Советской военной администрации № 045 от 5 ноября 1945 г. «SWA-Verlag» вошло в СВАГ в качестве структурного подразделения[9].

За первые четыре месяца своей деятельности, с сентября по декабрь 1945 г., издательство «SWA-Verlag» выпустило 23 книги, из них 13 – на русском языке и 10 – на немецком. Русскоязычные издания печатались по заказу СВАГ; это были, в основном, словари и учебные пособия[10]. Дебютной книгой издательства на немецком языке стал перевод романа М. Горького «Мать». Вскоре за ней последовали переводы произведений А. Н. Толстого и В. В. Маяковского. На первых порах в «SWA-Verlag» еще не было самостоятельной редакции литературы на немецком языке, и ее выпуск держался, в основном, на энтузиазме немногочисленных сотрудников издательства. Наибольший вклад в становление книгоиздания для населения Восточной Германии внесли в тот период вернувшиеся из эмиграции в СССР немецкий коммунист и политический деятель Э. Вендт и писатель и сценарист М. Чесно-Хелль[11]. В сентябре и первой половине октября 1945 г. издательство «SWA-Verlag» выпустило также 5 млн учебников для немецких школ, рукописи которых были предоставлены ему немецкими органами управления образованием[12].

Полноценная редакция немецкоязычной литературы появилась в «SWA-Verlag» только в июле 1946 г. Ее возглавил старший лейтенант М. Ю. Маркушевич, редактор выходивших в Москве в годы войны многочисленных пропагандистских изданий на немецком языке. В числе сотрудников редакции были майоры И. Г. Гордон и Б. Г. Кубланов, также свободно владевшие немецким. В начале 1947 г. все они были демобилизованы, и их место заняли несколько молодых выпускниц Московского института иностранных языков. Они трудились под руководством Н. О. Фрайнд, вдовы немецкого антифашиста К. Фрайнда, погибшего в годы гражданской войны в Испании. До переезда в Германию Н. О. Фрайнд долгие годы работала в Москве старшим редактором немецкого отдела Издательства литературы на иностранных языках. На новообразованную редакцию, имевшую поначалу очень небольшой штат сотрудников, легли все заботы по подготовке к выпуску литературы для немецких читателей. В условиях дефицита кадров работники редакции не только редактировали рукописи, но и брали на себя работу по корректуре и художественному оформлению изданий. В редакции трудились как советские сотрудники, так и немцы – редакторы М. Блюхер, С. Т. Коек, М. В. Краузе, корректор Г. Фрисс, секретарь Л. Ширнер. Руководство издательства «SWA-Verlag» добилось выделения для них дополнительных продуктовых пайков и топлива для отопления квартир; для персонала издательства действовала бесплатная столовая[13]. Впоследствии штат редакции существенно увеличился за счет привлечения квалифицированных немецких кадров.

Тематический спектр продукции «SWA-Verlag» на немецком языке, выпускавшейся для читателей в Восточной Германии, был не очень широк. Он целиком и полностью определялся задачами насаждения коммунистической идеологии и пропаганды СССР, которые ставила перед издательством Советская военная администрация. Немецкоязычные издания «SWA-Verlag» должны были «дать немцам правдивую информацию о Советском Союзе, о счастливой жизни советских людей и рассеять ложь и клевету о нашей стране, распространявшуюся в годы фашизма»[14]. Выполняя поставленные перед ним задачи, «SWA-Verlag» в первую очередь издавало немецкие переводы произведений классиков марксизма-ленинизма, сочинения И. В. Сталина и различную политическую литературу. Так, тиражом в 540 тыс. экземпляров был выпущен «Краткий курс истории ВКП (б)». Тираж двухтомника избранных сочинений В. И. Ленина и «Вопросов ленинизма» И. В. Сталина составил 200 тыс. экземпляров, совокупный тираж несколько раз переиздававшейся биографии советского вождя достиг 180 тыс. экземпляров. Всего же произведений В. И. Ленина и И. В. Сталина было выпущено более 4 млн экземпляров. Помимо этого, в «SWA-Verlag» увидели свет переводы сочинений Г. В. Плеханова, В. М. Молотова, М. И. Калинина. Печаталось также очень много книг, посвященных достижениям Советского Союза[15].

Важным направлением деятельности «SWA-Verlag» был выпуск немецких переводов произведений советских писателей, знакомство с которыми началось в Германии еще в 1920-е гг., но

потом было искусственно прервано в годы национал-социализма. В 1945–1949 гг. издательство СВАГ опубликовало книги М. Горького (свыше 800 тыс. экземпляров), А. Н. Толстого (300 тыс. экземпляров), М. А. Шолохова (150 тыс. экземпляров), В. В. Маяковского (150 тыс. экземпляров) и других классиков социалистического реализма[16]. Начиная с 1946 г. «SWA-Verlag» устраивало ежегодные совещания переводчиков с русского языка, проводившиеся в Доме культуры Советского Союза в Берлине; среди прочих, на этих совещаниях выступали такие видные немецкие литераторы, как Э. Вайнерт и А. Цвейг[17]. На лейпцигских книжных ярмарках, в которых «SWA-Verlag» участвовало с 1947 г., около стендов издательства организовывались встречи и семинары, посвященные пропаганде советской литературы и искусства. В пропагандистском ключе был выдержан и лекционный курс по истории советской литературы, прочитанный главным редактором «SWA-Verlag» М. П. Соколовым студентам Лейпцигского университета зимой 1948 г.[18]

Статистика деятельности издательства СВАГ в области выпуска изданий на немецком языке свидетельствует о том, что по числу названий больше всего было издано сочинений, относящихся к категории «политическая литература». Таковых в 1945–1949 гг. насчитывалось 83. На втором месте находились издания, посвященные Советскому Союзу (68 названий), на третьем – переводы прозы и поэзии советских писателей и поэтов (61 название). Произведений классической русской литературы, а также детских и юношеских книг издавалось существенно меньше. По объему тиражей первенство тоже удерживала политическая литература (4,86 млн экземпляров), вслед за ней следовали классики марксизма-ленинизма и издания об СССР (по 4,045 млн экземпляров) и книги советских писателей (2,85 млн экземпляров). Всего за четыре года своего существования «SWA-Verlag» выпустило на немецком языке 374 книги общим тиражом 20,735 млн экземпляров[19]. 90 % процентов немецкоязычных изданий «SWA-Verlag» реализовывалось в Германии Всесоюзным внешнеторговым объединением «Международная книга» в его собственных магазинах, а также через германские фирмы оптовой книготорговли. Оставшиеся 10 % печатной продукции продавала немецкая государственная компания «Vertrieb für Wissenschaft und Literatur» через систему «Книга – почтой» и путем распределения изданий по партийным организациям СЕПГ[20].

Немецкая редакция «SWA-Verlag» была ликвидирована по решению советских военных властей в конце 1949 г. Этот шаг объяснялся тем, что к тому времени уже «выросли и окрепли немецкие демократические издательства, которым поручено издание литературы на немецком языке для Германии»[21].

«SWA-Verlag» издавало печатную продукцию не только на немецком и русском языках. Так, в 1949 г. оно напечатало свыше 10 млн экземпляров книг для польского издательства «Książka i wiedza»; они были отправлены в Польшу в счет репарационных поставок[22]. На протяжении четырех лет своей деятельности издательство Советской военной администрации выпускало в свет книги на русском, украинском, белорусском, немецком, английском и французском языках; словари и учебники печатались на латышском, польском, испанском, турецком, китайском, японском, латинском и древнегреческом[23].

Несмотря на все успехи «SWA-Verlag» в деле издания книг на немецком и других иностранных языках, основной системообразующей задачей издательства – той задачей, ради которой оно и было создано – являлся все же выпуск книг на русском языке и языках народов СССР. Первым крупным достижением в данной области стало издание «Краткого курса истории ВКП (б)». Распоряжение об этом поступило в «SWA-Verlag» из Москвы в конце 1945 г. Оно предписывало издательству до 1 августа 1946 г. отпечатать в немецких типографиях и доставить в СССР 6,2 млн экземпляров этого столь значимого для эпохи сталинизма сочинения. Руководство «SWA-Verlag» впоследствии подчеркивало, что «с момента работы над „Кратким курсом“ и начинается, собственно, работа издательства по выпуску книг для Советского Союза»[24]. Для выполнения поставленной задачи штат «SWA-Verlag» был доукомплектован направленными из СССР издательскими сотрудниками, были открыты отделения издательства в Саксонии и некоторых других землях. Чтобы быть ближе к основной полиграфической базе, дирекция «SWA-Verlag» летом 1946 г. переехала из Берлина в Лейпциг[25].

Когда работа по изданию «Краткого курса» близилась к завершению, издательство получило от Управления агитации и пропаганды ЦК ВКП (б) новое задание: до конца 1946 г. выпустить 26 млн экземпляров учебников для русских школ, 2,9 млн для украинских и 1,1 млн для белорусских. Это задание тоже было успешно выполнено[26]. Вообще, издание учебников для школ СССР на протяжении всего существования издательства «SWA-Verlag» было одним из приоритетных направлений его деятельности. С 1946 по 1949 г. им было выпущено более 262 млн учебников и свыше 51 млн наглядных

учебных пособий. При этом сотрудники «SWA-Verlag» не только занимались распределением заказов на печатание учебников среди немецких типографий, но и вносили определенный вклад в улучшение качества учебной литературы. Так, по их инициативе массовыми тиражами впервые были изданы многокрасочные азбуки для начальной школы и хрестоматия «Родная речь» в переплете, отпечатанном в несколько красок. Кроме того, «редакционный аппарат издательства немало потрудился над улучшением содержания учебников (изъятие неправильных и устаревших текстов и формулировок, проверка и исправление цитат и дат и т. п.)»[27].

Еще одним ключевым направлением деятельности «SWA-Verlag» в области выпуска литературы для СССР являлось издание общественно-политических сочинений. Помимо «Краткого курса истории ВКП (б)», издательством в 1946–1947 гг. было отпечатано 15-томное собрание сочинений В. И. Ленина общим тиражом 4,26 млн экземпляров. Совокупный тираж нескольких изданий биографии И . В. Сталина в 1947–1949 гг. составил 1,15 млн экземпляров. Более чем миллионным тиражом были выпущены сочинения И. В. Мичурина[28]. С течением времени доля печатной продукции общественно-политической тематики в общем объеме выпуска «SWA-Verlag» постоянно возрастала.

Очень существенным был вклад издательства «SWA-Verlag» в выпуск художественной литературы на русском языке. В 1947 г. оно приступило к изданию серии «Библиотека избранных произведений советской литературы, 1917–1947», подготовленной издательством «Советский писатель». Кроме того, были выпущены собрания сочинений М. Ю. Лермонтова, В. Г. Белинского, юбилейное полное собрание сочинений А. С. Пушкина[29]. Одновременно «SWA-Verlag» массовыми тиражами печатало книги для детей и юношества, подготовленные Детгизом и «Молодой гвардией». В 1948 г. в свет вышел 4-томный «Толковый словарь русского языка» Д. Н. Ушакова[30].

Самостоятельным направлением деятельности «SWA-Verlag» было издание разнообразной изобразительной продукции. Так, только к состоявшимся в 1946 г. выборам в Верховный Совет СССР издательство выпустило 21,2 млн экземпляров плакатов[31]. Массовыми тиражами печатались портреты И. В. Сталина и других советских вождей. На высочайшем полиграфическом уровне была издана серия репродукций с хранящихся в Третьяковской галерее полотен русских художников. Для фотографирования картин в Москве побывала делегация немецких полиграфистов; этот визит стал первой послевоенной поездкой немецких печатников в Советский Союз[32]. В 1948 г. в издательстве «SWA-Verlag» был создан отдел, отвечавший за выпуск этикеток для Министерства пищевой промышленности СССР. Их тираж исчислялся миллиардами экземпляров.

Размах производственной деятельности «SWA-Verlag» был таким, что уже к середине 1946 г. оно стало не только крупнейшим издательством в Советской зоне оккупации, где ему вообще не было равных, но и во всем СССР. «SWA-Verlag» выполняло заказы 26 советских издательств, в том числе Госполитиздата, Детгиза, Учпедгиза, «Советского писателя» и др.[33] Всего за 1945–1949 гг. Издательство Советской военной администрации выпустило на русском языке 2643 книги общим тиражом 400,095 млн экземпляров и почти 184 млн экземпляров изобразительной продукции. Типографии, выполнявшие заказы издательства, ежегодно потребляли от 35 до 40 тыс. тонн бумаги. В СССР было отгружено 212 эшелонов (10 630 грузовых вагонов) с книгами[34]. «SWA-Verlag» обеспечивало до 40 % ассортимента советской книготорговли. В 1946 г. при издательстве для организации транспортировки книг в СССР был создан Центральный экспедиционный склад[35]. В 1947 г. вместо него в Лейпциге начала действовать база КОГИЗа. Она осуществляла приемку печатной продукции «SWA-Verlag» и ее экспедирование по республикам, областям и городам Советского Союза в соответствии с разнарядками из Москвы. Эшелоны с книгами шли из Лейпцига в Брест, где они перегружались и отправлялись конкретным потребителям[36].

Характер деятельности «SWA-Verlag» по выпуску печатной продукции на русском языке заставляет поднять вопрос о том, к какому типу учреждений относилось издательство СВАГ. Основным содержанием его деятельности в области русскоязычной книги было распределение заказов на изготовление тиражей в типографиях Восточной Германии, а также на переплетные работы. При этом в подавляющем числе случаев печать производилась с готовых форм, поступавших из издательств СССР. Это обстоятельство свидетельствует о том, что деятельность «SWA-Verlag» по изготовлению книг для Советского Союза была не столько издательской, в традиционном ее понимании, сколько организационно-административной, распределительной. Поэтому, вероятно, следует считать, что в области производства печатной продукции на русском языке и на языках народов СССР «SWA-Verlag» выступало не как издательство, а как производственно-полиграфический центр, своего рода подрядчик советских издательств и

книготорговых организаций. Совершенно иная ситуация складывалась в сфере выпуска книг на немецком языке, предназначенных для читателей Восточной Германии; здесь «SWA-Verlag», несомненно, являлось полноценным издательством, осуществлявшим все основные операции и процедуры редакционно-издательской подготовки рукописей.

Колоссальный объем печатной продукции, выпускавшейся «SWA-Verlag», позволил в очень сжатые сроки решить еще одну задачу, стоявшую перед СВАГ, а именно восстановление немецкой полиграфической промышленности. Уже к началу 1946 г. заказы издательства выполняли не только типографии Лейпцига, в которых печаталась основная масса книг и изобразительных материалов, но и полиграфические предприятия, расположенные в Берлине, Галле, Дрездене, Веймаре, Песнеке[37]. На рубеже 1949–1950 гг. с «SWA-Verlag» сотрудничало более 200 типографий и переплетных заведений, расположенных в 36 городах во всех землях Советской зоны оккупации. На этих предприятиях трудилось свыше 40 тыс. человек, что составляло 50 % всей численности рабочих, занятых в полиграфической промышленности Восточной Германии[38]. Многие типографии, выполнявшие заказы «SWA-Verlag», работали в две смены. В 1948 г. издательство СВАГ выпускало ежесуточно 400–430 тыс. экземпляров печатной продукции[39].

Отношения «SWA-Verlag» с немецкими типографиями в сфере изготовления тиражей русскоязычных книг первые два года строились на коммерческой основе, все заказы издательство оплачивало наличными деньгами. С 1 января 1948 г. этот порядок изменился, «SWA-Verlag» начало работать с полиграфическими предприятиями Восточной Германии по репарационной схеме, при которой оплата за выполненные заказы поступала в типографии от немецких властей[40].

В начале своей деятельности издательство столкнулось с острой нехваткой кадров в немецких полиграфических предприятиях. Для решения этой проблемы руководство «SWA-Verlag» использовало биржи труда: по его просьбе рабочие-полиграфисты направлялись только в те печатные заведения, которые выполняли заказы издательства. Кроме того, «SWA-Verlag» организовывало добровольное переселение квалифицированных печатников и переплетчиков из городов, в которых полиграфические предприятия были разрушены или не действовали. Заработная плата немецких типографских рабочих тоже во многом обеспечивалась благодаря «SWA-Verlag»: издательство выдавало типографиям и переплетным мастерским, текущие счета которых были закрыты, субсидии в размере до 70 % стоимости заказов[41]. Были организованы краткосрочные курсы по обучению печатному и переплетному делу. Серьезная финансовая поддержка оказывалась издательством возобновившей свою деятельность знаменитой Полиграфической школе в Лейпциге[42]. Издательство СВАГ при помощи немецких специалистов основало в Добельне фабрику по производству золотой и цветной фольги, используемой в переплетных работах. Продукция этого предприятия не только применялась в оформлении изданий «SWA-Verlag», но и широко экспортировалась в СССР, где фольга в то время не выпускалась[43]. Необходимый для ее изготовления бронзовый порошок поставлялся на фабрику в Добельне с Урала. Издательство также по льготным ценам продавало немецким типографиям и переплетным мастерским переплетное оборудование и картон[44].

Острый дефицит кадров ощущался не только в полиграфии Восточной Германии, но и в самом «SWA-Verlag», причем весьма продолжительное время. На начало 1946 г. в издательстве было «всего 7–8 человек, имевших опыт издательской работы. В остальном же это были политработники – офицеры и демобилизованные офицеры, ранее не работавшие в издательствах»[45]. Штатное расписание «SWA-Verlag» неоднократно изменялось директивами Советской военной администрации, но на практике оно постоянно оставалось недоукомплектованным. Так, например, по состоянию на 10 апреля 1948 г. штат издательства насчитывал 123 человека вместо положенных 215[46]. Кадровая ситуация в издательстве была столь острой, что начальник издательства Л. С. Грушко[47] в 1948 г. вынужден был дважды обращаться с докладными записками непосредственно в Москву, минуя руководящие инстанции СВАГ. 15 января он писал секретарю ЦК ВКП (б) А. А. Кузнецову о том, что «штатный состав работников издательства СВАГ укомплектован сейчас всего на 50 %. Нет зам<естителя> начальника издательства, не замещены должности восьми начальников отделов. Опыт последних месяцев показал, что ни ОГИЗ, ни другие издательства подобрать и направить людей для работы у нас не могут». В этой же докладной записке содержалась просьба о «мобилизации и посылке издательству СВАГ 15–17 коммунистов, работающих сейчас в московских и ленинградских издательствах и типографиях»[48]. Вероятно, это обращение не возымело нужного действия, так как 9 июня 1948 г. Л. С. Грушко направил в Москву еще одну докладную записку, на сей раз секретарю ЦК ВКП (б) А. А. Жданову. В ней

он вновь жаловался на кадровые проблемы и на то, что «ОГИЗ, Министерство просвещения (основной заказчик книг) и иные центральные организации СССР проявлять заботу и помощь издательству СВАГ отказываются»[49]. На сей раз обращение оказалось вполне результативным, так как уже 11 июня 1948 г. было издано специальное распоряжение Совета Министров СССР № 7403-рс о командировании министерствами и ведомствами СССР редакционно-издательских работников в «SWA-Verlag». В соответствии с этим распоряжением, в издательство приехали 115 специалистов из различных министерств, а также из Академии наук СССР и издательств «Советский писатель» и «Молодая гвардия»[50]. Таким образом, кадровый вопрос был успешно решен. Летом 1949 г. в штате «SWA-Verlag» появились должности начальника Научно-исследовательского отдела и научного работника[51]. Сотрудники, которые замещали эти должности, занимались изучением производственных процессов в немецких типографиях и усовершенствованием технологии изготовления переплетной фольги[52].

В 1945–1949 гг. постепенно изменялось соотношение советских и немецких сотрудников, работавших в «SWA-Verlag». В первые месяцы деятельности издательства бóльшую часть его работников составляли советские граждане. Но уже к концу 1945 г. это соотношение составляло один к одному, а в 1949 г. немцев в штате было в 2,5 раза больше, чем представителей СССР. Отдельные подразделения целиком состояли из жителей Германии[53].

Восемнадцатого августа 1949 г. приказом главноначальствующего Советской военной администрации № 0367 издательство «SWA-Verlag» было преобразовано в Управление по делам полиграфической промышленности, издательств и книжной торговли СВАГ[54]. Произошло это по ходатайству директора издательства К. Д. Трофимова. Необходимость такого преобразования он объяснял тем, что «издательство СВАГ – крупнейшее по масштабу и объему работ, фактически являлось органом, направляющим деятельность всей полиграфии Советской зоны оккупации Германии»[55]. В этой новой организационной форме издательство просуществовало до ноября 1949 г., т. е. до момента упразднения СВАГ и ее трансформации в Советскую контрольную комиссию (СКК) в Германии. Приказом СВАГ № 0060 от 17 ноября 1949 г. Управление по делам полиграфической промышленности, издательств и книжной торговли как самостоятельное структурное подразделение было ликвидировано. В тот же день приказом № 001 председателя СКК генерала В. И. Чуйкова было создано Управление репараций, в составе которого издательство и продолжило свою деятельность[56].

Издательство Советской военной администрации в Германии «SWA-Verlag» сыграло выдающуюся, беспримерную роль как в деле восстановления немецкого издательского дела и полиграфии, так и в развитии книжной отрасли в СССР. Выпустив за четыре года своего существования порядка 450 млн экземпляров книг на 14 языках и около 230 млн экземпляров изобразительной продукции, а также миллиарды этикеток, «SWA-Verlag» стало крупнейшим издательским предприятием в истории не только немецкого, но и отечественного книжного дела. При этом роль издательства в Восточной Германии была двойственной: всемерно способствуя возрождению немецкой полиграфической промышленности, практически уничтоженной к концу войны, и оказывая существенную и разноплановую поддержку первым немецкими издательствам, оно одновременно являлось орудием насаждения тоталитарной коммунистической идеологии и подавления всякого инакомыслия.

Примечания

[1] История формирования и развития цензуры и цензурных учреждений в Советской зоне оккупации Германии, а также вклад СВАГ в становление немецких издательств рассматриваются в наших статьях: Эльяшевич Д. А., Тургаев А. С. Советская военная администрация и книжное дело в Восточной Германии в 1945–1949 гг.: формирование системы цензурного надзора // Вестн. СПбГУКИ. 2016. № 3 (28). С. 24–30; Их же. Советская военная администрация и книжное дело в Восточной Германии в 1945–1949 гг.: поддержка немецких издательств и выпуск школьных учебников // Там же. 2017. № 1 (30). С. 26–28.

[2] Советская военная администрация в Германии, 1945–1949: справочник. М.: Росспэн, 2009. С. 283. М. А. Перьков, автор раздела этого справочника, посвященного издательству «SWA-Verlag», использовал в качестве основного источника информации справку «История Издательства СВАГ. 1945–1948» (ГАРФ. Ф. Р–7317. Оп. 43. Ед. хр. 1). В Государственном архиве Российской Федерации нами была обнаружена аналогичная справка, составленная директором издательства К. Д. Трофимовым во второй половине 1950 г. и охватывающая деятельность «SWA-Verlag» за период 1945–1949 гг. См.: ГАРФ. Ф. Р–7317. Оп. 42. Ед. хр. 1: Издательство при Управлении репараций Советской контрольной комиссии в Германии: крат. ист. очерк. Материалы данной справки легли в основу настоящей статьи.

[3] ГАРФ. Ф. Р–7317. Оп. 42. Ед. хр. 1. Л. 8.

[4] Воспоминания Г. Я. Снимщиковой, посвященные развитию книжного дела в Восточной Германии в первые послевоенные годы и деятельности издательства «SWA-Verlag», записаны одним из авторов этой статьи, Д. А. Элья-

шевичем, в Москве в 1987 г. и хранятся в его личном архиве. Галина Яковлевна Снимщикова (1908–1991), переводчик и специалист по библиотечному делу, в 1945–1949 гг. работала в должности инспектора по научным библиотекам Советской зоны оккупации при Отделе народного образования СВАГ, она возглавляла работу по спасению и восстановлению немецких книжных собраний, в том числе, Deutsche Bücherei в Лейпциге и Городской библиотеки в Берлине. Жена известного литературоведа А. Л. Дымшица (1910–1975), в 1945–1949 гг. – начальника Отдела культуры Управления пропаганды СВАГ.

[5] Sokolow M. P. Im Geist deutsch-sowjetischen Freundschaft // Neue deutsche Presse. 1969. № 6. S. 40.

[6] Воспоминания Г. Я. Снимщиковой. См. также: Советская военная администрация в Германии, 1945–1949: справочник. С. 283.

[7] ГАРФ. Ф. Р–7317. Оп. 42. Ед. хр. 1. Л. 8.

[8] Советская военная администрация в Германии, 1945–1949: справочник. С. 283.

[9] ГАРФ. Ф. Р–7317. Оп. 7. Ед. хр. 11. Л. 70.

[10] Там же. Оп. 42. Ед. хр. 1. Л. 8.

[11] Воспоминания Г. Я. Снимщиковой.

[12] ГАРФ. Ф. Р–7317. Оп. 42. Ед. хр. 1. Л. 18.

[13] Воспоминания Г. Я. Снимщиковой.

[14] Sokolow M. P. Op. cit. S. 40.

[15] ГАРФ. Ф. Р–7317. Оп. 42. Ед. хр. 1. Л. 20. По непонятным причинам издательство «SWA-Verlag» не выпустило на немецком языке ни одной книги А. А. Жданова. Правда, это не означало, что немецкий читатель был избавлен от знакомства с его сочинениями. В декабре 1948 г. редакция газеты СВАГ «Tägliche Rundschau» выступила с инициативой опубликовать на немецком языке сборник избранных статей и речей недавно скончавшегося А. А. Жданова. В сборник предполагалось включить, среди прочего, его доклады о журналах «Звезда» и «Ленинград» и о советской музыке. Заместитель Главноначальствующего СВАГ по политическим вопросам А. Г. Русских, испрашивая разрешение на издание этого сборника у секретаря ЦК ВКП (б) М. А. Суслова, отмечал, что «сборник речей товарища Жданова, безусловно, сыграет огромную роль в деле идеологического воспитания кадров СЕПГ и новой демократической интеллигенции в условиях все обостряющейся борьбы с реакцией». Сборник увидел свет в Берлине в начале 1949 г. См.: Политика СВАГ в области культуры, науки и образования: цели, методы, результаты, 1945–1949. М.: Росспэн, 2006. С. 806–807.

[16] ГАРФ. Ф. Р–7317. Оп. 42. Ед. хр. 1. Л. 20.

[17] Matke F. Starthilfe für neue Literatur: Altes und Neues vom SWA-Verlag // Börsenblatt für den deutschen Buchhandel. Leipziger Ausg. 1989. H. 41. S. 795.

[18] Воспоминания Г. Я. Снимщиковой.

[19] Подсчеты произведены нами по изданию: Советская военная администрация в Германии, 1945–1949: справочник. С. 287.

[20] ГАРФ. Ф. Р–7317. Оп. 42. Ед. хр. 1. Л. 21.

[21] Там же. Л. 12.

[22] Там же. Л. 16.

[23] Там же.

[24] Там же. Л. 8.

[25] Советская военная администрация в Германии, 1945–1949: справочник. С. 284.

[26] ГАРФ. Ф. Р–7317. Оп. 42. Ед. хр. 1. Л. 9.

[27] Там же. Л. 14–15.

[28] Там же. Л. 13–14.

[29] Там же. Л. 15.

[30] Sokolow M. P. Der Verlag der Freundschaft // Neue deutsche Presse. 1969. № 9. S. 32.

[31] ГАРФ. Ф. Р–7317. Оп. 42. Ед. хр. 1. Л. 13.

[32] Воспоминания Г. Я. Снимщиковой.

[33] ГАРФ. Ф. Р–7317. Оп. 42. Ед. хр. 1. Л. 10.

[34] Там же. Л. 17.

[35] Советская военная администрация в Германии, 1945–1949: справочник. С. 284.

[36] ГАРФ. Ф. Р–7317. Оп. 42. Ед. хр. 1. Л. 17.

[37] Sokolow M. P. Bücher aus Leipzig // …einer neuen Zeit Beginn. Erinnerungen an die Anfänge unserer Kulturrevolution 1945–1949. Berlin (Ost); Weimar: Aufbau-Verl., 1980. S. 468.

[38] ГАРФ. Ф. Р–7317. Оп. 42. Ед. хр. 1. Л. 2.

[39] Политика СВАГ в области культуры, науки и образования: цели, методы, результаты, 1945–1949. С. 255.

[40] ГАРФ. Ф. Р–7317. Оп. 42. Ед. хр. 1. Л. 16.

[41] Там же. Л. 21.

[42] Воспоминания Г. Я. Снимщиковой.

[43] ГАРФ. Ф. Р–7317. Оп. 42. Ед. хр. 1. Л. 16.

[44] Воспоминания Г. Я. Снимщиковой.

[45] ГАРФ. Ф. Р–7317. Оп. 42. Ед. хр. 1. Л. 9.

[46] Советская военная администрация в Германии, 1945–1949: справочник. С. 285. Штатные расписания издательства 1945, 1946 и 1947 гг. см. там же. С. 288–289.

[47] Начальниками издательства «SWA-Verlag» были: в сентябре-октябре 1945 г. – А. В. Кирсанов, работавший по совместительству и являвшийся также редактором газеты «Tägliche Rundschau», с ноября 1945 г. по март 1947 г. – полковник В. Г. Тепленко, с апреля 1947 г. по июль 1949 г. – В. Г. Грушко, ставший впоследствии начальником КОГИЗа, с августа по конец 1950 г. – К. Д. Трофимов, который до командировки в Германию был директором Украинского учебно-педагогического издательства (ГАРФ. Ф. Р–7317. Оп. 42. Ед. хр. 1. Л. 10–11).

[48] Политика СВАГ в области культуры, науки и образования: цели, методы, результаты, 1945–1949. С. 229.

[49] Там же. С. 257.

[50] Захаров В. В., Филипповых Д. Н., Хайнеманн М. Материалы по истории Советской военной администрации в Германии в 1945–1949 гг. М.: Джангар, 1998. Вып. 1: Политические структуры СВАГ. С. 173.

[51] Советская военная администрация в Германии, 1945–1949: справочник. С. 286.

[52] ГАРФ. Ф. Р–7317. Оп. 42. Ед. хр. 1. Л. 12.

[53] Советская военная администрация в Германии, 1945–1949: справочник. С. 284.

[54] Там же. С. 286.

[55] ГАРФ. Ф. Р–7317. Оп. 42. Ед. хр. 1. Л. 11.

[56] Там же. Л. 12.

УДК 712.032(32)

В. П. Поршнев

Садово-парковое искусство птолемеевского Египта

На основании археологических и письменных источников прослеживаются особенности планировки и оформления садов и парков Египта периода правления Птолемеев.

Ключевые слова: садово-парковое искусство, Египет, династия Птолемеев, Мемфис, Александрия, Фаюм

Valery P. Porshnev

Landscape art in Ptolemy Egypt

On the basis of archaeological and written sources the spatial decision and design of Egyptian gardens and parks of the Ptolemaic dynasty are traced.

Keywords: landscape art, Egypt, House of Ptolemy, Memphis, Alexandria, Faiyum

Парки птолемеевского Египта оказали значительное влияние на искусство паркостроения императорского Рима. Самые известные примеры – парк на склоне Палатина, разбитый по повелению Октавиана Августа, парк Золотого дома Нерона на Эсквилине и дворцово-парковый ансамбль виллы Адриана в Тибуре. О них мы знаем по сохранившимся археологическим фрагментам, в то время как о первых имеем лишь краткие сведения античных авторов. Приблизительная реконструкция птолемеевских парков тем не менее возможна, если дополнить эти сведения папирусными текстами, а также привлечь материал по их собственным прототипам. Это священные рощи и парки при гимнасиях Греции, персидские парадизы (парки-заповедники) и регулярные египетские сады, известные нам по фресковым изображениям.

Священная роща (hieron alsos) представляла собой огороженное пространство, где участие человека сводилось не только к основанию святилищ в честь почитаемых в данной местности богов и богинь, но предусматривало прокладку аллей, подсадку и вырубку деревьев, устройство водоемов и искусственных гротов. Наиболее интересна роща в Миезе (Македония), где Аристотель обучал Александра Македонского и его друзей, среди них – будущего правителя Египта Птолемея Лага. Там находился Нимфей (святилище нимф) со священными источниками, где, согласно Плутарху, «и поныне (через четыреста лет. – *В. П.*) показывают каменные скамьи (hedrai lithinai) и тенистые перипаты (hyposkioi peripatoi)»[1].

Слова Плутарха нашли подтверждение после археологических раскопок[2]. Через всю территорию проходит длинная и извилистая тропа с растущими вдоль нее платанами. Она пересекает ручьи и небольшие водопады. Тропа заканчивается площадкой у подножья скал, в которых прорублены большие прямоугольные входы, соединяющие внешнюю среду с тремя гротами. Два из них использовались для ритуальных целей, в третьем был ныне иссякший источник. Кроме того, как показывают сохранившиеся мраморные обломки, к искусственно выровненной поверхности скалы была пристроена колоннада ионического ордера в форме буквы Г, завершавшаяся черепичной крышей. Очевидно, она и создавала «тенистые перипаты».

Таким образом в Миезе был рукотворный парк пейзажного типа. В дальнейшем, как мы увидим, Нимфеи (гроты с фонтанами) станут неотъемлемыми элементами александрийских парков.

Статус священных рощ имели хорошо знакомые окружению Александра Македонского парки Академии и Ликея в Афинах. Вся территория Академии была обнесена каменной стеной. Вплоть до поздней античности там сохранялись жертвенники Музам, Эроту, Прометею, Гераклу, Афине и другим богам и героям[3]. Вмешательство человека в природный пейзаж, помимо строительства мраморных жертвенников, заключалось в устройстве оросительных каналов и в возведении перипатов (syscioi peripatoi)[4]. Растительный состав не отличался каким-либо изыском. Здесь были оливковые рощи, платаны, ясени, серебристые тополя. Берега каналов окружали камышовые заросли[5].

Пейзажную планировку сохранили сады Ликея, тянувшиеся от дороги на Марафон до реки Илисс с порогами и небольшими водопадами. Здесь росли платаны и вербы[6]. При Аристотеле были построены большой перипат и святилище Муз (Мусей), как и в Академии. Прочие постройки осуществлялись уже в период руководства преемника Аристотеля – Феофраста, следовательно, спутники Александра Македонского, отправившиеся в ним в Восточный поход, их не застали. Также зверинец и ботаниче-

ский сад Ликея формировались уже в годы похода, при прямом участии Александра Македонского, посылавшего своему учителю редких животных, семена и саженцы.

Интерес к восточной фауне и флоре македоняне сочетали с желанием распространить на Востоке флору, характерную для Средиземноморья. После завоевания Вавилона Александр Македонский назначил наместником города своего казначея Гарпала. В Вавилоне завоеватели пытались акклиматизировать привезенные из Греции растения: «Александр поручил Гарпалу насадить в садах Вавилонии эллинские деревья, и среди них, ввиду тамошнего палящего жара, преимущественно деревья с густой листвой, образующие тенистые рощи»[7].

В Бактрии и Согдиане македоняне встретили огромные персидские заповедники (парадизы), с большими стадами свободно разгуливавших зверей, изобилующие источниками, обнесенные стенами, обустроенные специально воздвигнутыми охотничьими башнями. Некоторые имели искусственные насаждения, но употребляемое у Квинта Курция Руфа наименование nemus (роща), свидетельствует о том, что планировка парадизов была пейзажной[8].

Наконец в Египте завоеватели увидели особый тип парков, чья планировка, наоборот, была строго регулярной: территория разбивалась на правильные квадраты и прямоугольники, границами которых служили прямые аллеи; такой же правильной формы были водоемы; деревья и кустарники одних пород занимали строго определенные участки: пальмы, смоковницы, сикоморы, миртовые деревья. Отдельные секции занимали виноградники и цветники.

Обстоятельное знакомство с египетским садоводством было обусловлено длительным пребыванием Птолемея Лага в Мемфисе. Резиденцией Птолемея стал дворец времен последних фараонов и персидского владычества. Страбон[9] застал дворец уже опустевшим и разрушенным, но и при нем обширную территорию занимали искусственные озера и сады. В середине III столетия до н. э. царские сады используются для выращивания самых разных растений, как местных, так и завозимых в Египет. Тут произрастали оливы, лавр, средиземноморская сосна (Pinus pinea), виноград и овощные культуры[10]. Одновременно такие же опыты по культивации растений проводили царские садовники в Александрии. Но вряд ли мемфисские сады возникли позже александрийских. Скорее уже Птолемеем Лагом, за годы его пребывания в Мемфисе, были расширены и благоустроены старые сады. Значит уже тогда при дворе находились опытные садоводы, продолжившие свои труды после переезда двора правителя в Александрию. Здесь царские парки стали частью огромного дворцового квартала, занимавшего до четверти территории города.

Несмотря на холмы город получил сеть идеально прямых улиц, строго ориентированных по сторонам света и пересекающихся под прямыми углами. Все кварталы представляли собой, таким образом, правильные квадраты. Эта градостроительная система благополучно дожила до наших дней: римляне, арабы, турки, англичане только периодически рассекали кварталы новыми улицами[11].

Царские парки, которые Страбон[12] называет по старому alsē (рощи), располагались за цепочкой дворцовых зданий вдоль набережной, охватывая полукольцом Озерную гавань. Еще римляне начали застраивать парковую зону, так что к IV в. н. э. она окончательно исчезла. В первоначальном проекте города архитектора Дейнократа, одобренном Александром Македонским, здесь предполагались не зеленые насаждения, а городские улицы, и, как показывают археологические данные, на всем будущем парковом пространстве сохранялась идеально правильная сетка кварталов-квадратов. Промежутки между ними при Птолемеях вместо улиц сделались парковыми аллеями. Царским архитекторам эта особенность позволила избежать однообразия, оформив каждый квадрат как особый ландшафт, варьируя регулярную и пейзажную планировки. Последняя подходила для окружения святилища Пана (Панея), для ботанического сада и питомника, где растения сохраняли естественный вид, для зверинца (если животных содержали не в клетках, а в вольерах). Другие участки, наоборот, отличались затейливой стрижкой деревьев и кустарников.

Паней был искусственной горой в виде огромной еловой шишки, со спиралевидной дорогой, ведущей на вершину, откуда открывались панорамы города. Страбон[13] называет Паней каменистым (petrōdes), но это может означать не сплошной камень, а почву, перемешанную с камнями, или земляной холм, декорированный каменными плитами.

Еще одна особенность – обилие водоемов, каналов, отдельных фонтанов и Нимфеев. Такой Нимфей описывает папирусный фрагмент III в. до н. э.[14] Архитектурной составляющей Нимфея была полуротонда (hēmisphairion), опоясанная ионическими колоннами паросского мрамора (lyxnitis, букв. – сияющие, эпитет этого сорта мрамора). Вода ниспадала по плитам асуанского гранита, струясь из искусственного грота, отделанного гиметтским мрамором (светло-серым, с темными прожилками).

Очевидно вплотную к парковой зоне примыкали знаменитый Александрийский Мусей. Описывая его, Страбон[15] называет два сооружения, аналогичные тем, которые имелись в садах афинских

философских школ Академии и Ликея. А именно: перипат (П- или Г-образную колоннаду для прогулок) и экседру – раскрытую к парку полукруглую постройку, где одна из стен заменяется сквозной колоннадой. Располагавшиеся в ней амфитеатром скамьи вмещали слушателей лекций и философских диспутов. Логично связать с парком царский гимнасий, основанный Птолемеем I. Во времена Страбона обрамленный портиками гимнасий оставался одним из самых красивых зданий города[16]. Опять таки парки Академии и Ликея включали в себя Мусеи (храмы Муз) и здания гимнасиев.

Большие площади должны были занимать цветники, учитывая огромное количество венков и гирлянд, необходимых для оформления любого празднества. Причем использование определенных сортов цветов, связанных с мужскими и женскими божествами, строго регламентировалось. Поэтому, кроме количества, требовалось разнообразие ассортимента.

Царские медики, несомненно, имели в своем распоряжении грядки и плантации лекарственных растений. Царские агрономы – выделенные участки, где они акклиматизировали культуры, отправляемые, затем, в царские поместья Фаюма. Климат Александрии предопределил встречу в царских садах флоры Средиземноморья и Ближнего Востока. Плющ и оливковые деревья, яблони и вишни, виноград, кусты роз, кипарис и сосна могли соседствовать с финиковыми пальмами, миртовыми деревцами, сикомором, гранатом, смоковницей, айвой (кидонской яблоней). На водоемах произрастали лотосы, равно почитаемые в качестве священных растений египтянами и греками. Примерный облик александрийских парковых водоемов и каналов можно представить по их имитации на вилле Адриана в Тибуре: канал, обрамленный портиками с кариатидами, а также экседрами и арками, в которых размещена мраморная скульптура. Помимо изображений богов там имеется натуралистически исполненная фигура нильского крокодила.

В Александрии процветает жанр декоративной скульптуры, обильно украшавшей дворцы и парки, не только царские, но и те, что строились вельможами и богатыми горожанами к востоку от города, вдоль канала, связавшего Озерную гавань с Канопским рукавом Нила, и в самом Канопе, ставшем главным местом загородного отдыха и развлечений знати. Наряду с излюбленными образами Афродиты и Диониса, наряду с нимфами и сатирами, появляются непривычные классическому искусству фигуры детей и стариков, крестьян и горожан с корзинами продуктов, египтян и нубийцев. Они занимают теперь равное положение с божествами, героями, полководцами, атлетами, философами и ораторами.

В Александрии приняло наибольший в Древнем Мире размах художественное конструирование. Оно обретает еще и сакральный смысл, благодаря отождествлению правителей с богами. Уподобление брачной пары Птолемея II Филадельфа и Арсинои II с Зевсом и Герой неизбежно побуждало уподобить и их жилище с дворцами небожителей на Олимпе, которые выстроил Гефест. К числу его творений относили самодвижущиеся фигуры (automatoi).

Подобные творениям бога автоматы, произведения Ктесибия и других механиков Мусея, теперь украсили птолемеевские парки. Это могли быть модели храмов, в которых зрителям показывали сцены богоявлений или жертвоприношений[17], Геракл, стреляющий из лука[18], играющий трубач[19], фонтан-грот с поющими механическими птицами[20].

Где-то на территории парков размещался царский зверинец. Подробный перечень экзотических животных, демонстрируемых народу во время праздничной процессии[21] упоминает слонов и львов, лошадей, сайгаков, козлов, антилоп, буйволов, страусов, оленей, верблюдов, охотничьих собак разных пород. В клетках несли попугаев, павлинов, цесарок, птиц из Эфиопии. Далее перечисляются эфиопские овцы, белые индийские быки, леопарды, пантеры, рыси, жирафы. К особо ценным, в одном экземпляре, «экспонатам» относятся эфиопский носорог и белая медведица (arktos leukē). Возможно ли было доставить в Египет обитательницу арктических широт и содержать ее там? Но и среди бурых медведей встречаются альбиносы с белой шерстью. Может быть речь идет о таком случае.

Диодор Сицилийский, посетивший Александрию в 50-е гг. I в. до н. э., утверждает, что лично видел многих животных, доставляемых в столицу в специальных клетках или контейнерах (aggeia)[22]. К списку экзотических животных текст Диодора добавляет огромную змею (африканского питона), длиной в сто локтей, которую изловили для Птолемея II. Автор подчеркивает, что змея была выставлена на обозрение путешественникам, посещавшим Александрию.

Сведения античных авторов дополняет папирус примерно 257 г. до н. э. Царскому казначею (диойкету) Аполлонию пишет письмо наместник Тубий (Toubias), сообщая об отправке в Александрию, для Птолемея II, лошадей, охотничьих собак, диких ослов (онагров), вьючных животных (hypozygia)[23].

Опыты царских садоводов в Александрии, где средиземноморские растения проходили как бы промежуточную ступень акклиматизации, помогли освоению главного центра греческой колонизации Египта, каковым стал Фаюмский оазис, где в середи-

не III в. до н. э. расчистили старые и вырыли новые каналы, построили плотины, вновь наполнили водой обмелевшее Меридово озеро.

Нам известны имена двух царских архитекторов, осуществлявших ирригацию и строительство. Это Клеон и Феодор. Именем Клеона называли один из прорытых им Фаюмских каналов: tēs Kleonēs diōrhygos[24].

Как раз в те годы проживавший в Александрии Архимед сконструировал получившее его имя устройство для подъема и передачи воды – знаменитый Архимедов винт. Изобрел ли он его сам или усовершенствовал механизм, уже известный на Ближнем Востоке, именно сады Фаюма являются наиболее вероятным местом его первого применения.

Фаюм, благодаря не только вложениям, но и прямому участию в ирригации лучших царских инженеров и агрономов, сильно опережал другие регионы страны по разнообразию культур. Папирус времени Птолемея III упоминает виноградники и оливы[25]. В большом количестве произрастали мирровые деревья (Commiphora myrrha)[26], завезенные с побережья Красного моря или из Аравии. Говорится о фиговых деревьев, абрикосах, яблонях[27]. Саженцы завозились с Хиоса, из Лидии и Киликии[28]. Хотя мы знаем о больших оливковых плантациях в Фаюме, но оливы также сажали как декоративные породы. Диойкет Аполлоний пишет своему управляющему, что в Египте оливы более подходят не для плантаций, а для парков (paradeisoi)[29]. В одном из них диойкет распоряжается высадить сосны с раскидистыми кронами (strobiloi), приятные для зрения (axiologoun gar opsin)[30]. При новых храмах, по древней традиции, создавались священные рощи[31].

Сравнивая приведенные сведения о парках Мемфиса, Александрии и царских поместий Фаюма, мы видим, что в Египте сложился парковый стиль, гармонично сочетавший принципы пейзажной и регулярной планировки, когда все пространство разделяется на локальные участки и в одних садоводы создают имитацию природы, в других привлекают посетителей фигурной стрижкой деревьев и кустарников, локализуют разные породы на отдельных квадратах, разделяемых аллеями и живыми изгородями. Сохранилась культовая составляющая, унаследованная от священных рощ: статуи богов и жертвенники. К ним добавляются искусственные горы и насыпи, фонтаны и каскады, фигуры-автоматы, места досуга и ученых занятий (перипаты, экседры). В римских императорских парках унаследованные традиции парков птолемеевского времени получат дальнейшее развитие.

Примечания

[1] Плутарх. Александр, 7 // Плутарх. Сравнительные жизнеописания: в 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 119–120.

[2] Описание памятника см.: Romopoulou K. Leukadia: archaea Mieza. Athena, 1997.

[3] Павсаний. Описание Эллады. М., 1994. Т. 1, гл. 30, 1–4. С. 82–83.

[4] Плутарх. Кимон, 143 // Плутарх. Сравнительные жизнеописания. Т. 2. С. 534–549.

[5] Аристофан. Облака, 1005–1008 // Аристофан. Комедии; Фрагменты. М., 2000. С. 200.

[6] Платон. Федр, 230b-c // Платон. Собр. соч.: в 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 138.

[7] Плутарх. Застольные беседы. Л.: Наука, 1990. Кн. 3, вопр. 2, 1. С. 50.

[8] Квинт Курций Руф. История Александра Македонского. М.: Изд-во МГУ, 1993. Кн. 7, 2, 22. С. 253; Кн. 8, 1, 11–12. С. 301.

[9] Страбон. География: в 17 кн. М., 1994. Кн. 17, гл. 1, 32, 808. С. 744.

[10] Thompson D. Memphis under the Ptolemies. Princeton, 1988. P. 39–40.

[11] McKinzie J. Glimpsing Alexandria from arcaeological evidens // J. of Roman archaeology. 2003. Vol. 16. P. 43.

[12] Страбон. География. Кн. 17, гл. 1, 10, 795. С. 734.

[13] Там же.

[14] Supplementum Hellenisticum // Berolini et Novi Eboraci. 1983. № 978. (Texte und Kommentare eine altertumwissenschaftliche Reihe; bd. 11).

[15] Страбон. География. Кн. 17, гл. 1, 8, 794. С. 733.

[16] Там же. Гл. 1, 10, 795. С. 734.

[17] Hero. Pneumatica. I, 12; Automata, IV, 4 // Heronis Alexandrini opera quae supersunt omnia. Stutgardiae, 1976. Vol. 1. S. 90–92, 352–354.

[18] Ibid. I, 41. S. 188–190.

[19] Ibid. II, 10. S. 224–228.

[20] Ibid. I, 16; II, 4. S. 92–94; 218–220.

[21] Афиней. Пир мудрецов. М., 2004. Т. 1, кн. 5, 200f–202b. С. 259–260.

[22] Diodorus Siculus. Bibliotheca historica ex rec. et cum an. L. Dindorfii. Lipsiae, 1866. Vol. 1. Lib. 3, 36–37, 202–204. S. 269–270.

[23] P. Cair. Zen. 1 59075. Здесь и далее ссылки на папирусы даны по электронному изданию: Dublin: Duke Collaboratory for Classics Computing (DC3). Heidelberg: Heidelberger Gesamtverzeichnis der Papyrkunden Ägyptens (HGV). URL: http: // papyri. info (дата обращения: 21. 04. 2017).

[24] P. Petr. 2 6 (5).

[25] P. Cair. Zen. 2 59157; 2 59159; 2 59222.

[26] P. Tebt. 1 35.

[27] P. Cair. Zen. 1 59033; 3 59486.

[28] P. Iand. Zen. 53.

[29] P. Cair. Zen. 2 59157; 2 59184.

[30] P. Cair. Zen. 2 59157.

[31] P. Cair. Zen. 2 59169; P. Lugd. Bat. 20 28.

УДК 72.034(450):113/119

А. С. Мухин

Трансформация ренессансной картины мира в купольной архитектуре Италии в XV–XVI вв.

Памятники архитектуры итальянского Возрождения рассматриваются как символы космологических представлений. Пространство храма уподобляется вселенной в категориях, развиваемых интеллектуалами Ренессанса с учетом астрономической модели Аристотеля-Птолемея. Открытия в науке, борьба идей и мировоззрений отразились как в церковном зодчестве, так и в строительстве загородных вилл. Продемонстрировано, что кризис антропоцентризма, вызванный следствиями, проистекающими из теории Коперника, нашел отражение в архитектурной практике XVI в.

Ключевые слова: Палладио, палладианство, вилла Ротонда, собор Св. Петра в Риме, купол, центрический храм, картина мира, космологические представления

Andrey S. Mukhin

Transformation of Renaissance world view on dome architecture of Italy in 15–16st centuries

Monuments of the Italian Renaissance are considered as the symbols of cosmological ideas. The space of the temple is likened the universe in categories developed by the intellectuals of the Renaissance, given the astronomical model of Aristotle-Ptolemy. Discoveries in science, the struggle of ideas and worldviews reflected in the church architecture and construction of country houses. The article was proven that the crisis of anthropocentrism caused by the consequences derived from the theory of Copernicus, reflected in the architectural practice of the 16st century.

Keywords: Andrea Palladio, palladianism, Villa Rotonda, St. Peter's Cathedral in Rome, dome, temple centric, world view, cosmological view

В эпоху итальянского Возрождения наряду со многими важными преобразованиями в культурной жизни Европы интересное распространение получил феномен сакрализации архитектурных пространств, в строгом смысле не являвшихся религиозными по назначению. Несмотря на активизацию поиска новых форм в области культового зодчества, мастера Ренессанса настойчиво утверждали особый статус жилой постройки в условиях изучения античного наследия, при этом результаты подобного изучения в одинаковой степени экстраполировались на опыт строительства и собственно объектов жилищного типа, и храмовой архитектуры. Одним из объединяющих факторов для зданий различных функциональных типов в упомянутое время оказался принцип центрической архитектурной композиции, в которой отразились, в том числе и космологические представления эпохи. Рассмотрим в настоящей статье то, как картина мира могла проявиться и в храмовом строительстве (на примере собора Св. Петра в Риме), и в организации загородных вилл и поместий (на примере виллы Ротонда А. Палладио).

Вилла Ротонда – новый «храм», торжественная резиденция, а не загородная усадьба сельскохозяйственного назначения[1]. Дело тут не только в аллюзиях на сословное и должностное положение папского референдария Паоло Альмерико, для которого это здание было выстроено в предместьях Виченцы в 1550–1580-е гг.[2], но и в принадлежности к новому мировоззренческому сообществу, гуманизму (ученому интересу к античности), который становится настоящим вероисповеданием, если вспомнить Ермолао Барбаро: «Двух богов ведаю – Христа и словесность»[3]. Одной из особенностей этой «религии» являлся ярко выраженный индивидуализм, когда в личности словно концентрируется ее божественный прототип, а человек становится хоть и редуцированной, но проекцией божества. Он как бы получает высшую санкцию на **богоподобие** через обращение к Богу как образцу, что нашло свое теологическое оформление в первой трети XV в. в трактате Фомы Кемпийского «О подражании Христу»[4]. «Проективная» сущность человека по отношению к божеству, несмотря на стремление к нравственному и интеллектуальному росту (невзирая на «источник» проекции), в силу несовершенства людей накладывает на них ограничения и в пространстве, и во времени. Если Бог «есть умопостигаемая фигура, чей центр повсюду, окружность же нигде»[5], то человек имеет отчетливые пространственно-временные координаты своего бытия. Символически они наглядно могут быть выражены через менее грандиозную форму с центром и окружностью – через круг, кроме прочего, вписанный в квадрат плана здания. Сооружение, совмещающее в своем плане две эти геометрические фигуры, на уровне семиотических

кодов в качестве стержня антропологического содержания имеет центральным звеном знаковой системы самого владельца постройки, его среду обитания или его «стиль жизни и стиль мышления».

Человек, находящийся в центре тварного мира – известная антропоцентрическая модель итальянского гуманизма, однако такой человек, который соответствует определенному социальному положению, знаменитый возвышенным кругом своих интересов, достижениями в области интеллектуальных занятий, располагающий досугом. П. Альмерико не был известным гуманистом, но его должность – референдарий при папах Пие IV и Пие V – обязывала к определенному образу жизни, в эпоху, когда высшее духовенство исповедовало любовь к роскоши, коллекционируя древности, собирая предметы искусства, составляя библиотеки, покровительствуя художникам. Именно поэтому образ виллы Ротонда корреспондируется и с храмом, и с дворцом: «храмом» искусств и дворцом по уровню художественного решения, со всеми вытекающими отсюда мировоззренческими символами эпохи. Доминирующей формой в архитектурной композиции является купол, покрывающий большой зал, убранный скульптурой и настенными росписями. По замыслу Палладио купол имел вытянутую форму, подобно церковному, и только В. Скамоцци, достраивая виллу после смерти учителя, придал своду более пологие очертания[6].

Если Альмерико можно причислить к гуманистически образованной прослойке XVI в., то возможно ли считать гуманистом самого Андреа Палладио? Безусловно. Прозвище его говорит о знакомстве с сюжетами античной мифологии. Это вызвано, во-первых, отличным знанием древнего зодчества (и скульптуры), памятники которого Палладио обмерял и зарисовывал, чему находим подтверждение в его «Четырех книгах об архитектуре»[7]; во-вторых, дружбой с некоторыми итальянскими гуманистами – Джованом Джорджо Триссино и Даниеле Барбаро[8]. Первый был не только его заказчиком и покровителем, но и, вероятно, наставником в деле изучения античных авторов. Как создатель театра «Олимпико» в Виченце Палладио мог входить в круг вичентинских и венецианских гуманистов, поскольку театр был местом для собраний так называемой «Олимпийской академии» – общества изучения античного искусства и культуры. Это обстоятельство косвенно указывает на то, что для Палладио архитектурное сооружение было конструктивно-художественной оправой места, обладающего сакральными и семиотическими свойствами. Постройка как бы маркировала, значимый в координатах культурных ценностей эпохи, локус, придавая ему особый статус. Значение топоса для зодчего несомненно. Сам он упоминает храм Темпьетто (1502) Донато Браманте в качестве архитектурного обозначения места распятия Св. Петра[9]. Еще один пример, на этот раз работа Палладио – базилика в Виченце, – является техническим контуром пространства, в котором осуществляются интенции государственной власти, а отсюда отсылка к античному зодчеству, параллель с римскими базиликами как общественно-административными сооружениями. В образе базилики в Виченце звучит общий мотив Ренессанса – реанимация античных исторических образцов, желание возродить римскую государственность в ее былом величии (насколько возможно в политических условиях XVI в.)[10]. Образец для Палладио – необходимый компонент для сложения образов. Он находит возможность оттолкнуться от прототипов, чтобы породить их новую вариацию. Показателен мотив купола. Обращаясь к этой форме не раз, он анализирует ее на конкретных памятниках Древности в своем знаменитом трактате («Четыре книги об архитектуре»).

А. Палладио не просто внимателен к сводчатым перекрытиям и куполу (частному его случаю), но к композиции центрического здания, отдавая пальму первенства в этом древнему зодчеству. Палладио продолжает традицию, наметившуюся еще в XV в. – утверждение центрического типа зданий как наиболее гармоничного выразителя значимых мировоззренческих идей. Известные еще в раннем христианстве центрические постройки не получили столь широкого распространения, как базиликальные, крестово-купольные или даже купольно-базиликальные сооружения. Это объясняется их назначением: баптистерии, часовни, залы капитулов, мартирии – изначально не рассчитывались для значительного (до нескольких тысяч человек) количества людей[11]. Возвести вместительное здание, игнорируя базиликальную или крестово-купольную типологию, было практически невозможно без применения большого купола, перекрывающего центральное пространство, что являлось сложной инженерной задачей, за которую брались немногие. Решение такой задачи было демонстрацией высочайших знаний и умений зодчего, превращаясь в рукотворный памятник ему самому. Прославление себя как исключительной личности – неотъемлемая часть культуры итальянского Возрождения. Стремление к обретению особого достоинства, личной доблести – virtu[12] и славы, могло достичь нужных результатов только после создания чего-то исключительного. Восхождение к вершинам мастерства, способность затмить конкурентов, а то и посрамить их в состязании, которое превращается в агон, становится не только парадигмой творческого мышления эпохи, но и двигателем технического прогресса. Концепт состязательности как обязательного условия для возвышения, славы и бессмертия – настолько универсальная идея

итальянского Ренессанса, что проявляет себя как на уровне историографического нарратива, так и на уровне теоретических рефлексий. Юный Леонардо затмил своего наставника, Андреа Верроккьо, написав лицо ангела в более совершенной манере, после чего Верроккьо, если верить Дж. Вазари[13], бросает живопись, как бы уступая место триумфатору. Леонардо впоследствии скажет, что плох ученик, который не смог превзойти учителя. Победитель (Леонардо) вступает в свои права, собирает трофеи, занимает (как на войне) территорию живописи, до того принадлежавшую другому мастеру. Дж. Вазари пересказывает этот биографический анекдот, словно повествуя о сражениях между итальянскими государствами, где земли переходили после бесчисленных войн от одного сеньора к другому. Показателен еще один конкурс с участием Леонардо, когда на противоположных стенах в Зале Пятисот палаццо Веккьо Леонардо и Микеланджело состязались в исполнении многофигурной сцены. Они работали над картонами на батальную тему, восславляя военную историю Флоренции. Выбранные эпизоды, сражение при Ангиари и бой при Кашине, словно послужили предлогом для битвы между двумя титанами Возрождения. Хорошо известна не только политическая вражда между государствами и кланами Италии в XIV–XVI вв., но и между художниками, вызванная стремлением к славе. Соперничество в сфере искусства, могло иметь клановую поддержку во влиятельных кругах, где каждая «партия» лелеяла своего мастера[14]. Последнее было особо актуально для Флоренции, с ее традиционным делением на партии со времен борьбы между гибеллинами и гвельфами (черными и белыми гвельфами) и изгнания Данте из города[15].

Б. Челлини в своих жизнеописаниях трактует собственные деяния только в превосходной степени, и даже Микеланджело, по его словам, уступает ему в мастерстве. Это не бахвальство, но стремление заявить о себе, как о по-настоящему достойном занять лучшее место в истории. Творчество Тициана, Тинторетто, Веронезе, Я. Бассано в Венеции даже современными исследователями рассматривается как постоянное соперничество[16]. В этих условиях знаком высшего «квалификационного» статуса зодчего могли быть такие навыки, которые позволяли выполнять сложнейшие инженерно-технические работы. Ни один из мастеров, работавших над проектом собора Св. Петра в Риме, кроме Рафаэля Санти (уступившего под давлением папы) не предложил столь традиционную для Италии базиликальную композицию большого храма. Только Рафаэль решился вернуться к базилике, правда, с сохранением купольного покрытия над широким средокрестием, что не было осуществлено из-за ранней смерти художника. При частных различиях проектные решения Д. Браманте, Б. Перуцци, Микеланджело имели один и тот же мотив – центрическая постройка, гробница Св. Петра, выросшая до масштабов собора, и перекрытая куполом. Даже А. да Сангалло Младший, несмотря на усиление восточной части за счет объема нартекса и двух колоколен, сохранил доминирующее центрическое ядро в своем проекте 1534–1546 гг. Шаг в сторону базиликального типа был равнозначен признанию в собственной некомпетентности, в незнании того, как возвести грандиозный купол, что после Брунеллески было равносильно отказу от стремления к славе, почестям, вечной благодарной памяти потомков[17].

Такое строительство не обходилось без громкого общественного, можно сказать, международного резонанса. Примером прославления мастера посредством успешного выполнения сложных инженерно-технических работ может служить купол флорентийского собора Санта-Мария дель Фьоре, навеки связанный с именем Филиппо Брунеллески. Этот купол стал не только «идеограммой Флоренции»[18], но и породил богатую художественную рефлексию, попытку представить идеальное здание в различных его композиционных решениях. Брунеллески посчастливилось реализовать купольное покрытие в двух масштабах: в гигантском – над флорентийским собором, и в камерном – над небольшой капеллой Пацци, примыкающей с юга к церкви Санта-Кроче. Опыт возведения малых и больших куполов имел еще Браманте, построивший в Милане купольную базилику Санта-Мария-прессо-Сан-Сатиро и купол над монастырской церковью Санта-Мария делла Грацие. Воплотить свое виденье собора Св. Петра в Риме он не успел. Другие мастера не имели богатых возможностей по претворению собственных вариантов купольного сооружения, зато их идеи оказались зримыми ввиду изображения в живописи архитектурных мотивов. На дальнем плане фрески Перуджино «Вручение ключей от рая апостолу Петру» (1481–1482, Сикстинская капелла) возвышается небольшой центрический храм с куполом и четырьмя портиками-киориями, три из которых видны, а четвертый, так надо думать, скрыт самим зданием (находится на «обратной» стороне). Здесь явственно проступает схема четырехлучевой композиции в плане, где центр венчает купол, а периферию образуют портики, каждый из которых лежит на своем луче симметрии. Именно эту схему найдем позднее и у Палладио в некоторых его работах. Рафаэль, оказавшись под влиянием учителя, позаимствует некоторые черты фрески Перуджино для своей картины «Обручение Марии» (1504, Милан, Брера): центрическое здание с куполом и фонарем, к которому устремлены ортогоналии плит площади. В отличие от варианта Перуджино, эта постройка окружена аркадой на колоннах, восходя к ком-

позиции Темпьетто Д. Браманте. В последующие годы Рафаэль, продолжая после смерти Браманте работы над собором Св. Петра, пусть и в сильно редуцированном виде, но сохранит замысел своего соотечественника, вынашивая идею перекрыть куполом базилику. В живописи это отразится в «Афинской школе», где философы представлены на фоне пилонов, несущих арочные своды, но еще без купола над средокрестием. Рафаэль, по всей видимости, запечатлел (гипотетически) тот этап строительных работ, когда над уже готовыми опорами еще не приступили к возведению купола[19].

Таким образом, уже в конце XV – первой трети XVI в. в Италии идея купольной центрической постройки как воплощения идеального культового архитектурного сооружения превратилась в концепт национального культурного величия, этнической идентичности, в особую схему, в мерило абсолютного художественного мастерства. Реализация такого концепта в материале привела к удивительным зданиям: церкви Мадонна делла Карчери в Прато (1488–1491), Санта-Мария делла Кроче в Креме (1490–1500), Санта-Мария делла Консоляционе в Тоди (1508–1530), Мадонна ди Сан-Бьяджо в Монтепульчано (1518–1529) и многим другим. Эта идея распространяется и на иные функциональные типы архитектуры, на объекты жилищного строительства. Круг в основании плана дворца или загородной резиденции в XVI в. мог восприниматься как оригинальный замысел, прославляющий и заказчика, и зодчего-творца. Так, в проекте виллы для кардинала Джулио Медичи (вилла Мадама, 1518–1538) Рафаэль задумал круглый двор с колоннадой, «перекрытием» которому служил купол неба. Расположение циркульного патио под небесами наводит на мысль об аналоге-антиподе, древнеримском гроте Тиберия в Сперлонге, где окружность 22-метрового бассейна была «накрыта» гигантской скалой, ассоциировавшейся с пещерой Полифема[20], инертной и непроницаемой массой, а не прозрачной чистотой горней выси. Внутренние дворы палаццо, как и небольшие плотно застроенные площади итальянских городов, уподоблялись интерьерам под открытым небом благодаря замкнутости[21]. Однако, как и всякий интерьер, в большинстве случаев они имели прямоугольный план, поскольку такая фигура соответствует архетипу пространственных координат в практике человека – вперед-назад, вправо-влево, – которые самым очевидным образом можно представить в виде квадрата основания объемно-пространственных композиций. Начиная с Высокого Возрождения, эта фигура уступает кругу или равностороннему многоугольнику. Круглый двор, круглая или овальная площадь приводят мысль в масштабе градостроительных фантазий к круглым, октогональным или иным центрическим, симметрично-лучевым композициям целого города. Идеальный город в воображении зодчих XVI в. имеет центрический план, подобно идеальному храму. Купольное здание в этой связи начинает рассматриваться как часть общего, как ячейка, встроенная в центр более крупной структуры – парка, поместья, городского поселения или (тут, скорее, умозрительно) целого мира. Дж. Виньола, достраивая виллу Фарнезе, сохраняет в ее плане форму пентагона, с круглым обнесенным аркадой двором в центре здания, которое является средоточием паркового комплекса. Пятиугольник – одна из фигур, встречающаяся в графических набросках планов идеальных городов и доставшаяся этой вилле в наследство от предшествующих архитекторов. А. Палладио размещает в центре природного ландшафта на окраине Виченцы и виллу Ротонда: «Это место – самое красивое и приятное <…> оно расположено на небольшом, легкого подъема пригорке, омываемом с одной стороны судоходной рекой Бакильоне, а с другой окруженном приятными холмами»[22].

Круг или другая симметрично-лучевая фигура в плане центрического и ко всему прочему купольного здания становится риторической фигурой, говорящей о претензиях глобального доминирования (экономического, политического, идеологического) или о масштабе личного мироощущения опять таки вселенского размаха. Вспомним, как купол Брунеллески в глазах современников придавал исключительный аксиологический оттенок достижениям Флоренции, Флорентийской республики. Папский Рим не мог игнорировать архитектурные идеи, теоретические положения, конструкции и формы, обладающие такой говорящей символикой, тем более, что от времени завершения работ над куполом Санта-Мария дель Фьоре (1471) и до начала расчистки площадки под строительство собора Св. Петра в столице папского государства прошло тридцать с лишним лет. За период между 1401 г., временем объявления конкурса на украшение врат флорентийского баптистерия, когда началась эпоха соперничества Гиберти и Брунеллески, и 1506 г., когда был утвержден проект Браманте, в мире произошли фундаментальные изменения. К XV–XVI вв. европейцы уже перестали воспринимать страны Ближнего Востока как объект религиозно-освободительной экспансии, как место борьбы за Гроб Господень. К Святым местам направлялись лишь купцы, паломники и редкие любители древностей вроде Чириако Анконского[23]. Иерусалим постепенно утратил очевидность религиозно-исторического, символического и геометрического центра мира. T-O-образные карты с кругом земным, тремя частями света и условным изображением города в центре окружности могли бы удовлетворить запросы наивных, темных и

далеких от каких-либо космологических рецепций людей низших слоев общества. Образованная часть социальных верхов никогда не забывала о шарообразности Земли и Космоса, хотя бы в концептуальных моделях Платона-Аристотеля-Птолемея. После открытий Колумба (1492) и кругосветного путешествия экспедиции Магеллана (1519–1522) идея геометрически определенного центра на поверхности Земли получила как минимум амбивалентный характер. Выбор символического полюса падает на любую точку поверхности сферы: семиотический фокус религиозного напряжения способен переместиться из Иерусалима в другую локацию, сакральная сила которой могла быть вызвана теми или иными обстоятельствами. В 1453 г. Константинополь был взят турками после длительной осады. Софийский собор, превращенный в мечеть, перестал быть христианским храмом. Его гигантский купол потерял значение священного образца, оставаясь только архитектурным достижением, уже во многом абстрактным в силу практической недоступности его лицезрения: малочисленные европейцы видели его после середины XV в. В этих условиях папский Рим становился единственной столицей христианского мира, без натяжек, допущений и аналогий, нуждавшейся в новом символе, в новой «Софии» – храме, с куполом, чьи параметры должны не только не уступать куполу константинопольского собора (около 30 м), но и превосходить их. Такой храм, действительно, семиотически (и «практически») превращался в центр Вселенной.

Начатый 18 апреля 1506 г. (в год обращения Коперника к проблеме орбитального движения планет) собор Св. Петра был подвергнут многочисленным изменениям, сильно отклонившим окончательный вариант от концепции Браманте. И хотя долгое строительство, всевозможные корректировки, имевшие место на протяжении почти полтораста лет, исказили исходный замысел, сохранившаяся «проектная» документация дает возможность оценить главный идейный маршрут, проложенный первым архитектором этого храма. Д. Браманте, казалось, исходил из двух основных позиций, генетически отсылающих и к римскому Пантеону, и к константинопольскому собору Юстиниана. Исключить исторические аналогии здесь невозможно, поскольку Браманте известен своим тщательным изучением древней архитектуры и обмерами римских памятников по всей Италии. Пологий купол, предполагавшийся в проекте – явная аллюзия на низкий купол Пантеона и одновременно Софийский собор. С другой стороны, постепенное «пирамидальное» повышение объема, собранная и монолитная монументальная композиция отсылают к облику Св. Софии. Посредством таких художественных параллелей самый большой когда-то христианский храм символически словно переносился на новую почву, возвращался к «истокам», в **подлинный** Рим, а образ поруганной Софии возрождался, воплощался в образе собора Св. Петра, тем самым знаменуя торжество истинной веры. Эта семиотическая «трансмутация», если и не осознавалась в полной мере современниками, то, во всяком случае, соответствовала известной тенденции, свойственной итальянскому Возрождению – переезду из Византии в итальянские государства многих греческих интеллектуалов, в какой-то степени подстегнувших интерес западноевропейских гуманистов к греческому языку. Почет и уважение, оказываемые византийским философам, писателям, филологам, богословам принимал подчас и курьезные формы. Так, скандально прославившийся Сиджизмондо Пандольфо Малатеста, тиран-гуманист, сексуальный забияка и кондотьер-наемник, при отъезде из Мореи (Греция) эксгумировал останки философа-неоплатоника Гемиста Плетона, перевез их в свою столицу Римини и разместил в мраморном саркофаге[24] на южном фасаде церкви Сан-Франческо, построенной Л. Лаурано по проекту Л.-Б. Альберти. Греция словно перенеслась на берега Италии.

Отчасти влияние византийской культуры прослеживается и в плане собора Св. Петра. В нем гармонично сочетаются центрическая и крестово-купольная схема за счет экстраполяции четырех горизонтальных координат (четырех ветвей равностороннего креста) на проекцию круглого основания купола. Две основные геометрические фигуры сохранились при изменениях, внесенных уже после Браманте, – квадрат заключал в себе круг, а в дополнение к этому ветви креста служили композиционными осями для четырех портиков или апсид (в зависимости от проекта). Объемно-пространственные модули равномерно группировались вокруг вертикальной оси – от центра подкупольного квадрата к зениту купола. Эта ось и была осью Мира, соединяя горние выси с земной твердью, с могилой Св. Петра (с **каменной** основой мироздания), поскольку усыпальница апостола и первого понтифика согласно архитектурной концепции должна была располагаться в крипте под куполом (сейчас – под возведенным в 1624 г. киворием Дж.-Л. Бернини). В усыпальнице Святого как бы соединялись земные пути, основные направления географии и небесная вертикаль, таким образом знаменуя центр Вселенной. От этого центра, равномерно распространяясь, материя оформляла себя в категориях, известных космологии того времени. Согласно Аристотелю, Земля покоится в космическом центре, куда устремлено все тяжелое, и, как самый тяжелый объект в этом центре находит равновесие масс и расстояний[25]. Это равновесие и предопределяет симметричную удаленность про-

странственных кластеров и архитектурных форм собора Св. Петра от его центра, совпадающего с центром Мира. Выразить эту идею невозможно было бы в базиликальном типе церкви, но именно центрическая композиция храма позволяла мыслить его как литургическое пространство в средоточии космологическом. Симметрия собора Св. Петра – это «симметрия» сингулярности, **точки**, центра. Философская проблема точки во многом предопределила становление нового понимания пространства, способствуя, кроме того, сложению правил линейной перспективы в искусстве[26]. Точка в живописи и скульптурном рельефе Возрождения становится не только местом схода ортогоналий, но и семиотическим центром. В «Тайной вечере» Леонардо да Винчи эта точка лежит на челе Христа, заставляя зрителя направить взгляд в фокус композиции, и, вместе с тем, аллегорически намекая на Бога как на **единство** начала и конца **всего**[27]. К точке (Иисусу) стремятся все линии перспективного построения как к своему истоку, парадоксально и начинаясь в ней, и заканчиваясь там. Этот же прием использует Рафаэль в «Обручении Марии», где точка перспективного схода лежит на фоне неба в проеме портала храма. Такое центрирование композиции порождает фронтальное ее построение и симультанное «изображение» времени, переданного как священное мгновение, длящееся в оптике вселенского измерения вечно. Можно сказать, что центрическая купольная и симметрично-лучевая равносторонняя композиция собора Св. Петра, по сути, превращает храм в подобие точки схода линий перспективного построения, но только не на двумерной картинной плоскости, а в пространстве картины Мира.

Возводя собор, насыщенный такими семиотическими кодами, нужно быть уверенным в правильности геоцентрической модели Космоса, в воззрении на местоположение и Земли, и человека, и собора, и тела апостола Петра в пространственном фокусе Вселенной. Эта модель, описанная в категориях Аристотеля и Птолемея, была не только привычна на протяжении почти полторы тысячи лет, но и подтверждалась астрономической практикой древних и средневековых исследователей. Утверждение иных научных взглядов грозило разрушить стройность концепции, в которой собор приобретал смысл и фактического, и символического центра мироздания. Ирония истории заключается в том, что новая теория появилась и вынашивалась почти одновременно со строительством собора. Справедливости ради отметим, что гелиоцентризм возник задолго до Н. Коперника благодаря Аристарху Самосскому, но еще при жизни античного мыслителя его система была предана порицанию[28]. Гелиоцентризм был почти неизвестен в средние века, не считая гениальных догадок о движении космических тел Николая Кузанского[29] и других европейских и арабских ученых[30]. В записях Леонардо да Винчи есть указание на то, что Земля находится не в центре Мира[31]. В 1514 г.[32], через девять лет после закладки собора Св. Петра, когда Рафаэль приступил к разработке нового плана, Коперник впервые оформляет в рукописи свою гелиоцентрическую картину мира, «Малый комментарий» – результат расчета им пасхалий. В силу определенных обстоятельств это сочинение осталось почти незамеченным, известным в основном его ученикам. Продолжая исследования, Коперник публикует фундаментальный труд «О вращениях небесных сфер» перед самой смертью в 1543 г. в Нюрнберге, за три года до того, как руководство строительством римского храма принимает на себя Микеланджело ввиду необходимости завершения здания и возведения купола. Книга Коперника не была доступна широкому читателю как минимум по трем причинам. Изданная малым тиражом[33], на латыни, содержащая многочисленные трудно понимаемые описания сложных геометрических построений, она не могла еще быть угрозой геоцентризму – официальной картине мира христианской церкви, и, следовательно, собору, который являлся воплощением центра Вселенной в архитектурном обличье. Ко всему прочему, главной задачей новой теории являлось не изменение представлений о мире, а весьма эффективное уточнение математических расчетов, необходимых для составления календаря и установления дней празднования Пасхи. Именно это объясняет благожелательное отношение к Копернику еще в 1533 г. папы Климента VII (Дж. Медичи, для которого Рафаэль строит знаменитую виллу) и Павла III, которому был посвящен в предисловии труд польского астронома. Резкое неприятие нюрнбергского издания немецкими протестантами способствовало снисходительной позиции, которую заняли по отношению к нему католики. Лишь в 1616 г., через семь лет после изобретения телескопа (1609) и публикации Галилеем «Звездного вестника» (1610), книга попала в римский Индекс запрещенных книг. Однако даже это обстоятельство не стало губительным для идей гелиоцентризма: формально труд был запрещен, пока в нем не будут исправлены определенные места (на четыре года, до 1620)[34], а пользоваться приведенными в нем расчетами для астрономических нужд не возбранялось.

Постепенно гелиоцентрическая модель отвоевывала себе место в научном и общественном мировоззрении, а центризм, связанный с именами, событиями и топосами церковной и политической истории, становился все более аллегорически отвлеченным, геометрия которого (геометрия как таковая, определяющая центр как точку, как **главную** точку) оказалась элиминированной. Отношение к

собору Св. Петра как к космологическому символу со стороны римских пап и церковной общественности становится все более необязательным, что можно объяснить некоторого рода усталостью от длительного строительства и материальных трат, необходимостью посвящать себя более важным делам: борьбе с протестантизмом, ересями, организации и проведению Тридентского собора, вниманием к военно-политическим треволнениям. Так, например, от глаз церкви ускользнуло то обстоятельство, что Микеланджело, не изменив идее центрического сооружения Браманте, полностью «извратил» его пологий римский купол, покатостью восходящий и к Пантеону, и к Св. Софии Константинопольской, т. е. к «Римской» (Константинополь – второй Рим) парадигме купольного покрытия. Вместо него над сердцем Рима к 1593 г. благодаря трудам Дж. делла Порта, строящего по макету Буонарроти, поднялся яйцевидный, напоминающий в разрезе готическую арку купол, навеянный куполом флорентийского собора Санта-Мария дель Фьоре. Речь идет не только о форме сечения, но и о системе нервюр (которых в римском варианте 16, а не 8 как у Брунеллески), а также о композиции вытянутого вверх объема, завершающегося высоким фонарем. Микеланджело – известный патриот и ревнитель Флоренции, – «контрабандой» смог утвердить в системе художественно-символических форм собора Св. Петра образ родного города как безусловного центра искусств, непревзойденного никем и нигде.

«Симпатический» символизм, находящий полную аналогию в камне, постепенно стал уступать место аллегории – отвлеченной, декоративной модели знаков и эмблем. Собор превращается в центр католического мира через набор условных кодов, общих понятий, где на первых ролях выступают торжественность, величие, богатство убранства и декоративной отделки, массивные габариты, уподобление дворцовому фасаду главного фасада собора и т. д. Геометрический централизм, ренессансный идеал центрической постройки если и не потерпел окончательного поражения, то оказался значительно скорректирован в угоду сложившимся обстоятельствам, по причине не только смены мировоззренческих парадигм, но и в силу изменения политических и утилитарных задач. Уже к началу XVII в. стало ясно насколько собор тесен для огромных толп, страждущих пастырского слова. Его расширение было возможным по пути увеличения восточной части, восточной ветви равностороннего креста плана. К собору пристраивается трехнефный объем, который Карло Мадерна завершает грандиозным фасадом горизонтально-вытянутой композиции. Широкоплечая стена украшена стройным рядом полуколонн, фланкированных справа и слева от оси симметрии здания двумя въездными арками. Впоследствии Бернини довершит начатое: этот ряд полуколонн он продолжит своей колоннадой, окружившей площадь Св. Петра (1656–1667). Композиция всего здания станет окончательно преобразована в схему купольной базилики, что как бы вернет ее к историческому прототипу, старой пятинефной церкви Св. Петра. Впечатление типологической преемственности усиливает решение самой площади: колоннадой она превращена в интерьер под открытым небом, в подобие атриума раннехристианских церквей. Согласно реконструкциям, такой атриум имела и базилика Св. Петра, разобранная в начале XVI столетия. Там же на площади два фонтана (1614, 1667) словно указывают на практику обустройства бассейнов, располагавшихся во внутренних церковных двориках. Вытянутая по направлению запад-восток продольно-осевая композиция плана собора при Бернини получила окончательное оформление, традиционное для огромного количества случаев в истории христианского зодчества. Став символом величия папской власти, собор перестал быть символом Рима как центра Вселенной. Этот символизм был бы еще уместен в условиях схематизма средневековых космологических представлений, но даже во времена католической контрреформации он воспринимался наивным и самими деятелями церкви, тем более, в эпоху, когда был изобретен телескоп[35], а система Коперника нашла подтверждение в опытах и наблюдениях Галилея и в расчетах Кеплера. Однако символ **центра**, потеряв свой религиозно-культовый аспект, сохранил себя в светской «религии», в позднем гуманизме, в интеллектуализме раннего Нового времени у эрудитов, коллекционеров и знатоков, тех, кто превыше всего ценил досуг – время, проведенное в уединении или с единомышленниками за учеными беседами, занятиями, чтением книг, собирательством раритетов, написанием трактатов и эпистол.

Такому досугу, такой вере, тоже требовался храм – если позволяли средства, – специально спроектированное и построенное уединенное жилище, загородная вилла, дом или дворец. Именно такой функциональный тип постройки активно развивал своей бурной творческой деятельностью Андреа Палладио. И неслучайно, что лучшие образцы этих домов эрудиции и мудрости имеют «храмовые» атрибуты: от общей планировки здания, покрытого куполом, до постоянного использования классических архитектурных форм, ордерных элементов, образующих на фасаде портики, подобные портикам античных языческих святилищ. «Храм» как личное пространство со своим куполом, центральным залом, парадным порталом или портиком, двором или парковой зоной благодаря Палладио превратится в образец для многочисленных

подражаний. В Англии палладианская модель обнаружит себя при проектировании и строительстве Квинс-хаус (И. Джонс, 1616), а также в неопалладианскую эпоху (XVIII в.) в виллах, возведенных такими архитекторами, как К. Кэмпбелл, лорд Берлингтон и Р. Адам. Однако наиболее зримое соединение космологических представлений о центре, в котором находится наблюдатель, изучающий движение небесных сфер, и архитектуры, символически отмечающей этот центр, мы найдем в некоторых зданиях астрономических обсерваторий XIX–XX вв., часто решенных в палладианском духе.

Примечания

[1] Constant C. The Palladio guide. New York: Princeton Architectural press, 1993. P. 13.

[2] Лисовский В. Г. Архитектура эпохи Возрождения: Италия. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 531.

[3] Цит. по: Петров М. Т. Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л.: Наука, 1982. С. 45.

[4] Несмотря на то, что в учении Кемпийца проповедуется аскеза, личная скромность и осознание суетности повседневной жизни, в сумме этих состояний бегство от мира приводит к уединению – к тому, что являлось условием для ученых занятий у гуманистов.

[5] Цит. по: Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. С. 167.

[6] Возможно, не желая навлечь на себя немилость со стороны церкви, поскольку формально вилла является светской постройкой.

[7] См. описание храма Марса в Риме: Палладио А. Четыре книги об архитектуре. М.: Архитектура-С, 2007. Кн. 4. С. 56.

[8] Там же. Кн. 1. С. 13; крат. биогр. свед. С. 137.

[9] Там же. Кн. 4. С. 65.

[10] Рассуждения о государственном величии Древнего Рима лейтмотивом звучат у многих гуманистов, например, у Ф. Петрарки в канцоне «Италия моя…» или у Н. Макиавелли в «Истории Флоренции».

[11] Хотя прямой корреляции между типом здания и его вместимостью нет, в большинстве случаев (за некоторыми исключениями) наиболее вместительными являются храмы базиликального типа.

[12] Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения: Италия, XIV–XV вв. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 28.

[13] Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т. М.: Астрель, Аст, 2001. Т. 2. С. 439.

[14] Показательна история конкурса на строительство купола Санта-Мария дель Фьоре. См.: Лисовский В. Г. Указ. соч. С. 223.

[15] Макиавелли Н. История Флоренции // Сочинения. М.: Эксмо-Пресс; Харьков: Фолио, 1999. С. 275.

[16] См., например: Titien, Tintoret, Veronese… Rivalites a Venise: l'Album de l'exposition / A. Galansino, A. Kharchach. Paris: Louvre Editions, 2009. 48 p.

[17] Как пишет о нем Н. Макиавелли, «город наш полон его произведений, и потому вполне заслужил он, что после его смерти в самом большом из наших храмов поставлено было его мраморное изображение с надписью, свидетельствующей каждому, кто прочтет ее, о замечательном его даровании» (Макиавелли Н. Указ. соч. С. 390–391).

[18] Данилова И. Е. Брунеллески и Флоренция. М.: Искусство, 1991. С. 27.

[19] Бартенев И. А. Рафаэль и архитектура // Рафаэль и его время. М.: Наука, 1986. С. 80.

[20] Stierlin H. The Roman Empire: from the Etruscans to the Decline of the Roman Empire. Koln, 2004. P. 69.

[21] Зитте К. Художественные основы градостроительства. М.: Стройиздат, 1993. С. 75.

[22] Палладио А. Указ. соч. Кн. 2. С. 20.

[23] Амальрик А. С., Монгайт А. Л. В поисках исчезнувших цивилизаций. М.: АН СССР, 1959. С. 12.

[24] Венедиктов А. Ренессанс в Римини. М.: Изобразит. искусство, 1970. С. 125.

[25] Фламмарион К. Небо античного мира. М.: Книговек; СПб.: Северо-запад, 2010. С. 165, 169, 171.

[26] Раушенбах Б. В. Системы перспективы в изобразительном искусстве: общ. теория перспективы. М.: Наука, 1986. С. 9.

[27] Фичино М. Комментарий на Пир Платона, о Любви // Эстетика Ренессанса: в 2 т. М.: Искусство, 1981. Т. 1. С. 152.

[28] Солнечная система / ред.-сост. В. Г. Сурдин. М.: Физматлит, 2012. С. 25.

[29] Кузанский Н. Об ученом незнании. СПб.: Азбука, 2001. С. 221–226.

[30] Наука: величайшие теории. М.: Де Агостини, 2015. Вып. 16: По кругу с Землей; Коперник; Гелиоцентризм.С. 85–88.

[31] Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Минск: Харвест; М.: Аст, 2000. С. 164.

[32] Коперник Н. О вращениях небесных сфер. СПб.: Амфора, 2009. С. 7–8.

[33] Наука: величайшие теории. Вып. 16. С. 120.

[34] Там же. С. 138–139.

[35] В который довелось смотреть и кардиналу, великому инквизитору Р. Беллармино. См.: Галилей Г. Избранные труды: в 2 т. М.: Кн. по требованию, 2014. Т. 1. С. 596.

УДК [7.07:929Бакст]:[792.02:792.8]

С. Т. Махлина

Лев Бакст – художник балетных спектаклей

Краткая биография Льва Бакста предваряет анализ выразительных средств художественного оформления балетных спектаклей. В статье показаны основные работы Льва Бакста в Санкт-Петербурге и в Париже. Особое значение придается костюмам, которые вызвали огромный интерес парижан и парижских домов моды.

Ключевые слова: Лев Бакст, театральные декорации, театральный костюм, театральный занавес

Svetlana T. Makhlina

Lev Bakst as artist of ballet performances

Leon Bakst's brief biography and the analysis of expressive means of the artistic design of the ballet performances are presented. The publication shows Leon Bakst's main works in St. Petersburg and in Paris. The costumes, which aroused great interest of the Parisians and Parisian fashion houses, are studied in detail.

Keywords: Leon Bakst, theatrical scenery, theatrical costume, theatrical curtain

Балетный спектакль – синтетическое искусство, в котором ведущую роль играют танцоры и хореограф. Такой же важный компонент балетного спектакля музыка. Но столь же значительную роль играет в балетном спектакле и художник, выступающий в разных ипостасях. Это, во-первых, сценография спектакля, с помощью которой художник нередко выступает равноправным соавтором постановки (а иногда даже лидером такого содружества). Во-вторых, костюмы персонажей – зачастую очень важный элемент театрального представления, хотя раньше часто бывало, что актеры брали имеющиеся костюмы из тех, что были доступны им и в какой-то степени соответствовали, подходили смыслу играемого ими сюжета. Наконец, занавес, нередко становившийся камертоном и идейным выразителем спектакля, – также создание художника. С другой стороны, станковые произведения могут влиять на создание спектакля так же, как и спектакль может способствовать рождению произведения изобразительного искусства.

Одним из таких выдающихся художников балетных спектаклей был Лев Бакст.

Он составил ядро объединения «Мир искусства», его называли «кораблем „Русских сезонов"». Он работал не только над эскизами декораций и костюмов, но и, вслед за Александром Бенуа, писал сценарии. Это было вызвано тем, что для одноактных балетов обычно использовалась симфоническая музыка. Нередко Бакст принимал участие в разработке хореографии. В течение нескольких лет он был художественным директором «Русских сезонов».

Несмотря на то, что по сравнению с коллегами Бакст дольше искал себя, он оказался более чуток к новейшим направлениям не только русского, но и европейского искусства, особенно ее декоративных сторон.

Родился Лев Самойлович Бакст 27 апреля 1866 г. в еврейской мелкобуржуазной семье (фамилия Розенберг). Следует заметить, что мы довольно часто подвержены разного рода стереотипам. Известно, что до революции евреям в России было запрещено жить в столицах и больших городах. Существовала черта оседлости, где дозволялось жить евреям. И, как правило, это были очень бедные люди. И вот на юбилейной выставке 2016 г. в Государственном Русском музее в видеофильме о Баксте в заключение говорилось, что художник из небольшого провинциального городка вырос во всемирно известного мастера. И по телевидению на канале «Культура» в юбилейной передаче говорилось, что родился Бакст в небогатой еврейской семье. На самом деле он, конечно, родился в небольшом городе Гродно, но детство его прошло в доме деда. Уже в детские годы окружающая обстановка стала стимулом для утонченного восприятия особенностей различных стилей, влиявших очень интенсивно на интерьер. Этому способствовала обстановка квартиры деда, молодость который провел в Париже, вращался в светских кругах, что наложило отпечаток на обстановку в его роскошной квартире в Петербурге на Невском проспекте. Обстановка этой квартиры давала представление о салонах эпохи Второй империи. Стиль этих салонов был эклектичным, включал в себя проявления разных направлений в искусстве, и это, несомненно, повлияло на то, что Бакст был более других очувствлен к стилям прошлого. Когда настала пора выбирать профессиональный путь, Лев поступил вольнослушателем в

Академию художеств. Покинув Академию художеств, он начал поиски себя. Молодой художник стал иллюстрировать детские книги, работал в журналах, выполняя разные художественные работы. В основном его творения в этот период были сделаны в технике акварели. Вот именно эти акварели обратили на себя внимание Альбера Бенуа, возглавлявшего Общество русских акварелистов. Альбер Бенуа – брат Александра Бенуа. Естественно, что Бакст и Александр Бенуа познакомились. Это произошло в марте 1890 г. и стало поворотным пунктом в жизни Бакста. Кружок, организованный Александром Бенуа, собирался на его квартире. Друзья заразили Бакста увлечением балетом. Свою работу в театре он начал с эскизов декораций и костюмов. Впоследствии оформление балетных спектаклей отодвинет все остальные виды творчества.

Благодаря тому, что С. П. Дягилев в 1899 г. стал чиновником по особым поручениям при директоре С. М. Волконском, он сумел добиться того, что декорации двух небольших постановок на сцене Эрмитажного театра в Петербурге были поручены его друзьям – Бенуа и Баксту. После работы вместе с Бенуа, Серовым, Коровиным (какая хорошая школа для начинающего театрального художника!) над неосуществленной постановкой «Сильвии» Л. Делиба Бакст выполняет эскизы декораций и костюмов к одноактной французской пантомиме «Сердце маркизы», поставленной в 1902 г. в Эрмитажном театре Мариусом Петипа.

В этом же 1899 г. Баксту предложили оформить в Александринском театре «Ипполит» Еврипида в переводе Д. С. Мережковского (был поставлен в 1902 г.). Это было первым его обращением к античной тематике. Бакст тщательно изучает подлинники. Несмотря на то, что художник много работал над источниками, оформление спектакля во многом было неудачным. Но уже в это время начинается работа с балетным материалом. Одна из его первых театральных работ в 1901 г. – эскизы одной из декораций и костюмов к неосуществленной постановке балета Л. Делиба «Сильвия».

Весной 1903 г. идет подготовка «Эдипа в Колоне». К сожалению, декорационное оформление оказалось столь же неудачным, что и в «Ипполите». Но вот костюмы уже были новаторскими.

Следующая самостоятельная работа, принесшая успех и первую славу, – «Фея кукол». Постановка эта была поставлена в 1903 г. сначала в Эрмитажном театре, затем – в Мариинском. Бакст издает серию открыток, изображающих эскизы костюмов, подготовленных им для этих спектаклей. Хореография балета принадлежит братьям Н. Г. и С. Г. Легатам. Но в изданной подборке написано: «„Фея кукол". Балет в одном действии, 2-х картинах. Музыка Й. Байера. Постановка Льва Бакста. 7-го февраля 1903 г.». Но главный интерес представляли рисунки костюмов. Правда, до колористического единства, которое будет отличать творчество Бакста в дальнейшем, еще далеко. В этом спектакле была отдана дань увлечению мирискусниками игрушками.

К работе в театре Бакст относился очень серьезно и для подготовки к созданию необходимой атмосферы в спектакле специально ездил посмотреть жизнь воссоздаваемого региона. В 1890-е гг. он предпринимает поездку в Северную Африку. В мае 1907 г. – в Грецию, где он провел около месяца с Серовым. Летом 1909 г. он был в Венеции. Везде, куда приезжает художник, он скрупулезно изучает быт, особенности пластики, национальных костюмов, что впоследствии отразилось на его театральных работах.

Далее жизнь Бакста будет связана с Парижем. Здесь он, как в Эрмитаже в Петербурге, долго простаивает в Лувре у полотен Веласкеса, Рембрандта, Рубенса. Но, понимая и чувствуя недостаточность своей профессиональной подготовки, он совершенствует свой рисунок в студии Ж.-Л. Жерома, а живопись – в академии Р. Жюлиана. Кроме того, он много занимается с финским художником А. Эдельфельтом.

В 1904 г. жизнь резко меняется. В это время он встречается с третьей дочерью известного коллекционера Павла Михайловича Третьякова – Любовью Павловной Гриценко (1870–1928), тогда еще женой художника Гриценко. В 1905 г. они поженились (для чего Бакст принял лютеранство).

Пока еще Бакст довольно часто ездит в Париж, но, возвращаясь в Россию, продолжает работать для театра. Так, в 1906 г. в театре В. Ф. Комиссаржевской он делает занавес для постановки «Элизиум» и собственноручно его расписывает.

События революции 1905–1907 гг. многообразно отразились в русском искусстве. Одним из ее откликов было стремление показать русское искусство во Франции. Сергей Дягилев в 1906 г. показал в парижском «Осеннем салоне» русскую выставку – от древних икон до современных полотен. Экспозицию для этой выставки выполняли Александр Бенуа и Лев Бакст.

В 1907 г. начинается благотворное сотрудничество Бакста с М. М. Фокиным. Когда А. Бенуа оформил балет Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды», Бакст работал над костюмами к концертным выступлениям. Он придумал костюм «Умирающего лебедя» К. Сен-Санса, поставленного

Фокиным для Анны Павловой. Именно в этом костюме она покорила весь мир. Признание Баксту принес костюм Саломеи для «Танца семи покрывал», сочиненного Фокиным и исполненного Идой Рубинштейн в концертной программе.

Открывшиеся в мае 1909 г. «Русские сезоны» в парижском театре Шатле стали самым ярким явлением в художественной жизни не только Франции и России того времени, но и наложили отпечаток на дальнейшую культуру всего XX в. Первое знакомство французской публики с Бакстом произвело сенсацию. Это был балет «Клеопатра» на музыку Аренского из «Египетских ночей» (1909 г.). Заглавную роль танцевала Ида Рубинштейн. Ида Рубинштейн была для Бакста идеалом женской красоты. После этого спектакля он еще много раз ставил с ней балеты, которые приносили ему головокружительный успех. В следующем году была показана «Шехеразада». И опять с Идой Рубинштейн. Успех был такой оглушительный, что все эскизы к этой постановке были сразу же приобретены парижским Музеем декоративных искусств. В том же году Общество декоративных искусств во Франции избрало его президентом жюри. Цветовой вихрь красок костюмов соответствовал контрасту изумрудно-зеленого занавеса и темно-красного ковра, динамичной композиции декораций, где на первом плане была золотая клетка с павлином, бронзовые фонари на длинных цепях. В этом решении явно видны следы воздействия персидской миниатюры. Причем, в этой постановке Бакст выступал не только как художник, но и как автор либретто. Была здесь одна шероховатость. Да, он был автор либретто. Но спектакль был поставлен на музыку симфонической поэмы Н. А. Римского-Корсакова. И сюжет балетного спектакля расходился с музыкальной программой. Вдова композитора активно протестовала, и это вызвало активные дебаты в прессе, что, несомненно, также способствовало успеху спектакля.

В 1911 г. была поставлена хореографическая миниатюра «Призрак розы» на музыку «Приглашения к танцу» К. М. Вебера. Все эти постановки демонстрируют отзывчивость Бакста к различным стилям. Нижинский, исполнитель и хореограф этой постановки, по замыслу Бакста, изображал запах розы. Партию девушки исполняла Карсавина.

Вскоре после этого балета (тоже в 1911 г.) Бакст оформляет балет «Нарцисс» на музыку Н. Н. Черепнина. Этот спектакль снова обращает его к теме античности. Это время творческого расцвета таланта Льва Бакста. Для антрепризы Дягилева он участвовал в постановке мистерии Г. д'Аннунцио «Мученичество святого Себастьяна» на музыку Дебюсси в Гранд-опера и драме д'Аннунцио «Пизанелла», поставленной Мейерхольдом в театре «Шатле». Исполнительницей в обоих спектаклях была столь высоко ценимая Бакстом Ида Рубинштейн. В это же время он ставит балет «Пери», хотя постановка и не была осуществлена, а в следующем году – «Синий бог», «Тамара», «Восточная фантазия».

Балет «Синий бог» был поставлен М. М. Фокиным на либретто молодого Жана Кокто. Вот когда в творческом взаимодействии познакомились Бакст и Кокто – эти два великих деятеля культуры XX в.

Помимо интереса к восточным легендам, античности Лев Бакст обращался и к западному искусству. Им были созданы к балетам «Карнавал» и «Бабочки» (декорации к балету «Бабочки» писал М. Добужинский) на музыку Р. Шумана. Публика не приняла столь восторженно эти балеты, как «Видение розы». В это же время Александр Бенуа ставит балет «Шопениана», что отражает интерес мирискусников к эпохе романтизма. Но та экзотичность, что привлекала французскую публику, в этих балетах отсутствовала. Вот почему балеты эти быстро сошли со сцены, хотя след их дает себя знать и сегодня.

Одним из лучших созданий Бакста считается выполненный в 1912 г. рисунок фавна для Нижинского, поставившего «Послеполуденный отдых фавна» на музыку Клода Дебюсси. М. М. Фокин резко отрицательно отнесся к хореографии Нижинского, но не смог скрыть своего восхищения костюмами.

В 1913 г. он участвует в постановке мистерии Г. д'Аннунцио «Пизанелла» (о кипрском государстве XIII в.), ставит балет «Индийская любовь».

В период 1909–1914 гг. Бакст оформил более 20 балетных, оперных и драматических спектаклей, участвуя в работе «Русских сезонов» С. Дягилева, труппы Иды Рубинштейн и других антреприз. Это были годы наивысшего подъема в творчестве. В это время были созданы портреты Жана Кокто, Леонида Мясина, итальянской танцовщицы Вирджинии Цукки, приезд которой в Петербург был событием в жизни петербургского балета.

За год до начала войны Бакст поставил с Нижинским балет на музыку К. Дебюсси «Игры».

После 1910 г. Бакст несколько раз бывал в России. В 1914 г. он даже был избран действительным членом Академии художеств. Это давало право жить в Петербурге. Но начавшаяся война навсегда оставила его в Париже. Больше он никогда не смог побывать на родине. Зато Париж и Лондон, Монте-Карло и Нью-Йорк рукоплескали театральным постановкам, в которых

принимал участие Лев Бакст не только как автор роскошных декораций и костюмов, но зачастую и как сценарист. «Париж был подлинно пьян Бакстом»[1]. Его работы хорошо знали в Европе, а после гастролей Анны Павловой – и в Южной и Северной Америке. Лев Бакст дольше других сотрудничал с Сергеем Дягилевым, «Русские сезоны» которого трансформировались в «Русские балеты С. Дягилева». Но постепенно Дягилев, хорошо чувствовавший духовные течения времени, стал приглашать художников новейших направлений, таких, как Н. С. Гончарова, М. Ф. Ларионов, А. Матисс, П. Пикассо, А. Дерен, Ж. Брак, Ж. Руо. Постепенно стали осложняться отношения с Дягилевым. Он, например, отверг готовые эскизы Бакста к «Волшебной горе» (это был вариант «Феи кукол», и в это время такое решение уже было не актуальным). Были отвергнуты также эскизы к опере Стравинского «Мавра» на сюжет Пушкинского «Домика в Коломне». Можно понять Дягилева, стремившегося поддерживать высокий уровень своих «Русских сезонов» и в то же время стремившегося быть вровень с современными художественными исканиями. Между тем лучшие достижения Бакста оказались позади. Понятно, что душевное его состояние было очень сложным. Последняя работа Бакста для «Русских балетов» – серия костюмов к «Легенде об Иосифе» Рихарда Штрауса. Дарование Бакста раскрылось в этих работах с наибольшей полнотой. Но, увы, время его прошло.

В 1922 г. он совместно с С. Судейкиным оформил для одного из парижских театров драму Г. Бернштейна «Юдифь». На рисунке П. Пикассо этого года предстает элегантно одетый человек, знающий себе цену мэтр, и все же в нем ощущается внутренняя растерянность при внешней самоуверенности и импозантности. На первый взгляд, может показаться, что жизнь Бакста складывалась удачно и со стороны можно только позавидовать его свершениям и той славе, которую он познал при жизни. Но даже то, что в той стране, где он родился и где получил профессиональное образование, разрешение на проживание в столице пришло только к 48 годам, может ввергнуть в отчаяние. Да и отношения между членами содружества не были столь уж безоблачными.

Слава Бакста все же была так велика, что незадолго до смерти в 1924 г. он был награжден орденом Почетного легиона. И все же он пережил свою славу. Умер он 27 декабря 1924 г. в Париже.

Во Франции вышла в период наивысшего подъема и успеха творчества Бакста книга «L'art decorate of Leon Bakst» (Paris, 1913). В Германии при жизни художника вышла книга А. Левинсона, в которой автор писал: «Бакст первый не только в России, но и в мире попытался разработать сцену и пластические приемы выражения, которые соответствовали бы нашему современному пониманию древнего искусства»[2].

Советская критика в целом отрицала новаторство этого художника. Все соглашались, что он был, бесспорно, замечательным автором великолепных костюмов, отдельных декораций. Но и только. Но почему же тогда во Франции ему сопутствовал такой успех?

Здесь есть несколько причин. Во Франции к тому времени, когда С. Дягилев привез свои «Русские сезоны», сложилась рутинная система декораций, восходящая еще к эпохе классицизма, когда декорации были одними и теми же для разных постановок. Именно тогда, в XVIII в. сложился термин «дворец вообще», когда из одного спектакля в другой переносились те же декорации. Декорации оказывались такими же общезначимыми, как и персонажи классицистических пьес. То же было и с костюмами. Коль скоро работа художника в театре была нетворческой, то и относились к этим людям как второстепенным. И, соответственно, все талантливые художники старались не работать в театре. Во Франции во второй половине XIX в. в театре, как правило, работали декораторы-ремесленники, варьировавшие штампы романтических пейзажей или классицистских интерьеров, в современных им пьесах дававших меблировку сцен по модным образцам салонов. Русские постановки оказались откровением для французской публики. Во-первых, русские воспринимались представителями Востока. И пряные постановки на восточные мотивы сливались в восприятии с национальным колоритом. Как пишет Д. Сарабьянов, «восточные мотивы звучали и в соответствии с самими сюжетами, и как некая компонента стиля, что особенно импонировало парижанам, узревшим в дягилевских спектаклях истинное проявление восточной стихии. Особенного успеха добился Лев Бакст, поразив зрителей яркой красочностью и напряженно декоративной гармонией в костюмах и декорациях к „Шехеразаде“»[3]. Во-вторых, действительно, уровень оформления был высокоталантливым. Талант Бакста оказался наиболее актуальным в этих условиях. Его самая сильная сторона – костюмы, в которых реализовалась наиболее новаторская устремленность художника. Вместе с тем дарование Бакста было особенно чувствительно именно к западным традициям. Его природный космополитизм способствовал тому, что «среди западников „Мира искусства“ Бакст был самым последовательным в западнической ориентации»[4].

Кроме того, особенность художественной культуры этого времени – стремление к синтезу видов искусства. «Как это часто бывает в истории культуры, идеи синтеза так сильно завладели умами художников, писателей, теоретиков именно тогда, когда в практике искусств он начал разрушаться и исчезать»[5]. Это стремление к синтезу непосредственно воплотилось в постановках Льва Бакста. Один из французских критиков писал: «„Русские балеты" установили между жизнью оркестра и жизнью сцены удивительную гармонию, которая дает основание полагать, что звуки порождены цветами, а цвета музыкой»[6]. Следует все же отметить, что распространенное в то время увлечение синестезией сегодня получило некоторые уточнения. Обычно сложился стереотип сопоставления звуковой системы в музыке и цветовой системы в живописи. Довольно часто сопоставляют 7 цветов радуги с 7 основными тонами в музыке. Но они не сопоставимы. В действительности и цвет, и звук имеют волновую природу. Но в природе нет музыкальных звуков (есть только звуковые шумы), в то время как в живописи человек копирует реальные естественные цвета и не существует «цветового» шума[7]. И все же «музыкальность» пластических решений Бакста несомненна. Стремление к синтезу получило распространение во всех странах Европы и Северной Америки. Эти ожидания получили непосредственное претворение в работах Бакста. «В тех случаях, когда одним из важных компонентов синтеза становится живописное произведение, оно все равно подлаживается под общие принципы и художественный язык, использованный в других видах искусства»8. Стремление к синтезу характерно и сегодня. И сегодня в театре это получило широкое распространение. Конечно, для стиля модерн была характерна некая пошлость. «Несомненно, в модерне много буржуазного – в самом дурном смысле этого слова. Речь идет о буржуазии именно периода кризиса и упадка, когда буржуазный вкус в искусстве может быть отождествлен с мещанской пошлостью… Но в целом мещанские интересы и вкусы становятся господствующими в буржуазной среде, и нередко стиль модерн оказывается прямым выразителем этих интересов. Можно даже сказать, что во многих своих проявлениях искусство модерна сконцентрировало в себе мещанские тенденции, которые утвердились в буржуазной культуре еще в начале XIX в., последовательно усиливались на протяжении столетия, выявились в салонном искусстве, академизме и прочих художественных течениях, противостоящих реализму и импрессионизму»[9]. Не так ли и сегодня? Вот еще одна причина, почему вклад Бакста в современную культуру продолжает оставаться актуальным. Хорошо охарактеризовал эту неоднозначность и противоречивость творческого наследия Бакста чуткий и глубокий искусствовед С. Маковский: «Художник гибкий и впечатлительный, Бакст иногда грешит излишней „приспособляемостью" к модным течениям и новаторским „последним словам". Но, приспособляясь, он остается личностью, неподдельной художнической натурой с изменчивым и тем не менее ярким, своим дарованием… Более других мечтателей о прошлом, он мечтает о будущем, угадывая в нем то, что освободит живопись от раздробленности нашего времени и от разобщенности красоты и жизни, – уверенное обладание художественной формой, принципом гармонии и прочности искусства»[10].

Каждый вид искусства обладает своими особенностями, спецификой, позволяющей наиболее полно и точно отразить какие-то стороны действительности столь глубоко и ярко, что все они оказываются необходимыми, и каждый период делает какой-либо вид искусства доминирующим, главным, в зависимости от существующих запросов общества. Это создает сложности и для создания произведения искусства, и для его восприятия. Но театр, в силу его синтетичности, приобретает дополнительные семантические значения. Мы уже отмечали, что и в XVIII в., и на рубеже XIX–XX в., и в наше время театр приобретает главенствующее значение. Причину этого убедительно вскрывает М. Ю. Лотман. «Взаимодействие театра и поведения имеет результатом то, что рядом с постоянно действующей в истории театра тенденцией уподобить сценическую жизнь реальной, столь же константной оказывается противоположная – уподобить реальную жизнь (или определенные ее сферы) театру. Последняя тенденция делается особенно ощутимой в культурах, вырабатывающих ярко выраженные области ритуализованного поведения»[11]. Но каждый вид искусства в процессе своего развития выработал свою систему выразительных средств, кодов, которые требуют его освоения и при создании, и при восприятии этого вида искусства. «Изобразительные искусства (и их потенциальное семиотическое зерно – механическое отражение объекта в зеркальной плоскости) создают иллюзию тождества объекта и его образа. Таким образом, к процессу создания художественного знака (текста) прибавляется еще одно звено: сначала должна быть вскрыта знаково-условная природа, лежащая в основе всякого семиотического факта, – текст, воспринимаемый наивным сознанием как безусловный, должен быть осознан в его знаковой условности. Практически это

означает, что несловесному тексту на этом этапе приписываются черты словесного. И только на следующем происходит вторичная иконизация текста, что соответствует тому моменту в поэзии, когда словесному тексту приписываются черты несловесного (иконического)»[12]. Театр по своей природе оказывается промежуточным между реальным миром и миром изобразительных искусств. Именно это создает предпосылки того, что театр и изобразительное искусство постоянно обмениваются выработанными ими кодами. «Следствием этого явилось то, что жизнь и живопись в целом ряде случаев общаются между собой при посредстве театра, выполняющего при этом функцию промежуточного кода, кода-переводчика»[13].

Сегодняшнему театру характерно своеобразное освоение сценического пространства, цитатность, игра с традицией – все то, что заложено было Бакстом в его постановках. В постмодернистском искусстве, и в театре в частности, мир воспринимается как единый текст, в котором реальность предстает набором знаков, смысл которых проясняется в зависимости от контекста. Не находим ли мы это в постановках Бакста? Как известно, концептуальная сторона постмодернизма была разработана в основном французскими мыслителями – Ж. Деррида, М. Фуко, Ж. Делезом, Ж. Бодрийяром и др. Но после того, как книга Антонена Арто «Театр и его двойник» была переведена в Америке в 1958 г., идеи постмодернизма в приложении к театру получили распространение и там. Для современного театра характерен отказ от психологически-реалистического способа существования на сцене. Новый метод актерской игры предполагает выражение смысла, не зависящего от драматического текста. Наиболее сущностным в современной театральной практике становится переход от лингвистического, вербального означивания к изобразительному, невербальному, от вербализации к визуализации. Не то же мы наблюдаем в постановках Бакста? Вот почему балет, где нет звучащего слова, вот почему первенство изобразительности делают театральные постановки Бакста отвечающими современным исканиям в театре. Игра, поиск контактов, всеобщая театрализация жизни и ее ритуализация, какое-то ощущение опустошенности и усталости роднят постановки Бакста с современным театром.

Примечания

[1] Левинсон А. Возвращение Бакста // Жар-птица. 1922. № 9. С. 2.

[2] Цит. по: Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX в. М.: Искусство, 1970. 411 с. // Театральная библиотека Сергеева. URL: http: // teatr-lib.ru (дата обращения: 21. 04. 2017).

[3] Сарабьянов Д. В. Образ Востока в русской живописи Нового времени // Сарабьянов Д. В. Русская живопись: пробуждение памяти. М., 1998. С. 46–47.

[4] Там же. С. 47.

[5] Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. М.: Искусство, 1989. С. 188.

[6] Цит. по: Чистякова В. Большой балет… большой юбилей // Танцевальный клондайк: газ. про все танцы. М., 2009. № 5 (96), май. С. 4. URL: http: // dancerussia. ru (дата обращения: 21. 04. 2017).

[7] Ашмарин И. Зачем человеку музыкальность? // Человек. 1998. № 2. С. 69.

[8] Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. С. 196.

[9] Там же. С. 10.

[10] Маковский С. К. Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999. С. 209–211.

[11] Лотман Ю. М. Театральный язык и живопись // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 3. С. 313.

[12] Там же. С. 309.

[13] Там же. С. 313.

УДК 316.75:7.036(470.23-25)

А. Ю. Демшина

Диалогическое построение арт-пространства как форма развития современной культуры[1]

Арт-пространства играют роль в формировании культурного облика и развития современного города. На примере креативных пространств Санкт-Петербурга и личного опыта автора можно проследить потенциал и особенности подобных локаций. Можно выделить типологию самоорганизованных коммерческих и некоммерческих арт-пространств по типу деятельности, связи современных арт-пространств с неформальными организациями советского периода. Отличием арт-пространства от мероприятий актуального искусства видится меньшее давление со стороны организаторов и отсутствие часто навязчивых вербальных комментариев.

Ключевые слова: арт-пространство, кризис культуры, идеология, диалог, креативность, саморазвитие, самоорганизация

Anna Y. Demshina

Dialogic building art space as a form of cultural development

Art space have become quite common. They play an important role in shaping the cultural landscape and the development of the modern city. On the example of the creative spaces of St. Petersburg and the author's personal experience can be traced to the capacity and features of these locations. You can highlight a typology of self-organized commercial and non-commercial art spaces by type of activity, identify differences in communication and contemporary art spaces with informal organizations of the Soviet period. The difference of the art space of the events of contemporary art seems less pressure on the part of the organizers and the absence of persuasive verbal comments frequently.

Keywords: art space, crisis of culture, ideology, dialogue, creativity, self-development, self-organization

В начале XXI в. очевидна необходимость преодоления системных кризисов, связанных с глобализационными процессами. И. Валлерстайн еще в 1995 г. писал: «Старые антисистемные силы исчерпаны, но и либерализм тоже. <…> Но ни одно из нынешних сражений против несправедливости капитализма не ставит „фундаментальную идеологическую проблему“»[2]. Человечество находится в состоянии поисков новой идеологии или новых идеологий адекватных сложности и нелинейности культуры. Современность вырабатывает формы и способы взаимодействия представителей различных культурных локусов, ищет формы и виды межкультурного взаимодействия как по вертикали, так по горизонтали. С одной стороны, активизируются процессы мировой унификации культуры, вырабатываются универсальные стратегии и социальные формы, с другой – очевидны проблемы, связанные с необходимостью взаимодействия представителей различных религиозных, культурных и социальных традиций.

Открытость современной культуры предлагает новый спектр возможностей для самореализации, но в то же время основана на технологизации многих сфер человеческой жизнедеятельности, в том числе и художественной. Любая публичная автопрезентация основана на жажде признания, т. е. современная личность желает быть оцененной и идентифицированной. Мода на социальные сети, выкладывание фотографий в интернет-приложения (Instagram, YouTube, Facebook и др.) связана во многом с этим желанием получать признание, без которого «Я» эпохи постинформационного общества не ощущает себя существующим. Зигмунд Бауман называет это «текучей современностью»: «Хронотоп текучей современности, представляет собой такую картину мира, где господствуют неустойчивые пространственно-временные процессы обмена капиталов, постоянные изменения рыночной конъюнктуры, постоянные риски безработицы, гибкие трудовые и иные отношения, мимолетность контактов и незамедлительное удовлетворение потребностей»[3].

Сегодня индивидуальность должна рассматриваться в соотношении с чем-то. Ю. Хабермас считает, что в новое время не реализовать себя в одиночку, как было, когда была молитва. Со смещением вертикали молитвы в горизонталь человеческих коммуникаций успешность или неуспешность собственной истории стала зависеть от «да» или «нет» другого, индивидуальность теперь формируется в интеракции, т. е. в диалоге, во взаимодействии с другими[4].

Искусство со второй половины XX в. одной из своих сфер реализации видит участие в социокультурной практике. Через арт-событие

возможно привлекать внимание аудитории к глобальным мировым проблемам и к уникальному единичному опыту, способствовать саморазвитию и самоидентичности личности. Сегодня актуальное художественное событие, его концепция часто выходят за рамки исключительно художественной сферы. Со времен авангарда искусство все сильнее пытается убрать границу между искусством и жизнью, разрушить стену между обыденностью и творчеством. Творчество становится важной частью жизненного мира, а жизненный мир – темой для искусства. Интерактивность, соучастие потребителя в создании произведения искусства – направления, активно развивающиеся в искусстве со второй половины XX в. Искусство исследует возможности творчества в решении культурные проблем, в поиске направлений для саморазвития личности в ситуации «падения метанарраций в жизненный мир» (Ж. Лиотар). В то же время, как отмечают исследователи, к началу XX в. произошел отход от фордистской индустриальной системы организации городского пространства: «Город Форда предполагает явное разделение друг от друга трех зон жизнедеятельности: место работы, место личной жизни и сна, публичное место. Причем пространство личной жизни находится достаточно далеко от работы и публичных пространств. Так появился „Пригород" и необходимость долго добираться как на работу, так и в театр»[5]. Сегодня становится видно, что креативный потенциал горожан, комфортность и разнообразие форм самореализации – залог не только культурного, но и экономического развития города. Об экономическом потенциале развития креативной активности граждан свидетельствует ряд проектов государственной поддержки подобных площадок. На эту тему высказался и один из ведущих отечественных экономистов А. Кудрин: «Креативный капитал должен расти и создавать новые возможности для экономики страны. Это могут быть как традиционные сферы, например галереи художников, кино, реклама, так и программирование, промышленный дизайн, проникновение творчества в госуправление и управление реальным сектором экономики. Уверен, что инновации и креатив будет прирастать темпами, превышающими отдельные сектора экономики»[6].

Арт-пространство в начале XX в. становится зоной формирования особого культурного опыта. Расширение границ понимания искусства, доступность различного вида творческой активности для больших масс населения стали одним из факторов развития креативных кластеров. Концепты «арт-пространство», «креативное пространство», «креативный кластер» часто употребляются как синонимы. Из отечественной практики видно, что подобные площадки обычно сочетают в себе разнообразные направления. Главное – это особая, уникальная только для этого пространства атмосфера. К предыстории арт-пространств можно отнести самоорганизованные художественные объединения, заложившие традиции сквотерства и формирование художественных и околохудожественных форм досуга в общественных местах. В советский период такими неофициальными местами становились кафе («Сайгон», «Эльф») или открытые пространства («Треугольник»), квартирные встречи (например, знаменитая квартирная выставка «На Бронницкой» или квартирники Г. Михайлова или С. Ковальского) и сквоты. В Санкт-Петербурге примером сквота трансформировавшегося из нелегальной площадки в официально признанное арт-пространство может считаться Арт-центр «Пушкинская–10». Это сквот, ставший на сегодняшний день авторитетной институцией, в которой представлены различные формы и виды творческой жизни: от музея и галерей до мастерских, студий и клубов. Подобную историю имеет «Республика Ужупис», творческий район в городе Вильнюсе, который часто сравнивают с Монмартром в Париже. Формирование сквотов связано с протестной и партизанской деятельностью, противостоянием официальным институциям и закону. Арт-пространство – это среда, включенная в легитимный социокультурный ландшафт. Параллельно с физически существующими арт-пространствами можно говорить о формировании подобных сообществ в виртуальном мире. Большинство арт-пространств имеет не только свои интернет-сайты, но и страницы в социальных сетях.

Арт-пространство – доступная городская среда, в которой в рамках коммуникации человек выступает не как служащий или посетитель, но как творец. Цель креативных арт-пространств – самореализация, саморазвитие личности в интересном для нее направлении. Д. Н. Суховская приводит высказывание Тоби Хаям, основателя Creative Space Management: «В креативном пространстве должны быть все необходимые для комфортной работы условия, такие как кафе и удобные стулья, это понятно, но самое важное – культура, вернее, дух сотрудничества, его тоже можно спроектировать. По мнению автора, поддержание и развитие творческой активности возможно при условии проектирования „духа сотрудничества", который в полной мере позволят создать современные многоструктурные креативные городские про-

странства, такие как: лофты, зоны коворкинга и арт-территории, арт-кварталы, дизайнерские ритейл-стрит, центры современного искусства»[7].

К началу XXI в. можно выделить несколько типов арт-пространств. Ряд из них настроен на консолидацию творческих личностей, интересующихся или занимающихся тем или иным видом искусства. Формат деятельности подобных площадок сочетает традиционные формы институализации искусства с интерактивными: выставки, семинары, мастер-классы. Другие своей целью ставят создание зоны для творчества и разнообразного досуга: от просмотра фильмов и чаепитий, настольных игр – до мастер-классов и лекций. Отдельный вариант – это создание креативной среды, в которой творчество совмещается с коммерческой деятельностью. Элементы интерактивности используют и художественные институции: организуют квесты, флеш-мобы, тематические вечера. Важным становится использование подобных пространств для создания стартапов. Арт-пространства сегодня становятся местом не только творческой самореализации, но и площадкой для консолидации вокруг конкретных проектов, самоорганизации граждан в волонтерских, коммерческих или творческих целях. Разнообразие форм и направлений деятельности подобных площадок хорошо видно на примере ряда площадок Санкт-Петербурга. В нашем городе активно функционирует несколько десятков подобных площадок. Креативное пространство «Ткачи» – центр культуры, образования и отдыха. Пространство «Тайга» по идее создателей должно объединять творчески мыслящих профессионалов, относящихся к труду как к свободной и полезной деятельности. «Легко-легко» – креативное пространство помощи и поддержки семей. «Gallery Mi & Ro» развивает формат, сочетающий галерею, кафе и место досуга. Вокруг театральной деятельности построена «Театральная гостиная VINCI». «К7» – творческое пространство, работающее в формате лофта. Разместившись на территории бывшего завода, оно развивает множество творческих и ряд коммерческих направлений. Даже этот неполный список наглядно демонстрирует широту деятельности, которую ведут на сегодняшний день подобные пространства: от разных видов творчества – до семейного досуга, от формата бизнес-центра – до клуба или гостиной.

Интерес аудитории к подобным формам проведения досуга приводит к тому, что ряд из таких площадок становится успешным, получает поддержку бизнеса и государственных структур (например «Лофт проект Этажи» или креативное пространство «Ткачи» в Санкт-Петербурге). Другие арт-пространства продолжают андеграундные традиции, хотя параллельно имеют и государственную поддержку (арт-центр «Пушкинская–10», Санкт-Петербург). Одна из целей создания подобных арт-пространств – преобразование городской среды, гуманизация городов. С другой стороны, можно говорить и о коммерческой стороне подобных проектов. Как справедливо отмечает М. Л. Магидович, «искусство все более приобретает индустриальные черты, настолько, что в англоязычной литературе термин „industries" (индустрии, отрасли промышленности) стал синонимом видов искусства. Оно становится одной из сфер экономики, объектом инвестиций и источником громадных прибылей»[8]. Естественно, любое арт-пространство становится носителем определенной идеологии и ценностей. Использование подобной формы организации труда и досуга стало популярно у коммерческих компаний. Идея «открытого офиса» реализуется во многих коммерческих организациях, не только связанных с творческой деятельностью. Популярность в России набирают различные формы корпоративных тренингов и корпоративного отдыха, построенные на диалогической основе, включающие в себя креативные формы.

Современность стремится к тотальной унификации и технологизации, но в то же время спектр вариантов выбора для самореализации и саморазвития конкретной личности чрезвычайно широк. Это две стороны постинформационной культуры, отражающиеся и в развитии искусства: искусство благодаря индустриям и технологизации становится более доступно для представителей различных социальных слоев. Параллельно идет процесс его тотальной коммерционализации: «К недоверию по отношению к традиционной культуре как идеологии примешивается недоверие к культуре индустриальной как надувательству»[9].

Арт-пространства как творческие кластеры становятся фактором преобразования городской среды, создания благоприятной атмосферы как для жителей городов, так и для туристов. А. Амин и Н. Трифт в труде «Глобализация, институциональное и региональное развитие в Европе» делают акцент, что урбанистическое творчество – это способ граждан рассказать о себе в рамках саморазвивающегося городского пространства. Подобное творчество возникает в открытых (парки, фестивали) и в закрытых локациях. Это отражает художественные творчество и особенности мировосприятия жителей. Сам город также является материалом для творчества[10].

Территория арт-пространства может становиться и игровой площадкой, и моделью мира.

Искусство в таком случае способно выступить интегрирующим фактором, создающим поле для диалога представителей различных культурных групп, саморазвития или самореализации в различных, не только художественных направлениях. Основой коммуникации в данной форме активности становится диалог. Арт-пространство не предполагает четких иерархий или навязывания стандартов. Диалог подразумевает уважение к другому. О важности выстраивания дилогического взаимодействия и значении искусства в данном процессе говорили многие авторитетные исследователи. М. М. Бахтин писал, что «диалогические отношения явление гораздо более широкое, чем отношения между репликами композиционно выраженного диалога, это – почти универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения и проявления человеческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значение <…> чужие сознания нельзя созерцать, анализировать, определять как объекты, как вещи, – с ними можно только диалогически общаться»[11]. Диалог в рамках художественной среды, само пространство существования произведения искусства в культуре, многообразие видов и форм художественной деятельности, способны создать особое поле диалогических, полилогических (Д. С. Лихачев) отношений.

С такой позиции арт-пространство может восприниматься как хронотоп, существующий в особом пространственно-временном континууме. Согласно М. Бахтину, понятием «хронотоп» (дословный перевод – «время-пространство») обозначается «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, представленных в различных литературных формах»[12]. В рамках него не действуют объективные пространственно-временные схемы. Ведь, находясь на выставке или в музее, мы фактически погружаемся в особое пространство, особую духовную атмосферу, не связанную с пейзажем за окном или актуальными политическими событиями. Постинформационная эпоха восприимчива к подобной текучести, так как практики повседневности выстраиваются не по иерархическому, а по ризоматическому принципу. В то же время внеиерархичность, коммуникационная нелинейность свойственна и интернет-сообществу. В труде «Информационная эпоха: экономика, общество, культура» Мануэль Кастельс пишет о трансформации пространства и времени в нашу эпоху. Под влиянием информационно-технологической парадигмы возникает новый тип коммуникаций, построенный на потоках. «Под потоками, – пишет Кастельс, – я понимаю целенаправленные, повторяющиеся, программируемые последовательности обменов и взаимодействий между физически разъединенными позициями, которые занимают социальные факторы в экономических, политических и символических структурах общества»[13]. В рамках арт-пространства возможно сформировать подобный информационный поток, идущий параллельно повседневным культурным практикам. Возможность квазиперемещения себя в иные континуумы провоцирует трансформации восприятия пространства-времени исключительно как переменной. Подобный эффект связан с виртуализацией современной культуры, развитием Интернета. Мобильность реальная и виртуальная строятся часто на смене контекстов, изменении визуальной конфигурации ландшафта. «Я», попадая в грамотно выстроенное арт-пространство, воспринимаю окружающее вокруг во многом исходя из замысла создателей и в зависимости от собственного культурного багажа и настроя участников. Коммуникационные связи в таком случае могут идти по нескольким каналам одновременно. Личность погружается в иное культурное пространство, в то же время эта среда трансформируется под влиянием конкретного человека. Степень погружения будет зависеть от таланта авторов-организаторов и от самого человека.

В случае соучастия «Я», сохраняя следы собственного времени-пространства, испытывает новые ощущения: тактильные, визуальные, пространственные, в конечном итоге получает новый духовный культурный опыт. Телесное ощущение здесь строится по феноменологическому принципу: «В этой функции – быть точкой ориентации для пространственно-перспективного упорядочения – становится отчетливой конститутивная продуктивность тела относительно пространственного восприятия и пространственного мышления»[14]. Пространство становится пространством лишь за счет «Я». «Я» одновременно своим присутствием меняет окружающее пространство. «Я» наблюдающий трансформирует своим присутствием пространство наблюдения. Можно говорить о насильственной трансформации, которая идет и от «Я», и по отношению к «Я». Райнер Виль в работе «Диалог и философская рефлексия» рассматривает такую форму диалога-события. По Р. Вилю, пространство диалога – это место, очищенное от «призраков» объективности, главным должно стать субъективное восприятие. Таким образом, из структуры диалога исключается вся рациональная аргументация, акцент делается на «чувстве разговора». Выводы по поводу конкретных позиций и анализ диалога должны делаться уже после события[15]. С такой позиции арт-

пространство может рассматриваться как среда, формирующая и формируемая опытом и присутствием конкретных личностей. Главным для успешности становится со-направленность их устремлений и целей. В отличие от выставочной или музейно-экспозиционной форм в ситуации арт-пространства оно создается самими участниками, несмотря на наличие основы сформированной организаторами. Второе отличие – минимум вербальных комментариев, без которых большинство выставок актуального искусства не может коммуницировать со зрителем. В то же время элементы интерактивности, сотворчества используются сегодня в рамках акций, выставок, перфомансов достаточно часто.

В современной ситуации самоорганизация становится основой для саморазвития и самореализации человека. Арт-пространство – это особая среда, существующая согласно собственным пространственно-временным константам. Попадая на подобную площадку, участники выходят за рамки обыденности. В поле такого события возможно проектировать многие личностно и культурно важные ситуации. Это – место, где, при условии выстраивания диалогического пространства, могут не просто общаться, но активно взаимодействовать представители различных культурных страт и профессий. Не стоит забывать о коммерческом потенциале креативных локаций. Благодаря сочетанию культурной и коммерческой функций арт-пространства обладают потенциалом для преобразования современной городской среды. В то же время арт-пространство может выступать и как форма мягкого властного давления, ведь подобная среда формирует и несет определенную идеологию и ценности. Выстраивание возможностей для самоорганизации людей – это перспективная форма решения культурных проблем на уровне общества, возможность для самореализации конкретных личностей.

Примечания

[1] Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ, проект № 15–33–01018 «Коммуникативные стратегии и культурные практики в период социокультурных трансформаций».

[2] Цит. по: Теория глобализации / пер. Л. Славин // Центр консервативных исследований социологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. 2009. 10 дек. URL: http: // konservatizm. org (дата обращения: 24. 05. 2017).

[3] Бауман З. Текучая современность / пер. с англ. под ред. Ю. В. Асочакова. СПб.: Питер, 2008. С. 173.

[4] Хабермас Ю. Понятие индивидуальности // Вопр. философии. 1989. № 2. С. 35–41.

[5] Пестерников Е. Пикар В. Креативный город. URL: http: // pekar. in. ua (дата обращения: 21. 04. 2017).

[6] Цит. по: Немировский М. Как искусство будет спасать экономику // Общественный контроль. URL: https: // ok-inform. ru (дата обращения: 21. 04. 2017).

[7] Цит. по: Суховская Д. Н. Реализация творческого потенциала населения через креативные пространства города: лофты, зоны коворкинга, арт-территории // Молод. ученый. 2013. № 10. С. 650–652.

[8] Магидович М. Л. Поле искусства как предмет исследования // НЛО. 2003. № 60. С. 54.

[9] Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения: филос. фрагменты. М.: Медиум; СПб.: Ювента, 1997. С. 201.

[10] См. на эту тему: Amin A., Thrift N. Cities: reimagining the urban. Cambridge: Polity Press, 2002. P. 13.

[11] Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. URL: http: // modernlib.ru (дата обращения: 24.05.2017).

[12] Его же. Вопросы литературы и эстетики: исслед. разных лет. М., 1975. С. 234.

[13] Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / пер. с англ. под науч. ред. О. И. Шкаратана. М.: ГУ-ВШЭ, 2000. С. 402.

[14] Прехтль П. Введение в феноменологию Гуссерля. Томск: Водолей, 1999. С. 51.

[15] См.: Виль Р. Диалог и философская рефлексия. // Культура. Личность. Мысль. СПб., 1999. С. 23–56.

УДК 7.072

Н. Н. Суворов

Практики в поле художественной культуры

Художественная культура рассматривается как совокупность практик, имеющих своей целью создание субъекта, продукта и перципиента деятельности. В художественных практиках используются универсальные технологии. Они включают в себя музейную, галерейную, кураторскую, коллекционерскую деятельность. Особенности разных видов практик имеют частный характер, но в каждой существуют повторяющиеся характеристики. Рассматриваются связи художественных практик и рынка искусств, на котором происходит одна из форм обращения художественных произведений.

Ключевые слова: художественная практика, обращение произведений, музей, галерея, куратор, коллекционер, аукцион, художник, автор, зритель

Nikolay N. Suvorov

Practice in field of artistic culture

Culture is considered as a set of practices whose purpose is the establishment of entity, product and percipient activities. In the artistic practices used versatile technology. They include Museum, gallery, curator, art collecting. Characteristics of different types of practices are private, but there are recurring characteristics. Discusses the relationship of artistic practices and the art market, which is one of the forms of circulation of works of art.

Keywords: artistic practice, the circulation of artworks, Museum, gallery, curator, collector, auction, artist, author, audience

Пространство художественной культуры является более узким, чем общее пространство культуры и ограничивается институциями и видами деятельности, устремленными в сферу искусства. Это пространство также наполнено произведениями искусства, уникальная обособленность которых может рассматриваться как множество сингулярностей[1]. Здесь же формируются особые культурные практики, основой которых является художественная деятельность художников, исполнителей, менеджеров, коллекционеров, галеристов, аукционеров, кураторов, критиков. Принятое в научной литературе понятие «художественное творчество», имеющее привкус романтического образа художника-одиночки, в понятии практики расширено анализом институций, текстов, перформативных коллективных действий, ассамбляжей. Таким образом, создание автором произведений дополняется и расширяется процессами продвижения, интерпретации, музейного хранения, аукционной и галерейной продажи, экспонированием на биеннале, распространением имиджей и текстов в Интернете, концертами, фильмами, которые выступают сферой обращения произведений искусства. Практики в художественной культуре осуществляют функцию отбора, оценки, активизируют межкультурную коммуникацию, прогнозируют изменение художественной сцены[2]. Практики в своей совокупности превращаются в культурную индустрию, раскрывающуюся через сумму технологий, которая по доступной цене предоставляет публике несложные произведения искусства, оформленные эффектно, словно политические лозунги[3]. Технологии изменили саму природу авторства, поскольку художник может использовать в своей работе сетевые тексты и гипертексты, объединяя различные художественные потоки, произвольно их изменяет и подстраивает произведения под групповые вкусы, стремясь превратиться их в бренды. Художник использует наработанные технологии из других видов искусства, например, графический роман, соединяющий литературу и графику[4] или даже из неискусства, используя медиаресурсы и технические новации[5]. Теоретическое осмысление и культивирование практик и индустрий формирует определенные режимы художественной мысли, сменяемые друг друга в историко-культурном процессе.

Следует соотнести практики в сфере художественной культуры с пониманием природы эстетического, которое придает произведениям социокультурный статус. Эстетическое суждение вкуса лежит в основе абсолютного искусства (И. Кант). Если практики предполагают активную вовлеченность субъекта в сферу художественной деятельности, то эстетическое является характеристикой ценностных отношений субъекта и придает социокультурную направленность практикам и индустриям.

Дефиниции связаны с радикальными поворотами в культуре, ставшими отличительной

чертой современности – это лингвистический поворот, связанный с текстовым аспектом обращения артефактов, когда культура и ее проявления рассматриваются как тексты, а деятельность субъекта ограничена возможностями языка: «Границы моего мира суть границы моего языка» (Витгенштейн), трудовая деятельность и культурные практики превращаются в зону лингвистического взаимодействия (Вирно); и эстетический поворот, акцентирующий повышенное внимание к автономному субъекту, эстетическому вкусу, субъективному выстраиванию ценностей, к сингулярной судьбе, к индивидуальной «картине мира». Экология культуры – это не только практический, но и эстетический выбор. Эстетическое как модус субъективного проявляет себя в свободном выборе индивидуальных художественных практик.

Художественные практики осуществляются в культурном пространстве, которое не ограничивается географическими рамками, но может изменяться и пульсировать, покрываться складками – уходить в тень или зажигаться активным свечением. Пространство культуры существует во времени – в перекличке направлений и идей, реанимируя или заимствуя наследие прошлого или используя практические наработки из других культурных традиций. Примером может служить пространство культуры итальянского Возрождения, ориентированного на реанимацию античности. Пространство культуры неоднородно и проявляет себя в практиках, окруженных полями с энергетическими силами притяжения и отталкивания.

Множественность полей культуры и художественных практик заставляет думать об их теоретическом обособлении. Культурные практики складываются организованно на основе многообразия видов деятельности. «Человеческая деятельность понимается и осуществляется как культура»[6]. Несмотря на множественность культурных практик, можно увидеть в них универсальную структуру.

В исследованиях культурных практик существуют представления, что система культуры находится в виде случайной мозаики, состоящей из обрывков, не образующих системы (А. Моль), или в отношении соподчинения по принципу матрешки. Культура большей общности вбирает в себя как часть культуру меньшей общности. Так, локальные культуры включаются в региональные, которые, в свою очередь, включаются в национальные. Свободное многообразие или иерархия зависимостей становятся определяющими принципами. Такое понимание представляется упрощенным и механистичным, поскольку не учитывает взаимодействие различных культурных структур между собой. Иерархии отношений между художественными практиками не существует. Так, работа галереи идет параллельно кураторским проектам и музейным выставкам, не подавляя и не подчиняясь. Выступление солиста может существовать в ином художественном измерении, чем симфонического оркестра. Культурные особенности складываются из культурных практик и полей, имеющих более динамичные отношения. Их взаимодействия возможно объяснить при помощи исследования полевого строения, пронизанного силовыми векторами и полями. Поле практики определяется как поле сил, воздействующих на всех вступающих и находящихся внутри полевой структуры в зависимости от занимаемой позиции[7]. Поле художественной практики понимается не только как пространственная структура/поверхность, но и как единство, пронизанное внутренними органичными силами. Между полями нет резкой границы, но существует постепенный спектральный переход одного поля в другое, при котором сила поля может ослабевать или усиливаться. Так, поле художественной практики может соотноситься с экономическим или политическим полями, испытывая их силовое воздействие, но также способно отвечать на это воздействие собственными силами. Художественные произведения становятся активными источниками социальной критики и воздействия на изменение политического поля – яркий пример нонконформизма. Поле практики – место аккумулированной социальной энергии, определяется предметом нацеленности практики и субъективными усилиями, направленными на этот предмет. Каждый агент/субъект практики участвует в формировании поля своими усилиями. Так, среда изобразительного искусства или театральная тусовка организуются участниками художественных или театральных событий, в которых участвуют художники, критики, коллекционеры, продюсеры, журналисты, постоянные посетители выставок и спектаклей.

В художественной практике создается особый символический капитал, становящийся главной целью и ценностью данной практики. Символический капитал становится энергетическим принципом, стимулирующим движение центробежных и центростремительных сил, организующих полевую среду. Символический капитал – капитал престижа, мастерства, художественности, признания, доверия, бескорыстия, привязанности к общему делу, продукт чистого творчества – капитал неэкономического интереса. Так, рыночная цена произведения искусства несопоставима с себестоимостью. Нельзя объяснить цену картины, сведя ее к цене холста, подрамника, красок и средней оплаты труда. Символический капитал нельзя смешивать с эко-

номическим капиталом, хотя между ними существуют сложные и тонкие взаимодействия. Доверие к производителю товара оборачивается его экономическим процветанием, или инвестиции в искусство создают условия для создания бесценных шедевров. Финансовые вложения в систему художественного образования, стипендии и гранты создают возможности для конкуренции художественных идей, возникновения креативной среды. Только в атмосфере творческого соперничества и свободных коммуникаций возможно появление шедевров. Символический капитал сосредоточен в ценностях, находящихся в обращении художественных практик и в обращении осуществляется его накопление.

Художественные практики следует рассматривать в пределах институций. Так, музейные практики организуются в музейном пространстве, которое становится местом собирания, хранения и экспонирования художественных ценностей. Музейные практики сосредоточены на научных исследованиях фондов, устройстве тематических, памятных и передвижных выставок, экскурсионном, лекционном и издательском просвещении. Современный музей принимает активное участие в международных выставочных практиках, создавая интерактивную среду. Художественные практики участвуют в создании символического капитала произведений. Появление картины в галерее сразу превращает ее в объект внимания, как прошедшего экспертизу на мастерство. Последующее экспонирование на музейной выставке превращает картину в ценное произведение мирового уровня. С каждым выставочным событием символический капитал произведения повышается. Картина превращается в объект коллекционирования и обретает высокий уровень символического и экономического капиталов. Аукционные торги демонстрируют историю произведений, фиксируются в каталогах, как и цены предыдущих продаж. В результате успешных торгов картина становится музейным экспонатом или украшает частную коллекцию. Произведения искусства нарабатывают свой художественный и эстетический вес с помощью практической работы галеристов, арт-дилеров, кураторов, критиков, аукционеров, коллекционеров, музейщиков. Художник является первым и главным в цепочке создателей символического капитала, но рост капитала от него не зависит. Успех первой выставки должен быть закреплен в галереях, и быстро становится понятным уровень успешности.

Выставка становится пространством, определяющим специфику художественной презентации и последующего обращения произведений искусства. Выставка может быть кратким высказыванием или площадкой для дискуссии. Ее содержание, интерпретация, ценности и смыслы, цели и задачи определяют деятельность галериста или куратора.

Среди художественных практик выделяется галерейное дело, которое нацелено на создание и работу художественной галереи (реальной или виртуальной). Галерея является местом, где собираются и хранятся художественные ценности, и в этом смысле она напоминает музей. Кроме временных выставок, в галерее, как и в музее, может вестись исследовательская работа, связанная с изучением процессов в современном искусстве, творчеством отдельных художников и объединений, изменений на рынке, осмыслением результатов аукционов, движением цен, каталогизацией произведений художников, подготовкой печатных изданий.

В отличие от музея, галерея мобильна и занимается коммерческой деятельностью. Продажа художественных произведений выступает формой обращения. Для многих галерей продажа произведений является условием существования. Известно, что четыре из пяти новых галерей современного искусства не выдерживают конкуренции и пяти лет[8]. Но полная коммерциализация становится признаком смерти галереи, которая утрачивает основные функции и превращается в обыкновенный салон по продаже сувениров.

Галерея выступает как проявление первичного рынка произведений искусства – это работы, взятые непосредственно от авторов, впервые предлагаемые к продаже, но существует вторичный рынок, где происходит перепродажа, обмен между коллекционерами, дилерами и галереями.

Коммерческий успех не является признаком процветания галереи, так же как истинная ценность произведения искусства не может быть выражена ценой. Денежный эквивалент для произведения искусства – величина переменная и зависит от многих, порой случайных причин. Поэтому престиж галереи основан не на количествах продаж, хотя забывать о них не следует, а на степени художественно-культурного резонанса, который галерея приобретает в процессе обращения современного искусства. В галерее осуществляется превращение произведения искусства в товар особого рода, в символический капитал; т. е. произведение, в силу своих художественных достоинств, приобретает адекватный условный ценовой эквивалент, оказывается как в поле искусства, так и обращения символического капитала.

Галерейная практика выполняет несколько функций: 1. Осуществляет хранение и репрезентацию произведений художников. Коммерческая

функция является одной из ведущих, поскольку здесь начинается оборот произведений искусства, их превращение в товар особого рода; 2. Выполняет просветительскую функцию, открывая художников зрителю, давая стимул для экспонирования работ и их печатного освещения; 3. Коммуникативная функция галерейной практики выражается в посредничестве между художниками, коллекционерами, музеями, прессой, аукционами, дилерами, кураторами, художественной критикой, меценатами. Галерейная практика стимулирует коммуникацию во всем поле изобразительного искусства; 4 Экспертная функция выявляет подлинность, делает оценку художественного и коммерческого качества; 5. Прогностическая функция направлена на изучение изменений в искусстве, на утверждение и поддержку художественных открытий. Поиск новых смыслов и форм в сфере искусства всегда нуждается в поощрении и в теоретическом осмыслении наиболее актуальных и значимых произведений и идей. У художника нет специальной задачи, объяснять вербально свои новации. Рассказ художника о своих произведениях, как правило, превращается в «еще одну параллельную историю». Галерист, возможно, первый, кто дает трактовку произведению, предлагая адекватное название и толкование. Галерист обязан увидеть новизну и оригинальность произведения, осмыслить его идею, оценить новаторство и мастерство художника, направить его творчество продуктивным советом, но также пустить произведение в процесс художественного обращения.

В художественной культуре XX в. нашла свое яркое выражение кураторская практика, которая является более мобильной по сравнению с галерейной практикой и выполняет специфические задачи[9]. В музейной работе присутствует куратор, который является хранителем отдельных музейных фондов. Но музейный куратор выполняет обязанности, соответствующие функциям музейного хранения и экспонирования.

Иное дело – кураторство, действующее в современном искусстве. Независимый куратор не связан с местом демонстрации художественного события, как галерист. Обладая развитым конструктивным мышлением, он свободно предлагает художественные проекты и произвольно подбирает художников для реализации своих идей. Куратор выступает: 1. Как гибкий коммуникатор, обнаруживая множество сетевых связей. Он, общаясь с нужными художниками, спонсорами, прессой, администрацией, увлекает возможностью сотрудничества; 2. Как художник, поскольку является создателем идеи совокупного произведения, находит образное и материальное воплощение; 3. Продюсер, поскольку находит материальные средства для реализации проекта и целесообразно их распределяет; 4. Менеджер, поскольку создает условия для публичного обращения проекта, приспосабливая к месту устройства художественного события, к возможному перемещению; 5. Арт-критик, способный представить вербальное описание и обоснование концепции. Мобильность/номадизм и способность к виртуозному общению – главные особенности работы куратора, способного быстро менять место для своих проектов, гибко приспосабливаясь к изменившейся среде, убеждать в ценности своих проектов. Возникновение кураторской деятельности связано с феноменом биеннале и международных арт-фестивалей, нуждающихся в синтетическом специалисте, соединяющим художественность с социальным и политическим. Биеннале представляет образы мира как слияние разных культур, времен и мест, собранных как совместная репрезентация, как диалогические перформансы. Они очерчивают пространство разнообразного обращения искусства. Масштабные художественные практики, концептуальные проекты нуждаются в мобильном и гибком акторе. Результатом кураторской практики выступает выставка-произведение, состоящая из многих работ, объединенных концепцией. Абсолютным условием является необходимость рассматривать выставочную презентацию как единое целое. Кураторские проекты могут быть эпатажными, использовать провокацию. Провокативность почти всегда сопутствует художественному новаторству и допускается в практиках, а в современном искусстве она становится одним из главных критериев актуальности. Международные кураторские проекты вводят в мир искусства новые имена и идеи, которые проходят проверку в профессиональной среде. «Бьеннале стала утверждением для верхних эшелонов – как среди художников, так и среди кураторов – мира искусства, отражая более общую тенденцию к установлению внутреннего ранжирования»[10]. Следует выделять различные кураторские подходы: 1. Художник развивается в сторону куратора, становится им и вовлекая в свою деятельность группу, подчиняет своим идеям. (Коллективное творчество); 2. Независимый куратор создает авторский текст выставки и подбирает художников для его исполнения. (Кураторский дискурс); 3. Смешанные формы кураторства и художественного творчества. Каждая выставка становится проявлением кураторского творчества при активном участии, сотворчестве всех участников.

В современном пространстве художественной культуры выставки из единичных явлений

все чаще превращаются в долговременную деятельность, соединяющую различные практики и объединяющие между собой художников, галеристов, свободных и музейных кураторов. Возможен выход из сферы художественности и заимствование иных видов практического опыта. Так искусство в своем обращении пересекает границы автономии и становится влиятельным участником процесса культурного и социального производства. Многие дизайнерские проекты были заимствованы из идей художников. Так, геометрический абстракционизм П. Мондриана стал прообразом современной архитектуры.

Аукцион также выступает проявлением художественной практики. Его природа заключается в раскрытии произведением искусства своей истинной ценности в непосредственном художественном и товарном обращении. Аукцион несет в себе момент непредсказуемости, когда точно неизвестно, какие произведения будут приобретены, по какой цене и кто станет покупателем. Неизвестны также цели приобретения: для последующих продаж, как средство вложения капитала, как предмет для личного наслаждения шедевром или как пополнение коллекции музея. Различные цели всегда сопровождают поле обращения произведений искусства – в галерее и на выставке. Аукцион служит определенным задачам – товарному обращению произведений искусства. Здесь ставятся задачи выявления провенанса, подлинности, определение стоимости и цены, их соотношения, динамики цен, истории владельцев. Неопределенность результатов аукциона подтверждает сугубо практическую сферу процесса. Аукционист сам не всегда представляет, с какими сюрпризами столкнется в процессе аукциона. Произведение искусства оказывается в свободном существовании – оно уже не принадлежит художнику или бывшему владельцу, но еще не принадлежит будущему обладателю. Результат продажи неизвестен и она, возможно, не состоится. Аукционист не является временным владельцем, он лишь организует процесс обращения произведения. Судьба произведения на какое-то время зависает.

К художественным практикам относится коллекционирование. Ю. Н. Тынянов назвал коллекционирование в любых его формах и видах проявлением инстинкта преемственности культуры[11]. Действительно, коллекционеры, собирая произведения и артефакты, отбирают, исследуют и сохраняют их для потомков, реставрируют, проводят экспертизу. Частные коллекции становятся основой формирования музеев и архивов.

При анализе отношений агентов поля практики следует учитывать их позиции по отношению к полю искусства, к символическому капиталу и участию в производстве. Агенты поля (художники, писатели, артисты, режиссеры, галеристы, кураторы, коллекционеры и т. д.) выстраивают полевые взаимодействия, которые в исследованиях сводятся к формам и видам коммуникаций. Однако именно здесь наблюдается культ различий. Существовать в художественном поле – значит различаться, сохранить свою индивидуальность. Художник выполняет уникальную задачу: «Именно художник странствует по лабиринтам или подполью социального мира»[12]. Эстетическое – это игра различий. Художник, нацеленный на создание символов, становится творцом новых культурных текстов[13]. Имплозия художественных практик и индустрий не может конформировать оригинальное творчество большого мастера. Выдающийся художник всегда оригинал, он не принадлежит практике, он ее формирует и дает направление – и в этом его главная социокультурная ценность.

Поля культурных и художественных практик вступают во взаимодействие со слоями и стратами зрителей, ориентируясь на массового, среднего или элитарного реципиента. Так, ориентация художника на образ интровертного «пророка» заставляет отказаться от создания «благостных» произведений, востребованных массовым вкусом. Такой художник доверяется только интуиции и свободному воображению. И наоборот, склонность к комфорту и благополучию определяет ориентацию художника на классические мотивы, детализацию в живописи и понятность сюжетов. Художественные практики ориентируются на поле власти. Нюансы отношений с властью вариативны в культурном дискурсе и дифференцируются в зависимости от широты и силы полевых структур. Так, слабое поле апеллирует к власти как главному арбитру, рассчитывая на его поддержку, сильное, наоборот, стремится к независимости и свободному плаванию. Различными могут быть отношения между агентами и институциями, располагающими капиталом. Инвестиции представляют особую полевую среду с направленностью силовых векторов. Инвестиции создают возможности для реализации кураторских проектов, проведение биеннале и арт-фестивалей. В ряде стран инвестиции в художественные практики стали обязательным явлением успешного бизнеса. Инвестор ждет экономического результата от вложений, но наибольшим эффектом от его инвестиций становится возросший авторитет и влияние на экономический рынок. Символический капитал влияет на возрастание экономического. В результате возникает особая креативная индустрия, соединяющая различные системы ценностей.

Художественная деятельность, лежащая в основании практик, может иметь различные ориентации. Это, прежде всего, ориентация на продукт, когда художник создает произведение непосредственно для рынка. Художник становится зависимым от продаж, и рыночные отношения навязывают содержание произведениям, направляя вектор в массовую культуру. В данной ориентации возникают следующие практики: галерейная, кураторская, аукционная, художественная ярмарка, собирание коллекций.

Но возможна иная ориентация – на развитие, создающая пространство свободной коммуникации. Общение художников подчиняются сугубо художественным целям, отвечающим принципу: «искусство для искусства». Выделяется решение чисто художественных задач – «представить мир иным», в результате включаются следующие практики: создание открытой мастерской, деятельность творческих союзов, независимых художественных групп, художественных фондов, создание некоммерческих выставок, деятельность независимых критиков. Эстетический критерий и высокая художественность становятся главными ориентирами. В большинстве случаев эти два вида художественной ориентации переплетаются. Художник стремится создать выдающееся произведение, но также ожидает успешности обращения на рынке. Можно выделить три главных отношения и три уровня в полях художественной культуры, оказывающих влияние на практики в сфере искусства: 1. Отношение поля искусства к полю власти, как микрокосм к макрокосму. Сюда же относится одобрительное/критическое отношение к власти; 2. Отношения между агентами поля искусства внутри структур. В каждой субкультуре существуют признанные мастера, знаковые произведения, выступающие авторитетом поля; 3. Отношения габитусов позиций агентов поля искусства, их предпочтения, трансформации и функционирование, соперничество и сотрудничество.

Понятие габитуса, активно используемое в современной социологии и культурологии, собирает в себе порождающий принцип, в соответствии с которым объективно классифицируется художественная практика, а также принцип классификации практик в представлении и сознании агентов. Габитус продуцирует практику, создавая в ней социальную потребность. Габитус подготавливает агента практики, формирует стиль жизни, вкусы и предпочтения. По сути, габитус в теории П. Бурдье – это усложненная и расширенная теория психологической установки (аттитюда) Д. Н. Узнадзе[14], формируемая потребностью, материальной или духовной, возникшей в субъекте и ситуацией ее удовлетворения. Психологическая установка как механизм бессознательного регулирования деятельности распространяется не только на личность, но и на интерсубъективность. Понятие «габитус» встретило в научной литературе активную дискуссию[15]. Между тем это понятие имеет давнюю научную традицию, его употреблял еще немецкий философ Г. Ф. Лейбниц (1646–1716), относя его к предметному миру, находящемуся в созвучном единстве с агентом действия. Габитус следует понимать как выражение практического знания, которое приобретается только посредством практики и выражается исключительно в практике.

Простое перечисление разрозненных элементов в пространственных и силовых полях культуры не прибавляет понимания их внутреннего строения. Логические связи внутри культурных практик прерываются неожиданным вторжением, например, субъективным фактором, борьбой интерпретаций, непредвиденным стечением обстоятельств, случайностью. «За практикой следует признать особую, нелогическую логику»[16], поскольку края ее размыты и накладываются на пространства и силы других практик, пересекаются складками и швами. Здесь допускается принцип неопределенности – невозможность четкого видения границ. «Такая парадоксальная логика свойственна всякой практике или, вернее, всякому практическому чувству»[17]. Культурная практика вступает в состояние перформативности, непредсказуемости процесса и результата. Хайдеггер в связи с этим допускал: «все гуманитарные науки и все науки о жизни именно для того, чтобы остаться строгими, должны непременно быть неточными»[18]. Только в горизонте постоянных изменений выявляется полнота частностей. Красноречивым примером расхождения практической логики являются обряд и миф, практики которых в силу своей двойственности подвергаются противоречивым интерпретациям. Обряд конечен и существует как сакральное событие во времени и пространстве, а миф бесконечен и существует как воображаемая реальность, но в истории культуры они постоянно сопрягались.

Существуют принципы, по которым выстраиваются силовые поля и культурные «перформативные» практики, определяющие многообразие художественной культуры. Пространство культуры предполагает выделение векторов, направленных по вертикали и по горизонтали. Так, вертикальное исследование намечает постепенное восхождение по путям профессионализма и усложнения образной и смысловой ткани предмета – произведения искусства, и

тогда пространство культуры предстает как направленность от массовых и народных форм художественных практик к элитарным и профессиональным. Такое восхождение практик от простых форм к более сложным объясняется специализацией по видам искусства. К исследованию культурных полей может быть применен «спектральный анализ» (М. Каган) – исследование переходных форм, лежащих между основными сферами практической деятельности. Спектральный анализ позволяет выделить и найти определенное и устойчивое место специальным практикам. Очевидно, что все практики имеют своей целью популяризацию и интерпретацию. Интерпретация в художественных практиках не всегда является упрощением образной сферы произведений искусства. Так, куратор лишь выявляет общие контуры произведений, подводя их к концептуальной схеме выставки, допускает их сингулярное существование. Режиссер создает концепцию спектакля исходя из собственного интереса или актуальности сюжета. Осовременивание классики порой встречает негативную реакцию публики, в интересах которой эта модернизация осуществлялось. В искусстве, как правило, новаторство получало признание лишь у меньшинства. Поэтому в целях успешного продвижения проекта галерист, куратор, режиссер должны оценивать степень риска на успех/неуспех предприятия. Следует четко представлять, на какую аудиторию рассчитан проект. Следовательно, художественной практике должен предшествовать и сопровождать ее тщательный маркетинг.

Существенным полюсом художественных практик должно быть прогнозирование. Практическая нацеленность художественной практики заключается в умении предвидеть результаты: насколько произведение искусства будет успешным во времени или является ответом на сегодняшний запрос. Многие художники удовлетворяются моментальным спросом. Художественные практики следует ориентировать на ближайшее/отдаленное будущее. Это вытекает из эстетической составляющей художественной деятельности, направленной на соотношение современных и общечеловеческих ценностей. Различия художественных практик осуществляются по степени зависимости от наличного спроса. Так, шоу-программы и кинематограф зависят от актуальности практики, быстрой реакции на ожидания публики. Профессиональное исполнение и бурный успех не спасут эстраду или кино от быстрого устаревания, в то время как отдельные произведения литературы, живописи, скульптуры, архитектуры и музыки имеют шанс сохраниться в истории искусства с пометкой высокой ценности. Практики в сфере художественной культуры выступают как единство деятельности/творчества и коммуникации. Очевидно, что практики в сфере искусства могут иметь индивидуальный и групповой характер. Усложнение коммуникации усиливается в связи с изменчивостью условий выполнения поставленной задачи. Так, автономная коммуникация художника-одиночки не сопоставима с полифонией общения внутри кураторского проекта. Умение приспосабливаться к изменениям, мобильность и гибкость – условия успеха художественной практики.

Кроме целей практик, объединяющих между собой агентов, возникают также силы и энергии, объединяющие практики изнутри. Это – полевая среда культуры, которая предполагает рассмотрение силовых полей и выявление направлений энергий, связывающих поля воедино. В полях при помощи энергетических сил собираются произведения, образы и смыслы, возникшие и созданные – остающиеся в пространстве культуры или выталкиваемые в иные пространства и поля. Представление об особой силе – энергии поля, связано с явлением центростремительных и центробежных сил, направленных к центру поля данной практики или, наоборот, вытесняемой к ее периферии и даже выталкивания в пространство иной деятельности. Так, художник, погруженный в свое творчество, устремлен к центру поля, к месту концентрации символического капитала, преодолевая многие жизненные привязанности, и, наоборот, недостаток таланта или упорства становится причиной выталкивания художника на периферию поля и в режим иных ценностей. Центростремительные силы художественной деятельности захватывают, в частности, магические практики, превращая продукты социальной магии в художественный объект. Вслед за П. Бурдье отметим: «Художник, ставящий свою подпись на реди-мейд, производит предмет, рыночная цена которого совершенно несоизмерима с его себестоимостью. Он коллективно уполномочен совершить магическое действие, которое ничего бы не значило без всей той традиции, воплощением которой является его деяние, вне мира священников… и верующих»[19]. Магическая функция вполне применима к светским по своему характеру работам. Магия здесь понимается как помещение в особый контекст и преобразование вещи/предмета и наделение расширяющимся смыслом. Например, «функциоколлажи» петербургского художника В. С. Воинова несводимы к прагматической

ценности предметов и превращаются в производство сверхпредметов, объединяющих в себе символику исторических и культурных событий. Художник наделяет бытовые вещи дополнительными смыслами. Этот сверхсмысл можно назвать социальной магией, несводимой к бытовой манипуляции становящейся главным критерием ценности произведения.

Поля и практики как сфера вещественного и объективного могут быть дополнены понятием картины мира[20], которая формируется как субъективное и интерсубъективное видение полевых процессов. М. Хайдеггер указывал на актуальность понятия «картина мира» в общей тенденции к практичности науки и в особенностях ментальных практик. «Картина мира, сущностно понятая, означает, таким образом, не картину, изображающую мир, а мир, понятый в смысле такой картины… Бытие сущего ищут и находят в представленности сущего»[21]. Хайдеггер утверждал, что формирование «представленности сущего» как мира воображаемого становится логическим итогом предшествующего развития: «Представление перед собой и в отношении к себе». Воображаемая реальность, таким образом, существенно дополняет и оживляет бытие. «Объясняющее представление» формирует предмет представления. Практики художественной культуры создают картину мира, подстраивая под нее свои действия, смыслы и цели. Для современной картины мира характерна оппозиция языка и реальности в бытийном смысле, для которой текст играет ключевую роль[22]. Картину мира активно видоизменяет воображаемая реальность, переводящая аспекты культурных практик в сферу виртуального. Картиной мира выступает устойчивая ментальная пространственная панорама, включающая в себя систему представлений человека о мире, комплексное представление о конкретной действительности и процессах взаимодействия. Понятие «картина мира» существенно дополняет представление о культурных практиках, внося меру воображаемого и виртуального.

Примечания

[1] В данном случае множество произведений искусства сравнивается с социальным множеством. Представляется, что сравнение корректно, поскольку отдельность и уникальность произведений искусства можно квалифицировать как множество сингулярностей. К произведениям искусства все чаще применяется свойство квази-субъективноть (Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015).

[2] Понятие «художественной сцены» характеризует место социального взаимодействия в условиях высокой мобильности, гипперкоммуникации, гибкости, особого внимания к креативности и успешности художника, выступает формой социальной организации (Гилен П. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 110–111).

[3] Хоркхаймер М., Адорно Т. Культурная индустрия: просвещение как способ обмана масс. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 89.

[4] Исаева О. А. Эволюция стиля ранних графических романов Англии и США // Вестн. СПбГУКИ. 2016. № 2 (27). июнь. С. 165–168.

[5] Сибрук Д. Nobrow: культура маркетинга, маркетинг культуры. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 146.

[6] Хайдеггер М. Время и бытие: ст. и выступления. СПб., 2007. С. 58.

[7] Бурдье П. Социальное пространство: поля и практики. СПб., 2005. С. 368.

[8] Томпсон Д. Как продать за $ 12 млн чучело акулы: скандальная правда о современном искусстве и аукционных домах. М., 2015. С. 65.

[9] Первым куратором в отечественной художественной культуре можно назвать С. П. Дягилева.

[10] О'Нил П. Культура кураторства и кураторство культур(ы). М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 124.

[11] Чудакова М. О. Рукопись и книга: рассказ об архивоведении, текстологии, хранилищах рукописей писателей. М., 1986. С. 132.

[12] Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. 2-е изд. СПб., 2012. С. 36.

[13] Хезмондалш Д. Культурные индустрии. М., 2014. С. 18.

[14] Узнадзе Д. Н. Психология установки. СПб.; М., 2001.

[15] Социоанализ Пьера Бурдье: альманах / Ин-т социологии РАН, Рос.-фр. центр социологии и философии. СПб., 2001.

[16] Бурдье П. Практический смысл. СПб., 2001. С. 167.

[17] Там же. С. 178.

[18] Хайдеггер М. Указ. соч. С. 61.

[19] Бурдье П. Социальное пространство: поля и практики. С. 187.

[20] Жидков Б. С., Соколов К. Б. Искусство и картина мира. СПб., 2003. С. 56–79.

[21] Хайдеггер М. Указ. соч. С. 69.

[22] Жидков В. С., Соколов К. Б. Искусство и общество. СПб., 2005. С. 128.

УДК 130.2:141.78

А. В. Тимошевский

Трансгрессивное сознание как культурно-исторический феномен

Исследуется понятие предельных оснований культуры. Выявляются особенности трансгрессивного сознания как культурно-исторического феномена. Обосновывается недостаточность редукции трансгрессивного опыта к акту трансгрессии. Интегрирующие функции трансгрессивного сознания показываются на фактическом и теоретическом материале, содержащемся в исследовании М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса».

Ключевые слова: предельные основания культуры, культурно-исторический феномен, трансгрессия, трансгрессивное сознание, трансгрессивный опыт, постмодернизм, народная культура средневековья, народная культура Ренессанса, М. М. Бахтин

Alexandr V. Timoshevskiy

Transgressive consciousness as cultural and historical phenomenon

The concept of the ultimate bases of culture is investigated. Specifics of transgressive consciousness as a cultural and historical phenomenon are revealed. The inadequacy of the reduction of the transgressive experience to the act of transgression is substantiated. The integrating functions of the transgressive consciousness are shown on the actual and theoretical material contained in M. Bakhtin's study «The Creativity of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance».

Keywords: ultimate bases of culture, transgression, transgressive consciousness, transgressive experience, postmodernism, cultural-historical phenomenon, Middle Ages folk culture, Renaissance folk culture, M. M. Bakhtin

Разговор о культуре в самом широком ее проявлении предполагает ключевой вводный момент – расшифровку смысла. И здесь мы сталкиваемся с тем, что эта ключевая расшифровка смысла касается основополагающего понятия, означающего организующее первичное начало в культуре. Это значит, что культура как таковая, опираясь на этот ввод, дает возможность пространства всему остальному толкованию – что есть культура в человеке и в обществе в целом. Необходимость ключевой расшифровки первоначала в культуре предполагает ответ на предельный вопрос – откуда возникает культура во всем многообразии ее проявлений, и что она в действительности собой представляет. Речь идет о начале, поставившем пределы перед человеком и ограничивающем его смысловой разброс. Поэтому в данном случае важны не столько точки зрения и подходы, сколько обращение к тому, что можно было бы назвать основанием самой культуры.

Культура – феномен, который фундаментальным образом вводит в набор характеристик человека целый ряд основополагающих понятий, и одно из них – понятие Бога, как основополагающего организующего начала. Как понятие, культура есть принципиальное решение проблемы предела человеческого поведения, но, кроме этого, она есть еще и возможное смысловое пространство человека. Культурное пространство говорит о том, что человек не на пустом месте раскрывает смысл своей жизни, но в определении значения важности, ложности или истинности его культурной динамики. И это пространство существует сразу, с самого начала. Из этого следует, что культура не есть пустое понятие, она есть определение пределов, запретов и ограничений человека. Культура есть ограничение, которое введено как смысловое основание и содержание рекомендуемого, или ограниченного, или запретного.

Культура есть ввод, смысловой ввод поведения, и этот смысловой ввод касается понятий такой широты, как Бог, абсолют, мировой дух, мировой разум, мировая воля и т. д. Культура – это ограничение и предел, смысловая граница, которая введена в начало жизни и деятельности всякого человека. Она представляет собой импульсы, которые существуют в человеке и объясняют его поведение.

Культура – это обнаружение пространства, в котором уже сказанное существует, поэтому понятие Бога оказывается смыслозадерживаемым содержанием кардинального ограничения. Однако в этом пространстве существуют и такие основания, как выход к общей воле, государственной воле, к правительству, к чему угодно. А это значит, что в культуре не только Бог, но и воля других, воля общества в целом и императив завтрашнего дня, и война, и революция являются такими же предельными ограничениями, как и Бог, и мировой разум.

В истории мышления вопрос о предельных культурных основаниях человека ставился и

решался принципиально различным образом. В современном гуманитарном знании одним из ключевых понятий в решении этого вопроса стало понятие трансгрессии.

Одним из первых, кто ввел понятие трансгрессии, был М. Фуко. Попытка переосмысления базовых культурных ценностей Запада привела Фуко к идее, которую раньше можно было обнаружить и у Ницше – идее «смерти Бога». Однако, отказывая понятию Бога в праве быть понятием, несущим пределы и смыслы человеческой жизни, Фуко предложил другое основополагающее понятие культуры – трансгрессии как преодоления всякого предела, преодоления любых культурных ограничений и запретов: «Несомненно, именно эксцесс, злоупотребление, излишество открывают сексуальность и смерть Бога в сплетении единого опыта; это через них нам открывается… что „Бог – это публичная девка“… И если надо было бы по оппозиции к сексуальности дать определение эротизму, им стало бы следующее: это тот опыт сексуальности, что сам по себе связывает преодоление предела со смертью Бога»[1].

Фуко, таким образом, положил начало понимания трансгрессивного опыта как опыта отрицания, преодоления всех возможных форм существующих норм, запретов, выхода «за» и «сквозь» их предел через эксцесс. Не жизнь, а ее отрицание – смерть выступает как акт, ведущий к полноте бытия, поскольку осознание и переживание человеком собственной конечности недоступно в рамках социально приемлемого поведения и достигается лишь путем выхода за его пределы путем трансгрессивных практик (религиозный экстаз, кощунства, бунт, революции, животная агрессия, жертвоприношение, пиры и карнавалы, эротизм, безумие, война, преступление и убийство).

В таком ключе актуализировался не только зарубежный, но и отечественный дискурс относительно феномена трансгрессивного опыта[2]. Теоретической базой его понимания до сих пор остается тезис М. Фуко о том, что «Трансгрессия – это жест, который обращен на предел… Трансгрессия доводит предел до предела его бытия; она будит в нем сознание неминуемого исчезновения… Что это еще может быть, кроме того, что она пересекает в своем неистовом жесте, того, что она назначает себе перечеркнуть своей чертой, которую сама стирает?»[3].

Следует признать, что именно «разрушительная трансгрессия», «стирающая трансгрессия», «нисходящая трансгрессия» фактически оказалась содержательным наполнением понятия трансгрессии как таковой. Более того, как правило, трансгрессия понимается как термин исключительно постмодернистской философии: «Трансгрессия **концепт… философии постмодернизма** (выделено мной. – *А. Т.*), фиксирующий феномен преодоления непроходимой границы, и прежде всего барьера между возможным и невозможным»[4].

Однако, как отмечает М. А. Можейко, «Традиционно исследуемый мистическим богословием феномен откровения как перехода в принципе непроходимой границы между горним и дольним выступает очевидной экземплификацией феномена трансгрессии, которую постмодернизм **мог бы почерпнуть из культурной традиции** (выделено мной. – *А. Т.*)»[5].

Данное замечание представляется весьма существенным. Оно свидетельствует о неправомерности редуцирования понятия трансгрессивного опыта в двух отношениях.

Прежде всего, его не следует сводить к трансгрессии, т. е. всего лишь переходу непреодолимой границы. Трансгрессивная способность человека связана еще и с синтезом многообразных форм культурного опыта. Коммуникация представляет собой трансгрессивную способность человека к интеграции разнообразных форм опыта, которые эта способность и организует.

Иными словами, способность человека к трансгрессии показывает наличие в его психике сложнейшей структуры, которую необходимо связывать с предельными основаниями духовной жизни человека и общества. Язык в культуре как одно из таких оснований оказывается не просто средством коммуникации, но универсальным образованием, выражающим духовную жизнь. С его помощью культура становится доступной человеку, данная культура – другой культуре.

Эта сложнейшая структура психики и есть трансгрессивное сознание человека, т. е. совокупность тех интегральных значений опыта, которые представлены в нем такими срезами, как культурные ценности, когниции, коммуникации. Трансгрессивное сознание – это интегральная способность человека по приобретению, преобразованию, воспроизведению и передаче опыта в культуре. Человек – сложнейшая психосоматическая система, в которой все интегрально: научное знание, мистика, повседневное знание. При таком понимании человека работа трансгрессивного сознания заключается в увязке и переходе от одного элемента психики к другому. Трансгрессивное сознание – это транспозиция человека.

Если следовать этой логике, то трансгрессивное сознание обладает универсальной потенциальной содержательностью, когда внутренний объем психики человека несет в себе всю сложность внешнего упорядоченного мира. В таком случае грех – выше добродетели, преодоление греха, а не достигнутая «успешная» добродетель становится критерием подлинности существования. Движение «вниз» (согрешить) одновременно оказывается движением «вверх» (преодолеть),

и это позволяет человеку, переболевшему грехом, «вернуться» во внешний объективный мир субъектом, который за него, за этот внешний мир болеет. Трансгрессивное сознание как движение и «вниз», и «вверх» представляет собой «диалог созвучий» двух миров, их взаимодействие – внутреннего мира человеческой субъективности и внешнего мира, в который человек включен своим интегральным жизненным опытом. Мы существуем, постоянно опрокидываясь в другое.

Таким образом, редуцирование трансгрессивного опыта в культуре к действию «стирающей» (разрушительной) трансгрессии оказывается явно недостаточным. Более эвристичным представляется понимание этого опыта как интегральной работы трансгрессивного сознания в виде и «нисходящей», и «восходящей» трансгрессии.

Второе обстоятельно, на которое следует обратить внимание, заключается в утверждении, что трансгрессивный опыт исследовался исключительно философией постмодернизма.

Безусловно, термин «трансгрессия» был введен в философию Батаем и другими постмодернистами, однако сам феномен, отвечающий понятию трансгрессивного опыта, осмысливался в истории мышления и раньше, но назывался иными именами. Например, диалектикой Раба и Господина у Гегеля, суверенной волей либертена у де Сада. Как отмечала М. А. Можейко, трансгрессивный опыт оказался в поле зрения и Ж.-П. Сартра: «Именно в силу своей сопряженности с невозможностью (отсутствия укорененности в наличные формы мышления и опыта) опыт трансгрессии артикулируется Ж-П. Сартром как „опыт абсурда“»[6].

Следует признать, таким образом, что в современном дискурсе о предельных основаниях человеческой жизни недостаточно понятия трансгрессии как организующего первоначала культуры. Трансгрессия представляет собой всего лишь способ, посредством которого человек движется к обретению опыта. Сам же опыт аккумулируется трансгрессивным сознанием человека, представляющего собой универсальный культурно-исторический феномен и интегрально включающего в себя все многообразие человеческой коммуникации.

При исследовании культуры мы всегда сталкиваемся с конкретными значениями этого феномена, различиями трансгрессивного сознания человека античного мира и человека средневекового мира, Восточного мира и Западного мира, полинезийского этноса и франкоязычного этноса. Понятие и содержание трансгрессивного сознания меняются от культуры к культуре, от эпохи к эпохе, от этноса к этносу, как меняются и сами трансгрессивные коммуникации в конкретных формах человеческого опыта и практиках трансгрессии.

В связи с этим значительный интерес представляет обращение к анализу трансгрессивного сознания как культурно-исторического феномена в исследовании М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса».

В литературе уже отмечалось сходство между Батаем и Бахтиным в их понимании трансгрессивности праздника как определенной ситуации запрета, когда запрет мыслится как некий непреодолимый предел в силу своей табуированности в обыденной жизни, но преодолеваемый праздником в той или иной культурной традиции (ритуалы жертвоприношений, древнегреческие дионисийские празднества и римские сатурналии, карнавалы, фамильярно-площадная речь, пиршества): «Батай моделирует ситуацию „праздника“, функционально аналогичного моделируемому М. М. Бахтиным „карнавалу“: эта ценность… проступает в празднествах, в ходе которых позволено – даже требуется – то, что обычно запрещено. Во время праздника именно трансгрессия придает ему чудесный, божественный вид»[7].

Однако, по нашему мнению, в своей книге о Рабле Бахтин выходит за узкие рамки понимания «праздника» (карнавала и пиршества) как нарушения недозволенных границ, отмене норм или их преднамеренной инверсии, т. е. акта трансгрессии.

Прежде всего, согласно Бахтину, праздник, организованный на начале смеха, давал человеку возможность жить одновременно в двух мирах – мире профанном и мире сакральном (двумирность), трансгрессируя «туда» и «обратно»[8].

Кроме того, празднество – это такая форма культуры, которая носит надпрагматичный характер: ее невозможно вывести из практических условий и биологической потребности в периодическом отдыхе. Чтобы передышки в труде «стали праздничными, к ним должно присоединиться что-то из иной сферы бытия, из сферы духовно-идеологической. Они должны получить санкцию не из мира средств… а из мира высших целей человеческого существования, т. е. из мира идеалов»[9].

Наконец, самое главное – официальный праздник сакрализировал неравенство, на карнавале же все считались равными. «Здесь человек как бы перерождался для новых, чисто человеческих отношений… Человек возвращался к себе самому и ощущал себя человеком среди людей. И эта подлинная человечность отношений не была только предметом воображения или абстрактной мысли, а реально осуществлялась и переживалась в живом материально-чувственном контакте. Идеально-утопическое и реальное временно сливались в этом единственном в своем роде карнавальном мироощущении»[10].

Карнавальный язык – это язык, дающий человеку уникальный опыт культурной трансгрессии: «Для него очень характерна своеобразная логика „обратности"… „наоборот"… логика непрестанных перемещений верха и низа… лица и зада… шутовских увенчаний и развенчаний… отрицая, карнавальная пародия одновременно возрождает и обновляет. **Голое отрицание вообще совершенно чуждо народной культуре** (выделено мной. – *А. Т.*)»[11].

Празднество несет в себе материально-телесное начало мира, которое в своей гротескной и одновременно реалистической форме пира и карнавала представлено как всенародная праздничная утопия: «Космическое, социальное и телесное даны здесь в неразрывном единстве, как неразделимое живое целое… Материально-телесное начало здесь – начало праздничное, пиршественное, ликующее, это – „пир на весь мир"»[12].

В пиршестве «тело выходит за свои границы, оно глотает, поглощает, терзает мир, вбирает его в себя, обогащается и растет за его счет… Здесь человек вкушает мир, ощущает вкус мира, вводит его в свое тело, делает его частью себя самого. Пробуждающееся сознание человека не могло не сосредоточиться на этом моменте, не могло не извлекать из него ряда очень существенных образов, определяющих взаимоотношение между человеком и миром. Эта встреча с миром в акте еды была радостной и ликующей. Здесь человек торжествовал над миром, он поглощал его, а не его поглощали; граница между человеком и миром стиралась здесь в положительном для человека смысле»[13].

Приведенные фрагменты книги Бахтина свидетельствуют, на наш взгляд, о следующем.

Празднество средневекового пира и карнавала давало человеку особый опыт и особое состояние сознания. Оно заключалось не столько в том, что во время праздничного периода можно и нужно вести себя вопреки всяким правилам, а когда праздник заканчивался, все становилось как прежде. Это новое состояние сознания означало, что после завершения празднества человек уже не будет прежним, он меняется: меняется его отношение к себе, другим людям, к жизни и миру.

Праздничные формы организации опыта в средневековой культуре были связаны с особым переживанием мира, когда человеку оказывалось недостаточно налично данной действительности, и посредством смеховой культуры пира и карнавала он выходил за ее пределы, создавая «второй» мир, мир духовный, в котором он только и чувствовал себя подлинно существующим.

Подобное «удвоение» мира в народной культуре обеспечивалось не столько абстрактной амбивалентностью человеческой природы, сколько интегрирующей способностью сознания, «стягивающей» все многообразие человеческого опыта в соответствие с «высшими целями» существования человека, т. е. его идеалами. Это «стягивание» двух миров в мир единый (материальный и идеальный, плотский и духовный, мир «низа» и «верха») осуществлялось трансгрессивными «спусками» и «подъемами», включающими в себя все многообразие жизненного опыта средневекового человека.

Таким образом, понятие трансгрессивного сознания как культурно-исторического феномена показывает, что культура несет в себе ключевое расшифровывающее начало, создающее человеку целый ряд пределов и ограничений, которые он осознает как границы собственного существования, и которые он преодолевает с помощью импульсов «нисходящей» и «восходящей» трансгрессии. Культура есть ограничение, предел и смысловая граница, которые изначально, предельно и априорно введены в человеческую жизнь.

Примечания

[1] Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX в. СПб.: Мифрил, 1994. С. 116.

[2] См.: Дорофеев Д. Ю. Под знаком философской антропологии: спонтанность и суверенность в классической и современной философии. СПб.: Центр гуманит. инициатив, 2012; Зимин В. А. Функция трансгрессии: проблема нарушения границ между полами и поколениями на материале фильма П. Альмодовара «Все о моей матери» // Психоанализ и искусство: сборник. М.: Когито-Центр, 2011; Краснухина Е. К. Эротическое и негативное // Вестн. СПбГУ. Сер. 6. 2011. Вып. 4. С. 19–24; Тимофеева О. В. Негативное животное // Statis. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. № 1. С. 290–315; Фокин С. Л. Философ-вне-себя: Жорж Батай. СПб.: Изд-во О. Абышко, 2002; Каштанова С. М. Трансгрессия как социально-философское понятие: дис. … канд. филос. наук: 09. 00. 11 / СПбГУ. СПб., 2016. 203 л.

[3] Фуко М. О трансгрессии. С. 117–118.

[4] Грицанов А. А. Трансгрессия // Новейший философский словарь. Постмодернизм / гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. Минск: Соврем. литератор, 2007. С. 665.

[5] Можейко М. А. Трансгрессия // Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. Минск: Изд. В. М. Скакун, 1998. С. 788.

[6] Можейко М. А. Социогуманитаристика для неодетерминизма // Социология. 2012. № 4. С. 112.

[7] Можейко М. А. Трансгрессия. С. 788.

[8] См.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // Собр. соч. М.: Яз. славян. культур, 2010. Т. 4 (2). С. 13–15.

[9] Там же. С. 17.

[10] Там же. С. 18–19.

[11] Там же. С. 19–20.

[12] Там же. С. 29.

[13] Там же. С. 302.

УДК 81'22:316.728

О. Н. Судакова

Семиотическая концептуализация культуры в работах Ю. С. Степанова

Основным инструментарием семиотической теории культуры Ю. С. Степанова являются концепты. Ими можно описать и культуру этноса, и культуру повседневности социальной общности. Благодаря системному строению культуры и трехслойной структуре концепта формируются эволюционно-семиотические ряды концептов культуры. Следовательно, теория обладает эвристический потенциалом не только для лингвокультурологии, но и культурологии повседневности.

Ключевые слова: концепты культуры, слои культуры, эволюционно-семиотические ряды, культура повседневности, Ю. С. Степанов

Olga N. Sudakova

Semiotics conceptualization of culture of Y. S. Stepanov

The main tools of the semiotics theory of culture of Y. S. Stepanov are concepts. They describe culture of ethnos and culture of everyday of social community. System structure of culture and complex structure of concept builds evolutionary semiotic lines of culture concepts. Therefore, theory has heuristic the potential not only for cultural linguistics, but also the science of everyday life culture.

Keywords: concepts culture, culture layers, evolutionary semiotic lines, culture of everyday life, Y. S. Stepanov

Время появления слова «концепт» уходит в глубину веков. Большинство авторов сходится во мнении, что его «месторазвитием» является средневековая схоластическая философия. Научный дискурс обогатился термином «концепт» лишь во второй половине XIX в.[1], получив свое развитие, в первую очередь, в языкознании. Правда, в отечественной науке о языке он принадлежит, главным образом, лингвокультурологии и отделившейся от нее концептологии. Поворотными моментами возвращения термина в «лоно» современной российской философии можно назвать, во-первых, невозможностью применения его русского аналога «понятие» при переводе работ постмодернистов[2] и, во-вторых, переосмыслением средневековых философических текстов, в результате чего «понятие обнаружило свою недостаточность, требуя возвращения фигуры концепта», а современная философия была уподоблена «концептологии, где каждый концепт показывает полное изменение конфигурации мира»[3]. История ментальности и история культуры термин «концепт» лишь упоминают, но его ментальная природа и антропоцентричность позволяют говорить о корреляции с такими понятиями, как «модель мира», «категории культуры», «универсалии культуры». Отечественные и зарубежные медиевисты, представители и сторонники французской школы «Анналов» оперируют именно этими терминами. Однако в последнее десятилетие XX в. «концепт» был усвоен российской культурологией, повлияв, таким образом, и на смену исследовательской практики[4]. Наряду с этим, отечественная наука о культуре обогатилась новым направлением – когнитивной культурологией, призванной описать культуру как сложный когнитивный механизм, организующий и определяющий мышление и поведение человека. В рамках данной дисциплины концепту отведена роль «конструирующего элемента культуры»[5]. Осуществление термином подобных переходов из одной научной области в другую стало возможном, по нашему мнению, благодаря существованию между ними «культурного трансфера» осмысления содержания, структуры, типологии и исследовательских возможностей «концепта» А. С. Аскольдовым-Алексеевым, М. М. Бахтиным, Д. С. Лихачевым, Ю. М. Лотманом, Ю. С. Степановым, П. Абеляром, А. Вежбицкой, Р. Бартом, Ж. Делезом, Ф. Гваттари и др., а также способностью термина как «зонтом» покрывать одновременно несколько дисциплин и направлений гуманитарного круга[6], расширяя границы своего содержания до «культурного концепта», «ментального образования культуры», «единица/предмета культуры/культурологии». Таким образом, бытование обозначенного термина в гуманитарном дискурсе детерминирует цель настоящей статьи – рассмотреть процесс складывания в рамках семиотики теории концептов культуры как конструкции культурологического исследования.

«Теория эволюционно-семиотических рядов концептов культуры» выбрана автором статьи неслучайно. Именно она стала важной в исследовательской практике культурологов. Сформулировал и на протяжении долгого времени оставался ее верным адептом отечественный теоретик и философ языка, переводчик, семиотик и историк

культуры Юрий Сергеевич Степанов (1930–2012). Научный интерес ученого был разнообразен, на что указывают причисленные ему «регалии», а также обширная библиография трудов[7]. Однако внимание автора статьи будет сосредоточено на тех работах, культурологическая составляющая которых доминирует над лингвистической.

Начало теории закладывается, утверждают исследователи научного наследия Ю. С. Степанова, в статьях, включенных в научные сборники «Логический анализ языка» (М., 1991; 1992)[8]. Особенно выделяют работу «Концепт „причина" и два подхода к концептуальному анализу языка – логический и сублогический», объясняя это тем, что в ней концепты обрели культурно-когнитивный смысл[9]. С этим нельзя не согласиться, однако в статье «Концепт „действия" в контексте мировой культуры», подготовленной в соавторстве с С. Г. Проскуриным, мировая культура трактуется как семиотическая целостность, в которой материальные ряды (вещей, предметов, объектов) и ряды духовных концептов выстраиваются в параллели, соотносятся со своей знаковой функцией и упорядочиваются[10]. Лингвистический стиль изложения материала, оправданный в науке о языке, а также некоторая его «неровность» при описании групп, которые образует концепт, находясь в сфере культуры, могут отчасти объяснить отсутствие ссылок на данную работу, в частности у историков культуры. Но тем не менее в обеих статьях присутствуют «ростки» культурологического осмысления концепта. В доказательство этого приведем выводы, к которым приходит Ю. С. Степанов и его соавтор: концепт возникает одновременно и параллельно путем абстракций различного типа в материальных и духовных пластах культуры; одни концепты принадлежат только духовной культуре, другие обладают двойной ипостасью бытования как в материальной, так и духовной культурах; внутреннее строение концепта в сфере культуры имеет сложную схему, ибо концепт концепта способен формировать свои семиотические слои и свою особую структуру; развитие концепта происходит подобно эволюционным рядам культуры, разработанных английским этнографом и антропологом Э. Тайлором (1832–1917), но эволюционно-семиотические ряды, формируемые независимого друг от друга, способны перекрещиваться и порождать качественно новое значение концепта, не отменяя при этом старое, надстраивая одно над другим; процесс отвлечения от первоначально значения концепта происходит вначале в области чувств и уже из этой области «попадает» в область значения; семиотическая эволюция концепта способствует обособлению и самосознанию этнических групп людей[11].

К уже сказанному добавим, что Ю. С. Степанов пока только констатирует факт культурологического смысла концепта, но не доказывает его. Материальная форма концепта – это не конкретные вещь или предмет, а их обозначения, существующие в языке, бессознательном человека, менталитете этнической общности. Отсюда выделение в концепте материального и духовного пластов, скорее всего, – определенная дань исследовательской практики, принятой в советской гуманитарной науке. Важным здесь является то, что ученый стремился расширить исследовательское поле концепта от единицы лингвистики в сторону единиц наук о культуре и человеке в рамках семиотики.

Все же, по мнению автора данной статьи, культурологический вектор теории Ю. С. Степановым был намечен в работе «Семиотика» (М., 1971)[12]. Этот научный труд, по признанию самого автора, был направлен на исследование и объяснение «форм жизни» как знаков «жизненного содержания» средствами лингвистики, истории культуры, литературоведения. Под «формами жизни» в этой работе подразумеваются формы культуры повседневности, а точнее модели повседневного поведения, выраженные внешне через позы, жесты и мимику лица, культурные традиции отношения к пространству и времени повседневности[13]. Уже в этом труде закладывается идея о том, что чувства, переживания, верования людей в «формах жизни» присутствуют одновременно и как часть эмоционального состояния человека, и как отчужденная его часть, в виде невербального знака внешнего проявления, а также об аналогичности системных принципов организации культуры и языка[14]. Исходя из этого и развития к тому моменту гуманитаристами идей единства структуры языка и литературных произведений, системы языка и этнической организации общества, «языковых (понятийных) полей» и истории народа, И. С. Степанов увязывает проблемы языкознания, этнографии, психологии, истории культуры в рамках одной семиотической теории, содействующей вычленению двух слоев или двух уровней – явного и неявного. В самом обобщенном виде явный уровень культуры предстает, например, осознанными религиозными и свадебными обычаями, правилами вежливости и пр., воспринимаемые однозначно. На неявном уровне происходит неосознанный выбор человеком, например правил вежливости, принятых в культуре его нации/этноса, страны, континента[15]. И хотя Ю. С. Степанов в этой работе термин «концепт» лишь упоминает в контексте понимания его математикой, но тема его культурального смысла и эволюционных рядов имплицитно присутствует при описании типов семиотических знаков и ступеней[16].

Полное культурологическое осмысление концепта он представит в книге под названием «Константы: словарь русской культуры: опыт исследования» (М., 1997). Более того, статью «Концепт» из

словаря, назовут «программной»[17]. Научную значимость и востребованность работы подтверждают такие факты: она относится к изданиям, которые в «обязательном порядке» входят в список литературы диссертационных исследований филологов, философов, культурологов; она трижды была издана (М., 1997. 894 с.; 2001. 990 с.; 2004. 992 с.); за нее доктору филологических наук, профессору и академику РАН Ю. С. Степанову в 2001 г. была вручена золотая медаль им. В. И. Даля. Завершим перечисление важности работы таким примером. Свою рецензию на первое издание словаря российский филолог, семиотик и философ А. П. Руднев назвал «Энциклопедия гармонизированных концептов», таким образом он желал подчеркнуть принципиальное свойство работы и исследовательское кредо Ю. С. Степанова – чрезвычайно спокойное, взвешенное, разумное и тщательное описание концептов, как это делал Э. Тайлор при описании быта и нравов традиционных обществ. И пусть эта бесконфликтность не соответствовала жанру «авторского словаря», должному быть принципиально неполным, субъективным, провокационным, диалогичным и вдобавок конечный словарь Ю. С. Степанова не совпадал со словарем рецензента, но эта книга, заключил А. П. Руднев, должна «стоять на полке у каждого образованного человека в России»[18]. Теперь обратимся к анализу самой работы.

Свое понимание культуры Ю. С. Степанов излагает по схеме: от этимологии и новейших определений к структуре и затем к заключительному определению[19]. Будучи глубоко убежденным, что понятие «культура» следует выводить не в соответствии с личной концепцией исследователя, а учитывая уже имеющиеся, осуществляя, таким образом, преемственность в ее изучении, ученый обращается к работам английского этнографа и социолога Б. Малиновского (1884–1942) и русско-американского социолога культуры П. Сорокина (1889–1968). В них он находит подтверждение своей идеи о взаимозависимости элементов, составляющих внутреннее строение культуры. По этой же причине он «не критически», но современным семиотическим подходом восполняет теорию эволюционных рядов культуры, уже упоминаемого выше, Э. Тайлора. В результате Ю. С. Степанов приходит к пониманию культуры как некоего пространства, где слова, мысли, образы человека находят отклик в идеях, мыслях, образах возникших до него и отзывающихся на его «гармоничным созвучием», и которые сгруппированы в эволюционно-семиотические ряды. Эволюционно-рядовой принцип систематизации явлений материальной культуры, по мнению ученого, давно перешел в систематизацию явлений духовной культуры (например, естественный язык). Причина этого кроется в принятии двойственности каждого явления культуры, которое одновременно и материальная вещь, и духовный знак этой вещи. Более того, благодаря семиотическим связям между вещами и/или их концептами каждого отдельного ряда вскрывается нечто от предшествующего звена и становится знаком в звене последующем. Эволюционно-семиотические ряды культуры от просто эволюционных рядов отличаются и способом выстраивания. В самом общем виде – ряды «вещей» культуры сочетаются с соответствующими им представлениями, «концептами», вступающими в отношения знаковости. В основе синхронных семиотических рядов культуры лежит принцип одновременности, хотя сами явления (парадигмы, стили) могут находиться в разных рядах. Одинаковые явления культуры, но в разных географических точках страны, государства, земли формируют ряды ментальных изоглоссов[20]. Из сказанное следует, что Ю. С. Степанов остается верен поиску в явном слое культуры знаков культуры неявной; научное и историческое преемство (по В. О. Ключевскому) системно-структурного взгляда на культуру позволило обосновать «набор» ее семиотических рядов и выделить концептуализованные области, где вещи и концепты соединяются и синонимизируются; человек постигает культуру посредством определенных, структурированных, ментальных образований – концептов[21].

Выше нами было показано, что «концепт» – один из основных предметов научного интереса Ю. С. Степанова, но установление его места в культуре, структура и исследовательские возможности для культурологии были теоретически обоснованы и изложены именно в «Словаре…». Итак, «концепт» для исследователя есть «пучок представлений, понятий, значений, ассоциаций, переживаний, которые сопровождают слово». Особенность концепта как предмета изучения заключается в том, что он и мыслиться, и чувствуется. Фактом культуры и предметом культурологии, считал семиотик, концепт делает его этимологическая форма, абстрактный смысл слова, сжатый до основных признаков и синтезированную историю, современные ассоциации, оценки и т. д. Внутреннее строение концепт, с точки зрения культуры, имеет трехслойное: актуальное содержание – пассивное содержание – буквальный смысл[22]. В доказательство сказанного Ю. С. Степанов приводит следующее. Концепты существуют по-разному в разных слоях, следовательно, в этих слоях они по-разному востребованы людьми определенной культуры. Если концепт как средство взаимопонимания и общения в актуальном слое объединяет всех, пользующихся языком данной культуры, то в пассивном слое, актуализируя свое «историческое» содержание, он соединяет людей лишь внутри одной социальной общности этой

культуры. Буквальный слой концепта открывается исследователями в явлениях культуры, которые заключены в словах или словесно никак не обозначены, т. е. это научный слой[23]. Таким образом, в культурологическом содержании концепта присутствует его социальная ипостась, так как он отражает не индивидуальное, а некое коллективное наследство культуры конкретного народа или конкретной общности. Правда, наследство это ментальное, хотя и имеет твердое основание в буквальном содержании феноменов культуры – обычаях, верованиях, словах, артефактах.

Культурологический анализ, подчеркивал Ю. С. Степанов, шире этнологического, исторического или социологического, но и он имеет границы в познании концепта культуры. «Верхняя» граница концепта находится в области абстрактных определений данного языка культуры, в свою очередь, «нижняя» зависит от богатства ассоциаций концепта и индивидуального опыта, использования концепта представителями социокультурной общности во всех его «слоях». За обеими границами лежит некая духовная реальность, не поддающаяся описанию, а только лишь переживанию[24].

Завершая настоящую статью, выделим главное. Культура как в целом, так и отдельного народа или конкретной социальной общности, в частности, может быть описана посредством ее концептов. Концептуальная область культуры – это коллективные представления, отраженные в менталитете отдельной личности, поэтому концепты культуры, в первую очередь, социально-антропологичны. «Семиотическая теория концептов культуры» Ю. С. Степанова обладает культурологическим инструментарием, позволяющим ей выйти за рамки изучения только словесной культуры этноса. Например, обратиться к культуре повседневности отдельной общности, уже сошедшей с исторической арены, путем реконструкции «по культурным пережиткам» феноменов повседневности, сохранившихся в современной культуре, попытаться выявить то, чем они были во времена существования этой социально-культурной общности[25]. Такой переход обусловлен обязательным наличием у концептов культуры исторического смыслового слоя. Конечно, не все положения теории выдерживают критику с позиций современных культурологических суждений, но ее поступательное развитие – от концептуального анализа языка к эволюционно-семиотическим рядам концептов культуры, которое привело автора к утверждению того, что «концепт – предмет культурологии и минимизированное описание типичных ситуаций культуры»[26] требует своего бытования в науке о культуре.

Примечания

[1] Асоян А. Я. Практики исследований концептов от «категорий культуры» к «семантике понятий» // Вестн. РГГУ. Сер. Культурология. Искусствоведение. Музеология. 2008. № 10. С. 46.

[2] Зенкин С. Н. Послесловие переводчика // Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия. М.; СПб., 1998. С. 282.

[3] Нетребина С. С. Тропы и концепты. М.: ИФ РАН, 1999. С. 28, 50.

[4] Концепты культуры и концептосфера культурологии: коллект. моногр. / Ю. А. Асоян и др. СПб.: Астерион, 2011. 379 с.

[5] Филатова А. А. Концепт как конституирующий элемент культуры: когнитивный подход: дис… канд. филос. наук: 24. 00. 01; 09. 00. 01. Ростов н/Д, 2007. С. 6, 10.

[6] Воркачев С. Г. Концепт как «зонтиковый термин» // Язык, сознание, коммуникация: сб. ст. М.: Макс пресс, 2003. Вып. 24. С. 5.

[7] См.: Библиографический указатель трудов Ю. С. Степанова. URL: http: // iling-ran. ru (дата обращения: 21. 04. 2017).

[8] Степанов Ю. С. Концепт «причина» и два подхода к концептуальному анализу языка – логический и сублогический // Логический анализ языка: культурные концепты. М.: Наука, 1991. С. 5–14; Степанов Ю. С., Проскурин С. Г. Концепт «действие» в контексте мировой культуры // Логический анализ языка: модели действия. М.: Наука, 1992. С. 5–14.

[9] Фещенко В. В., Коваль О. В. Сотворение знака: очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М.: Яз. славян. культуры, 2014. С. 184.

[10] Степанов Ю. С., Проскурин С. Г. Указ. соч. С. 9, 12–14.

[11] Там же. С. 5–6, 9, 12–13.

[12] Степанов Ю. С. Семиотика. М.: Наука, 1971. 168 с.

[13] Там же. С. 7.

[14] Там же. С. 8–9.

[15] Там же. С. 19–20, 22.

[16] Там же. С. 86–87, 117.

[17] Фещенко В. В., Коваль О. В. Указ. соч. С. 184.

[18] Руднев В. Энциклопедия гармонизированных концептов: рец. на кн. Ю. С. Степанова «Константы: словарь русской культуры» // Логос. 1999. № 1 (11). С. 232–237.

[19] Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры. 2-е изд., испр. и доп. М.: Акад. проект, 2001. С. 14.

[20] Там же. С. 14, 17, 20–21, 28, 40–41.

[21] Там же. С. 39, 42.

[22] Там же. С. 43, 45, 47, 57.

[23] Там же. С. 48.

[24] Там же. С. 83.

[25] Там же. С. 51.

[26] Степанов Ю. С. Концепты: тонкая пленка цивилизации. М.: Акад. проект, 2001. С. 19.

УДК 130.2

И. Ю. Александров

Проблема справедливости в концепции культуры В. В. Налимова

Для концепции культуры В. В. Налимова характерно использование понятий вероятностной математики. Концепция культуры Налимова опирается на достижения трансперсональной психологии. Некоторые тезисы концепции культуры Налимова близки идеологии движения «Нового Века».

Ключевые слова: культура, кармическая концепция культуры, трансперсональная психология, движение Новый Век

Ilya Y. Aleksandrov

Problem of justice in Nalimov concept of culture

For concept of culture Nalimov is characteristic the use of concepts of probabilistic mathematics. The concept of culture Nalimov is based on the achievement of transpersonal psychology. Some of the theses of the concept of culture Nalimov close to the ideology of the movement «New Age».

Keywords: culture, karmic concept of culture, transpersonal psychology, New Age movement

Известный прежде всего как математик, один из создателей наукометрии, доктор технических наук, профессор В. В. Налимов (1910–1997) не менее интересен как теоретик и историк культуры. Если для марксистов сознание людей вторично и зависимо от производственных отношений и их классовой принадлежности, то в созданной в советские годы «кармической теории культуры» Налимова «сознание народа рассматривается как некое поле самосознания, включающее все его прошлое, даже дочеловеческое»[1]. Для концепции культуры Налимова характерно использование понятий вероятностной математики. Эта концепция опирается на теорему Бейеса, позволяющую следить за изменением непосредственно самих смыслов в текстах. Налимов трактует как текст сознание человека и мир. Человек взаимодействует с миром, получает ответы из мира метасемантики. Сознание человека трансцендирует, устанавливает связь между различными мирами. Сознание создает новые тексты, новые миры, новые культуры. Концепция культуры Налимова опирается на своеобразную современную версию платонизма, поскольку ее автор настаивает на изначальном существовании непроявленной семантики. Согласно Налимову, «культура – глубинное **коллективное сознание**[2], уходящее своими корнями в необозримо далекое прошлое, – образует размытую мозаику представлений, над которыми задана функция распределения вероятностей»[3]. Европейская культурная традиция, берущая истоки в древнегреческой культуре, а также в Книге Бытия, согласно Налимову, превыше всего ставила логическую мысль, но не придавала большого значения бессознательному. Критикуя всеобъемлющий рационализм, он ищет целостность восприятия в дополняющих приборное познание мира глубинах человеческого бессознательного, выступающего особого рода приемником прямого взаимодействия с реальностью. В XX в. физика стала вероятностной, случайность перестала считаться выражением незнания. Налимов связывает единое вероятностное научное видение мира с ростками контркультуры, которые также связаны с вероятностным видением мира. В работах Налимова не встретить резких обвинений науки и государства в «рациофашизме» в духе провокационных тезисов Фейерабенда. Как жесткая критика Фейерабенда, так и более мягкая критика Налимова направлена в адрес особой рациональной государственной идеологии, в которой наукообразность подменяет подлинную научность. Фиксация вечных незыблемых истин в науке зачастую оборачивается блефом, а неосознаваемые самими учеными парадигмы легитимируются социальным институтом науки.

Налимов в качестве такой мировоззренческой альтернативы обращался к исследованиям в области трансперсональной психологии. В идеях трансперсонализма он находит надлогическую, дополнительную к логицизму Запада составляющую науки и культуры будущего. Налимов критикует грекоцентризм, который несколько столетий господствовал в европейской культуре. Если мир Востока логике отводил место на начальных ступенях познания, то в Европе аристотелевское мышление господствовало, а медитационные практики могли сохраниться, главным образом, в монастырях. Как и постпозитивисты, Налимов не проводит жесткой границы между наукой и религией, между наукой и мифом. Религии в последовательности их появления в концепции культуры Налимова предстают «постоянно возобновляющейся **реинтерпретацией** представлений человека о космическом Единстве», а наука расценивается им как «новая мифология»[4]. О прогрессе, с точки зрения Налимова,

можно говорить весьма условно. В веках меняется культура, лишь эстафету единого знания передают мифы, религии, а теперь и наука. Налимов в духе идей контркультуры ищет более глубокие основания и единство знаний. Налимов верит в многократность повторных рождений. В его книгах можно найти описания переживаний, которые автор испытал в европейских городах. С опорой на свой внутренний глубинный духовный опыт Налимов утверждает, что уже жил в этих местах ранее. Несмотря на его интерес к культурам Индии, Китая и Японии, культуры эти ему не близки, однако близок мусульманский мир. Чуждым для Налимова оставалось и русско-византийское православие. Очевидно, что такого рода интуиции и прочувствования автора кармической концепции культуры субъективны и опираются на трансперсональные методы познания, которые, в свою очередь, нуждаются в обосновании.

В определенном вероятностном смысле человек несвободен, поскольку прошлое, сохраняющееся в коллективном сознании, довлеет над ним. И в то же время любой человек свободен, имея вероятностную структуру индивидуального фильтра пропускания смыслов. Налимов в своей кармической концепции культуры показывает, как трансформируются смыслы. История культуры предстает у Налимова такой борьбой новых идей с искаженными, устаревшими представлениями. История при этом трансцендентна, человек не может видеть все действующие в ней силы. Мы не можем знать подлинных законов истории культуры, но вполне можем констатировать изменения, в ней происходящие. Так христианство, по мнению Налимова, господствовало более двух тысяч лет по причине своей открытости различным толкованиям, пусть они и приводили к конфликтам. Известные слова Ницше о смерти христианского Бога он интерпретирует как точно подмеченную философом невозможность традиционного понимания христианства. Запад, согласно Налимову, теперь переоткрывает содержательность христианства через философию Востока.

Несмотря на радикализм концепции культуры Налимова, многие ее представления достаточно традиционны. Любая культура, по его мнению, скреплена фундаментальными вопросами о смысле человеческой жизни, истории и самой Вселенной, а также ответами на них, которые представлялись удовлетворительными в определенную эпоху. Для культуры Древнего Египта существенно понимание природы человека, которое зафиксировано в «Книге мертвых» и воплощалось в ритуале мумификации. В эллинской культуре Налимов вполне традиционно выделяет специфическую теоретичность и доказательность знания, которые не были характерны для народов Востока. Для культуры Рима существенны, по его мнению, доминантное представление о ценностном значении великой империи, упорядоченность государственных учреждений, законодательная система и стоическое отношение к жизни. В христианском средневековье Налимов выделяет христианское понимание любви, романтизм рыцарства и готические храмы, символически устремленные в иные пространства бытия. Смыслы эпохи Просвещения выразились в идеалах Великой французской революции. Главным же смыслом нашего времени стало овладение мира с помощью науки, сочетающееся с гедонизмом потребительских устремлений. Более характеризующим концепцию культуры Налимова представляется его утверждение о том, что современная культура «опять выходит на перепутье поисков»[5]. С египетской культурой Налимов связывает идею телесного воскресения, которая определила развитие христианской мысли. Для перелома культуры, в котором она находится в наши дни, характерно переосмысление соотношения «сознания-материя». Вместе с С. Грофом и другими видными представителями трансперсонального движения Налимов подвергает жесткой критике ньютоно-картезианский механицизм и дуализм сознания-материи. Только сейчас, по его мнению, разрушилась двойная дихотомия «сознание-материя» и «наблюдатель-наблюдаемое», которая определила парадигму новоевропейской науки. Переоткрыв многоуровневый универсум и многоуровневость сознания человека, современная культура остается перед ответом на вопрос о смысле жизни и осмыслением того, что же есть процесс «жизни-смерти». Буддистская психология, по мнению Налимова, не придает творческому началу вселенского звучания, не рассматривает высший творческий аспект личности. Выход в состояние Нирваны Налимов весьма спорно понимает как выход за пределы всех смыслов. Менее четко разработанная ветхозаветная психология в конечном итоге тоже приводит к выходу из мира смыслов. Налимов интерпретирует и христианский рай как место, закрытое для проявления смыслов. Личность, находящаяся в раю, семантически должна будет стереться. Идентификация личности тогда возможна только благодаря телесному воскресению. Вопрос о бессмертии, остро стоящий перед современной культурой, критично переосмысляющей свои истоки, неизбежно остался нерешенным и в самой культурологической концепции Налимова. Ответы Налимова на этот сверхвопрос скорее косвенные. Так метафора «Внутреннего Замка» Терезы Авильской, в котором сознание человека устремляется к слиянию с Христом и способно к этому слиянию, является «гимном глубинному христианскому пониманию личности, ее возможностям, ее целям»[6]. Это представление Терезы

Авильской о пустой душе сближает христианство с буддизмом. Вот только есть ли это ответ о личном бессмертии?

Эволюцию национального сознания, т. е. архетипа народа, в историческом плане Налимов сводит к «перераспределению вероятностно заданных весов по всему полю признаков, образующих культуру»[7]. Революции рассматриваются Налимовым как неизбежное изживание смыслов старых и воодушевленность смыслами новыми. Он характеризует такой эксперимент по изживанию прошлого как «метемпсихоз в его общенародном проявлении»[8]. Понятие «космического эксперимента» играет существенную роль в кармической концепции культуры. Но Налимов не дает объяснения, кто же руководит такого рода экспериментами над людьми. Культурологические и философские работы Налимова, вопреки позитивистским представлениям, наполнены ощущением космической Тайны, нерасколдованности мира. От Налимова ждешь слово «сердце», но, будучи математиком, он предпочитает рассуждать о «метаинтеллекте», не раздробленном на части, который необходим для целостности культуры и осмысления ею фундаментальных проблем, таких как дилемма «жизнь-смерть»[9]. Он признает смертной личность уже потому, что она принадлежит миру, в котором смертно все. С бессмертным же личность соприкасается через спонтанность, – таков ответ математика при решении этой дилеммы. Налимов рассматривает историю культуры как гигантский эксперимент, который связан с распаковкой изначально существующих смыслов. Однако его концепция отрицает какую-либо этику, какие-либо вечные основы миропонимания. В этом принципиальное отличие платонизма Налимова от учения самого Платона. Налимов отрицает возможность этики в смысле науки потому, что, по его мнению, феномен нравственности вторичен от культуры, «взаимодействуя с которой человек принимает решения нравственного звучания. Решение становится нравственным, когда оно затрагивает **достоинство** человека»[10]. Отмечу, что Налимов, называя М. Хайдеггера «крупнейшим мыслителем современности», выделяет его на том основании, что Хайдеггер, по его мнению, единственный из современных философов, кто радикально поставил проблему невозможности этики[11]. Бейесовская логика не различает добра и зла. Человеку, вынужденному участвовать в этом космическом эксперименте, – Налимов допускает аналогичные эксперименты в других частях космоса – не дано знать большего о сокровенном смысле бытия людей. В этих рассуждениях о космической тайне присутствует жестокость судьбы автора этой культурологической концепции: бессмысленность сталинских лагерей и непостижимая загадочность судьбы России в XX в. Налимов использует лишь отдельные, творчески переработанные положения буддизма и христианства. Это современная, творческая концепция. По словам Налимова, он не может признать «идею кармы как некого сурового и жестокого закона, заставляющего человека изживать свое суетное прошлое»[12]. Едва ли его концепция культуры должна быть отнесена и к современным гностическим учениям, ведь она не содержит развитой космогонии, хотя на заднем плане ее незримо присутствует, едва ли благой, Демиург, учинивший эти «эксперименты» над землянами.

Многие страницы трудов Налимова посвящены «Второму Ренессансу» – таким понятием он характеризует происходящее в современной культуре. Но как достижима такая культурная интеграция? Налимов полагает, что ключ прост – медитации или иные способы выхода людей в измененные состояния сознания позволят постичь надкультурное единство человеческой природы. Вера Налимова в универсальность методов трансперсональной психологии, которая позволит осуществить межкультурную коммуникацию, выглядит несколько наивной. Создается впечатление, что трансперсональные общемировоззренческие представления попросту стали парадигмальными для некоторых ученых, в том числе и для Налимова. Эффективность же различных трансперсональных медитативных методов еще надо доказать. От применения этих медитативных методов только ждут открытия или переоткрытия соответствующих представлений о размытости границ жизни и смерти, о единстве человеческой природы и т. п. Единство религиозных основ в XX в. было открыто психологами в душах самих людей. Для Налимова «основой гуманизма оказывается психология»[13]. Наиболее уязвимое место в этой концепции – это своего рода психологический техницизм. Налимов, почти безлично относившийся к этической тематике, хотя и признает роль внутренней духовной работы, к примеру, он высоко оценивает духовный опыт нестяжателей и очень критичен к многовековому иосифлянству русской православной церкви, настолько впечатлен «химическими» успехами С. Грофа в переоткрытии многоуровневости человеческого микроскома и соответствующих слоев универсума, что, по-видимому, верит в возможность достижения наиболее одухотворенных слоев универсума чисто механическими методами.

В работах Налимова встречается и противоположный по смыслу тезис о том, что «утрата этики – хранительницы культуры» ведет культуру к гибели[14]. Налимов напоминает читателю о судьбе великой Римской империи. Налимов сохранил нравственные идеалы своей юности, связанные с движением Мистического анархизма. Члены этого отечественного, синкретичного, гностического в своих философских исканиях движения 20–30-х гг.

XX в., как раз таки, стремились сохранить нравственность в условиях революционной ломки царского режима и прежних ценностей. Налимов в наши дни надеялся на «вмешательство космических сил через реинкарнационное пришествие»[15] такого рода рыцарей мистических орденов, способных создать принципиально новую духовно ориентированную культуру. Есть противоречие между этим представлением Налимова об элитарности этики, о носителях этики членах мистических орденов и его несколько некритичным доверием трансперсональным методикам, которые предназначены для всех, но не элитарны. Налимов отрицал этику в смысле науки или содержательного философского учения на том основании, что, по его мнению, феномен нравственности вторичен от феномена культуры. Такая точка зрения чревата этическим релятивизмом. Налимов называет культуру «терапией сознания», хорошо осознает опасность ее разрушения. Но создается культура харизматическими личностями, и эволюция культуры направлена в неизвестном нам направлении. Какого-либо объяснения революционных изменений культуры концепция Налимова не содержит.

Вероятностные математические понятия и метафоры кармической концепции культуры удачны, когда Налимов показывает всю характерную для нашей культуры нелепость суждений в бинарной системе «да-нет». В вероятностном мире нет резких границ. Человеку же свойственно стремиться к размежеванию с противоположной концепцией или идеологией. Всякая концептуализация связана с разбиением семантического поля на противостоящие понятия или, как сказал бы математик, замкнутые подмножества, которые порождают все новые и новые общие точки, что отнюдь не усиливает, а только ослабляет позиции. Всякое уточнение оказывается направленным на саморазрушение. История человечества в ее нескончаемых идейных противостояниях с позиций гипотетического метанаблюдателя оказалась бы «тщетной попыткой преодолеть невозможность разбиения континуума на непересекающиеся замкнутые семантические множества»[16]. Налимов приводит пример из эпохи Крестовых походов. Христиане рыцари ордена Тамплиеров сражаются с воинами мусульманского ордена Ассасинов. Им очевидно, где и в чем безусловное зло. Столь же нетерпимы к инакомыслию их противники. Одни воины в белых одеждах с красными крестами, другие – также в белом, но с красными поясами. Налимов обращает внимание на структурное сходство обоих орденов и близость их учений. По мнению Налимова, Православная церковь до сих придерживается бинарной системы суждений. Церковь парадоксально оказалась нетерпимой ко Л. Н. Толстому, хотя проявила толерантность к Сталину и другим ее разрушителям.

Налимов крупный ученый. Вместе с тем положения его «кармической теории культуры» при всей оригинальности (прежде всего своей математичностью) вписываются в широкий культурный фон, который связан с движением New Age. Обращает на себя внимание эклектичность идей этого движения и культурологической концепции отечественного математика. Психологический техницизм типичен как для кармической концепции культуры Налимова, так и для движения New Age. Схожа критика всеобъемлющего рационализма европейской культуры. Движение «Новой Эры» не ограничивается каким-то одним духовным учением или религией. Метафизические представления Налимова тоже основаны на разнородных источниках. Подобно тому, как идеологи движения «Нового Века» провозглашают духовный, качественный скачок в развитии человечества, Налимов надеется на экспериментальное исследование религий, нахождение общего ядра религиозных знаний и связанный с этим скачок качественный культуры. Сходны с идеологией New Age и представления Налимова о мнимости материального мира, о цикличности жизни, учение о реинкарнации и тезис о глобальном характере формирующейся культуры.

Примечания

[1] Налимов В. В. Искушение Святой Руси: на грани третьего тысячелетия. Томск; М.: Водолей, 2002. С. 19.

[2] Здесь и далее выделено В. В. Налимовым.

[3] Налимов В. В., Дрогалина Ж. А. Реальность нереального: вероятностная модель бессознательного. М.: Мир идей: Акрон, 1995. С. 20.

[4] Налимов В. В. Искушение Святой Руси. С. 173.

[5] Налимов В. В. Спонтанность сознания: вероятностная теория смыслов и смысловая архитектоника личности. М.: Водолей Publ., 2007. С. 302.

[6] Там же. С. 71.

[7] Налимов В. В. Искушение Святой Руси. С. 19.

[8] Там же. С. 22.

[9] Налимов В. В. На грани третьего тысячелетия: что осмыслили мы, приближаясь к XXI в. М.: Лабиринт, 1994. С. 66.

[10] Там же. С. 8.

[11] Там же. С. 13.

[12] Его же. Канатоходец: воспоминания. М.: Прогресс, 1994. С. 102.

[13] Его же. Спонтанность сознания. С. 334.

[14] Его же. На грани третьего тысячелетия. С. 6.

[15] Там же. С. 68.

[16] Налимов В. В., Дрогалина Ж. А. Указ. соч. С. 376.

УДК 316.733:32(477)

В. А. Радзиевский

Украина и социокультурный регресс

Вопросы культуры стали особенно актуальными в связи с изменением ментальной парадигмы, сопровождающейся общественными и социокультурными трансформациями в условиях современной Украины. В статье анализируются проблемы объективности, моральности и честности в контексте изложения истории и культурологии.

Ключевые слова: культура, Украина, история, культурология, нацизм

Vitaliy A. Radziyevskyy

Ukraine and sociocultural regression

The issues of cultures have become particularly topical after the changes in the mental paradigm have taken place, accompanied by the social and cultural transformations shifts in the conditions of modern Ukraine. The article analyzes the problems of objectivity, morality and honesty in the context of the presentation of history and cultural studies

Keywords: culture, Ukraine, history, culturology, Nazism

18 февраля 2017 г. Д. Трамп обвинил крупнейшие СМИ США в распространении недостоверной информации и назвал их врагами американцев: «Фейковые медиа (The New York Times, NBC News, NBC, CBS, CNN) не мои личные враги, а враги американского народа»[1]. А что можно сказать об украинских СМИ? «В доктрине информбезопасности, утвержденной Президентом, идет речь о блокировке сайтов, запрете на критику власти и самоцензуре»[2]. По мнению главы единственного крупного оппозиционного медиа-холдинга «Вести-Украина» О. Семченко, «власти методично давят на свободу слова в Украине, прикрываясь демократическими лозунгами»[3], «катастрофически не хватает альтернативы! Ее просто убивают»[4]. Адвокат И. Либерман уверен, что в конце зимы 2017 г. «началось тотальное ограничение свободы слова. Любое выступление на ток-шоу, где прозвучат критические по отношению к власти заявления, станет дорогой к уголовному делу о госизмене с передачей в суд. Любое слово можно расценить как заявление, подрывающее авторитет государства или посягающее на информационную безопасность»[5]. По его данным, в СБУ появился отдел по информбезопасности. Усилили мониторинг информпространства и в Администрации Президента.

Для того чтобы понять социокультурную атмосферу на Украине, сделаем краткий обзор, сравнения и выводы.

Цель статьи – исследование политизации отдельных дискурсов в контексте современных социокультурных процессов на Украине.

Немало ученых поднимало проблему объективности и подлинных общечеловеческих ценностей (П. Толочко, Г. Ивакин, А. Моця, А. Толочко, В. Король, В. Орленко, Н. Щербак и др.), которые важны в культуре.

Развитие социокультурных процессов на Украине в последние годы иногда осуществляется за счет паразитирования на национальных компонентах, с подменой традиционной духовности ее суррогатом.

В феврале 2017 г. в МВД Украины захотели запретить соцсети «ВКонтакте» и «Одноклассники», так как они в Интернете «являются основными производителями антиукраинского контента», – сказал советник министра МВД З. Шкиряк, надеясь на поддержку и в Минобразования[6]. В июле 2016 г. СБУ рекомендовала украинцам удалять аккаунты в российских соцсетях.

В декабре 2016 г. Президент Украины П. Порошенко подписал закон, ограничивающий ввоз книг из РФ без разрешения спецкомиссии[7]. В начале 2017 г. проблема «запрещенной ныне российской литературы»[8] обострилась не только для продавцов книг.

Парламент Украины постановлением от 21 февраля 2017 г. поручил школам и вузам обустроить в своих помещениях стенды об участниках АТО; органы местного самоуправления должны обеспечить переименования улиц и наименований учебных заведений, а также установление мемориальных досок в честь героев АТО[9].

Проблемы «духовной оккупации», «морального Чернобыля» и «псевдоокультуривания» особо актуальны. В поисках «внутреннего врага» активисты создают списки неугодных газет, каналов, политологов и т. д.[10] В моде и самопиар: кто будет на Украине спорить с тем, что «украинские женщины красивее россиянок», а украинцы – красивее мужчин из России[11].

Логичны ли в научной рефлексии 2017 г. аргументы типа: Азербайджан, Туркменистан и Узбекистан уже перешли на латиницу, а чем мы, украинцы, хуже турков? Утверждение, что кириллица неактуальна обосновывают и тем, что якобы большевики в 1918 г. хотели ради пролетариев всех стран перейти на латиницу. Отсюда и продолжение «аргументации»: современные «свидомые» умнее «коммуняк» и латинизация необходима.

Актуальной считается поддержка внимания украинского общества к личности и идеям С. Бандеры. Отсюда – заповеди националиста и постулаты нациократии, связанные с русофобией и обусловленные ненавистью.

Ажиотаж накануне 2017 г. вызвал новый мультфильм о героической борьбе Украинской повстанческой армии (УПА) с «оккупантами». Причем «в мультфильме звучат непечатные фразы о „москаликах", а также аутентичная гуцульская брань»[12], его автор ради воспитания детей планирует серию о добробатах и событиях на востоке.

К 2017 г. многие шедевры советского кино («Одиноким предоставляется общежитие», «Зигзаг удачи» и др.) оказались в «черном списке». Минкульт запретил демонстрировать фильмы с участием 83 российских и советских актеров[13]. Новогодние фильмы «Ирония судьбы» и «Чародеи» на Украине «теперь угрожают нацбезопасности»[14]. В процессе декоммунизации становится модным изображать знаковых личностей «по-новому» (комично, критично и т. п.). Поэтому «Ленина выставили шизофреником» (фильм «Моя бабушка Фанни Каплан»), Сталина – отъявленным интриганом (украинский фильм «У края бездны», но все равно запрещенный на Украине[15]), а «Бенюк сыграл альфонса Брежнева»[16] (фильм «Цыгане в космосе»).

Введение квот на украиноязычные песни заставило некоторые радиостанции по несколько раз в день запускать песню «Лисапет мой, лисапет» коллектива «Лисапетный батальон» (женщины до 65 лет из сел Хмельницкой области)[17], который называют украинским ответом «Бурановским бабушкам».

На Украине важна проблема трансформации нынешнего общества потребителей в общество созидателей (сотворцов). Даже глава Минобразования Украины «Гриневич приписала себе цитаты, которые слово в слово скопированы у педагогов из Житомира, даже не исправив ошибки в тексте»[18], а почти каждый выпускник в 2016 г., сдавая Внешнее независимое оценивание, оставил пустым место для написания краткого эссе: «не смог сформулировать хотя бы несколько предложений. Пожалуй, это самый красноречивый результат работы учителей языка и литературы»[19]. Трагедия, что «на выходе (из школы. – *В. Р.*) получаем человека, который банально не умеет излагать мысли»[20]. Неудачны и попытки «увлекать» старшеклассников суждениями типа владели ли «кобзари тайными знаниями»[21].

В «фотопроекте Института национальной памяти „Воины. История украинского войска", который делали за бюджетные деньги, „забыли" украинцев, воевавших в период Второй мировой в Красной армии. Это время представляют исключительно бойцы Карпатской Сечи и УПА»[22], а материал предназначен для школ, вузов и воинских частей[23]. Разве во Второй Мировой в составе Красной армии с фашизмом не боролись миллионы украинцев?

«Это настоящая фальсификация истории, и такая трактовка опасна. Если мы еще помним зверства фашистов и подвиги, в том числе и украинцев, противостоявших им, то сейчас дети поверят тому, что им расскажут», – говорит глава совета Киевской городской организации ветеранов Украины Н. Мартынов[24]. Неудивительны и предложения отмены праздников, в том числе 8 Марта, 1, 2 и 9 Мая[25]. Сколько можно искажать прошлое?

Директор Украинского еврейского комитета Э. Долинский возмутился Украинским институтом национальной памяти, чей стенд героизирует И. Рогача, члена ОУН и главного редактора киевской газеты «Українське слово», которая издавалась в сентябре-декабре 1941 г.: в ней печатали «статьи призывавшие к преследованию и уничтожению евреев»[26].

Иногда из-за бескультурья не только форма кощунственно подменяет смысл. В Запорожье при декоммунизации из-за созвучности, «привлекательности для туристов» (видимо, сатанистов из США) и легкости запоминания предложили наименовать улицу в честь американской группы Cannibal Corpse (с англ. труп-каннибал)[27]. Их альбомы запрещены во многих странах, ибо поют об убийствах, насилии, некрофилии и каннибализме[28]. Для геральдистов резонансной стала и эмблема Главного управления разведки Минобороны: сова с мечом в когтях, чье «острие пробивает территорию РФ примерно в районе Сибири»[29]. Открытие памятника «украинцу» Владимиру Крестителю в Москве взволновало многих на Украине: ведь «имперские притязания России на „русский мир" основаны именно на факте крещения»[30]. Подмена понятий приводит к подлогам даже в отдаленных, на первый взгляд, отношениях. Накануне 2017 г. в «супермаркетах стали чаще продавать просроченные продукты»: «дата использования оказалась исправленной

с 2015-го на 2016»[31]. Безвкусица, деформация ценностей и идеалов ведет к искажению потребностей и стандартов. «Ширпотреб в культуре» имеет связь с регрессом и с тотальным секондхендом.

Больное сознание и бескультурье приводят к болезням тела и деградации духа: вопрос не просто в спросе на просроченную еду[32] и на поношенную одежду. Это свидетельство не только бедности.

Дискурс «открытость–закрытость» получает новые аспекты.

В Киеве за бронемашины просят $ 25 тыс., но продают и за $ 10 тыс., даже «можно купить списанный БТР с пулеметом за $ 8 тыс.»[33].

В конце 2016 г. у П. Порошенко в его домовой церкви нашли фрески, на которых он и его близкие запечатлены в образах римских патрициев. Пропрезидентские блогеры (для оппонентов – «порохоботы») обвиняли оппонентов в непатриотизме. Экстравагантные изображения (аристократов Рима) стали популярны на Украине. В Новый, 2017 г. «это очень популярный предновогодний подарок, половина парламента… заказывает» (Поярков)[34]. Но «такие портреты свидетельствуют о низкой самооценке, нарциссизме и самовлюбленности» (психолог П. Флоров)[35]. Некоторые, якобы возомнив себя безгрешными, вводили свои образы в библейские сюжеты и «выкладывали из мозаики в бассейне и спа-зоне»[36]. По мнению П. Флорова это знак: «Либо не наигрался в детстве, либо мания величия»[37]. Некоторые такой стиль называют «а-ля Порошенко», но и в Софии Киевской есть изображение Ярослава Мудрого, и ктиторов часто увековечивали.

П. Порошенко владеет более чем восьмьюдесятью полотнами художников XVIII–XX вв., включая «Ворожбу на венках» И. Соколова, «Последний совет на Запорожье» В. Ковалева, «Сельский пейзаж» К. Крыжицкого, «Хату в лунном свете» Г. Светлицкого. «Он владелец произведений искусства стоимостью миллионы долларов каждый. На одном из международных аукционов (Christie's или Sotheby's) он купил работу гения эпохи Ренессанса Сандро Боттичелли за восьмизначную сумму в долларах. Также в его коллекции есть работа Рубенса» (С. Лещенко)[38]. Вероятно, в коллекции Президента есть работы С. Шишко, Н. Глущенко и И. Айвазовского. Недавно на острове Турунчак в Одесской области воры прятали 17 картин стоимостью 20 млн евро, украденные из музея Вероны[39], шедевры были возвращены в Италию.

Не только российские звезды «не в чести» (политики, отдельные артисты и продюсеры рады отсутствию конкурентов из РФ). В начале февраля 2017 г. в Центре визуальной культуры Киева радикалы разгромили выставку современного украинского художника Д. Чичкана[40]. 16 ноября 2016 в Киеве радикалы пытались сорвать концерт дуэта Потапа и Насти, а до этого им сорвали выступления в Хмельницком и Луцке[41].

Накануне 2017 г. Украина провалилась в важнейших рейтингах мировых аналитических агентств (конкурентноспособность, инвестпривлекательность, военная мощь и т. д.), став «в шаге от попадания в десятку стран с наивысшей террористической угрозой (обогнали Ирак, Турцию и Афганистан)»[42]. Можно ли обсуждать введение медалей типа «В память победы древних украинцев над войском персидского царя Дария», «К юбилею освобождения Украины от готов» или «В честь похода Сагайдачного на Москву»? Вспоминается шутка: «Где только не были древние укры? В Токио, в Мельбурне, в Вашингтоне и в Рио-де-Жанейро – не были… Или это дезинформация из Москвы – и мы везде давно были?».

Мировую культуру и историю обогащали многие люди русского мира, духа и традиций, будучи не только этнически русскими. Стоит ли мерить форму черепа и длину туловища, сдавать кровь и волосы, чтобы узнать свою «кровность» и «культурность»? Можно по-разному относиться к тезисам типа того, что украинцев из малороссов создал Л. Каганович, а русских выдумал из великороссов Я. Свердлов[43]. Культурная автохтонность не связана с утверждениями типа «украинец – это человек со знаком качества», будто иные люди – «со знаком минус» (что оскорбительно и антинаучно).

Проблемы селекции и сепарации очень сложны, но лозунги гиперособенности и изоляционизма («моя хата – с краю» и т. п.), возведенные в культурный код, приводят к регрессу.

Какой тон задают А. Билецкий – «Белый вождь» в полку «Азов» и глава националистической партии «Национальный корпус» (далее – НК), С. Филимонов (себя называет Сын Перуна) и Д. Виноградова (боец ДУКа, художница и автор текстов для группы «Сокира Перуна»)? Или «массовка» из праворадикального движения Misanthropic Division («Дивизия ненависти к людям»)?[44] Некоторые их именуют «Дети Перуна». «Их идеология строится на дохристианских националистических традициях, обрядах и принципах. Отличаются жестокостью, чем привлекают внимание новых адептов из молодежной среды», – говорит эксперт по сектам В. Рогатин[45]. По его данным, «Азов» на 60 % состоит из неоязычников (в Мариуполе на территории полка есть идол Перуна)[46].

Оккультный символ «Черное солнце» (изломанные радиальные лучи, выходящие из черного круга) вписан в символику «Азова», вытатуирован на телах многих бойцов и членов НК. Он активно использовался в нацистской Германии как придающий «нордической расе» особые способности[47]. Не только немецкие аморальные, нацистские «химеры» были задурманены неоязыческим сознанием. Волхв Свитовит из Запорожья: «Много наших родноверов вступили в „Азов", воевали вместе. И сами азовцы приезжают к нам, участвуют в праздниках бога Перуна, Купала. Также родноверы участвуют и в работе партии НК на местах»[48]. Некоторые (А. Золотарев и др.) проект НК связывают с главой МВД А. Аваковым. По словам Дульского, в основном НК финансируется из США[49].

Эксперты считают, что на Украине «адептов сект все больше»[50]; а Украинская православная церковь Московского патриархата (УПЦ МП) не только во многих СМИ «представляется агентом влияния», которую надо запретить[51]. УПЦ МП содействует развитию хорового пения, изобразительного искусства, проповеди любви и «единственная конфессия на Украине, призывающая к прекращению „братоубийственной войны"»[52].

Нормально ли в киевском ресторане «Останя барикада», «например, за 128 грн отведать Жареного Путина с рваным мясом и сыром BBQ»?[53] А послушать экс-президента В. Ющенко с его откровением: «Я не люблю мужчин, для которых украинец и патриот – не тождественные понятия»?[54] При этом тема отравления В. Ющенко в 2004 г. так и не получила вердикта в суде. Что уж дела о смерти О. Бузины, П. Шеремета, О. Калашникова и многих других? Или о кражах в музеях, библиотеках и домах культуры?

СМИ Украины часто сообщают о покушениях на высокопоставленных чиновников, но «эксперты считают: все это просто пиар»[55]. Первой жертвой «террористов» был глава МВД А. Аваков. Исполнитель – стареющий охранник детсада И. Поповский. Он сознался, но спустя два месяца его отпустили. Потом объявили в розыск, но «террорист» не скрывается[56]. В декабре 2014 г. было покушение на вице-спикера парламента А. Парубия: за более, чем два года, следователям не удалось собрать все доказательства[57]. В январе 2015 г. в Днепре открыли производство по факту покушения на лидера Правого сектора Д. Яроша. Покушение на экс-генпрокурора В. Шокина 2 ноября 2015 г. также не раскрыто. Покушения на А. Геращенко (правая рука А. Авакова), которое, по данным СБУ, планировалось «российскими спецслужбами», – «глухарь». Нардеп В. Парасюк уверен, что многие из покушений – фейк. Покушение на него самого 30 марта 2016 г. тоже не раскрыто. Эксперт по безопасности С. Шабовта думает, что это – пиар: «Весь наш политбомонд в подавляющей массе ничтожно результативен, а потому такие люди нуждаются в пиар-акциях, которые позволят им создать ореол мученика за народ, который, ежедневно рискуя быть растерзанным, мужественно идет в бой. Геращенко договорился до того, что у нас есть чуть ли не параллельный ИГИЛ… гиперорганизация, которая должна быть хорошо финансирована и вооружена, но… все эти случаи были инсценировками… если бы подобными задачами занимались спецслужбы любого из государств, то их замыслы в большинстве случаев были бы успешно реализованы»[58]. Неужели правы французы, что «украинское СБУ можно назвать Голливудом»?[59], что работают и «технологии ложных целей» (С. Шабовта), и реклама? Спустя три года после кровавых событий на Майдане виновные в массовых убийствах активистов не найдены[60].

На Украине усиливается дискриминация переселенцев с Донбасса: «мы не можем себе позволить жить с этими существами в одной стране» (Т. Березовец)[61]. В подобном духе высказываются многие, что мешает реинтеграции Донбасса и отвлекает внимание от социокультурных проблем. Неужели Украине грозит превратиться в антикультурный европейский «бантустан»?

В Польше осуждают украинский национализм[62]. Там есть политики, готовые пересмотреть результаты II Мировой, Ялтинской конференции 1945 г. и Люблинского соглашения. Иски по возврату земель (согласно К. Ренксу, «могут составить $ 5 млрд») могут вылиться и в претензии на Галицию[63]. Позицию Я. Качинского (с «Бандерой Украина в Европу не войдет») разделяют и культурные люди Запада[64]. Кому 1 января – эвфония Нового года, кому – какофония Факельного марша в честь Бандеры.

Больно читать, что «Верховная Рада – это просто царство Голохвастовых»[65]. В известной комедии Голохвастов – лжец и авантюрист. Стоит ли обманываться, как он?

Еврозападня может вылиться не только в реституцию (Вия Артмане так лишилась квартиры, Л. Вайкуле – дома). Что будет с целыми поселениями, даже со Львовом? Страшно слышать, что «все разумное, доброе, вечное, по сути своей является глубоко антиукраинским»?[66] Пишут, что украинские «пограничники собирают деньги на АТО и что люди, опасаясь неприятностей при прохождении паспортного контроля, послушно сдают пожертвования»[67].

Скорее всего, сборщики – это волонтеры, хотя стыдно, что «с протянутой рукой стоят уже сразу на границе»[68]. Под угрозой (в том числе финансовой) и киевская Лавра: Минкульт сократил размеры защитной зоны, а рядом со стеной Лавры растет новодел[69]. По документам ЮНЕСКО, площадь буферной зоны – 220,15 га, по бумагам Минкульта – 107,7[70]. И в Минкульте вдвое сократили финансирование охраны национальных музеев[71].

Даже националисты признают, что на Буковине термин «русин» был официальным до 1918 г., когда его заменили иным – «украинец». Западноукраинские переселенцы за океан привезли этноним «русин», замена была осуществлена в 1919 г.[72] Но неверно подавать украинцев как крайних и последних.

Исследуя политизацию отдельных дискурсов в контексте современных социокультурных процессов на Украине, мы констатируем регресс, наличие ангажированности и предвзятости, нехватку человеколюбия и критического мышления, проблему диспропорции псевдоэтнического и подлинно гуманистического, рефлексии лжепатриотизма, паттерны двойных стандартов и иллюзий.

У живых существ есть свои нормы жизни и среда обитания, есть закономерности общественного прогресса, а доминирование принципов нацизма, ненависти, зла и лжи ведет к краху.

Социокультурная модель, попирающая базовые правила исторического развития, общечеловеческие ценности и мораль, обречена на регресс. Пример тому – история и культура многих древних народов, ушедших с лица Земли.

Если вскрыть ящик Пандоры, то кое-где нынешние «Альпы» несправедливости, «Анды» лжи и «Гималаи» жестокости с культурной близорукостью, аморальностью и неадекватной ментальностью разольют этнофолизм, национократию и религиофолизм, захлестнув некоторые народы.

В кросскультурном полилоге и в социокультурном процессе необходимы мудрость, справедливость, любовь, конструктивизм, честность, объективность, доброта и взаимоуважение.

Примечания

[1] Трамп назвал крупнейшие американские СМИ врагами американцев. URL: http: // zn. ua (дата обращения: 21. 04. 2017).

[2] Цензура в законе // Вести. 2017. 27 февр. С. 1.

[3] Вести. 2017. 15 февр. С. 3.

[4] Марченко А. Это политически обусловленное преследование СМИ в Украине // Вести. 2017. 27 янв. С. 3.

[5] Рябоконь А., Маркин Я., Разенкова М. Атака на слово: власть готовит запрет соцсетей и сайтов // Там же. 21 февр. С. 4.

[6] МВД хочет запретить «ВКонтакте» и «Одноклассники» // Там же. С. 4.

[7] Там же. 27 янв. С. 2.

[8] Маркин Я., Кучкина А. Книжные магазины могут опустеть // Там же. 30 янв. С. 3.

[9] Постановили: школы нужно назвать в честь участников АТО // Там же. 22 февр. С. 4.

[10] Козуб Т. Зачем снова создают «черные списки» // Там же. 2016. 16 дек. С. 2.

[11] Украинские женщины красивее россиянок // Там же. 12 окт. С. 4.

[12] Разенкова М. Появился мультфильм о битве УПА с «москалями» // Там же. 28 окт. С. 3. Ср. В феврале 2017 г. среди тех, кто мог бы представлять Украину на «Евровидении» было отмечено эпатажное трио «Поющие трусы» (учтен воспитательный и патриотичный эффект?) с девизом «Дадим Европе по жопе» (Милиневский Н. Кто прорвется в финал // Там же. 2017. 17 февр. С. 10).

[13] Рябоконь А. Новогодний телевизор: без советской классики // Там же. 2016. 13 дек. С. 5.

[14] Там же.

[15] Запрещают не только новые российские ленты («Однажды в Ростове», «Личное дело», «Побег 2», «Рыжие», «Пряники из картошки», «Тщетная жертва», «Любовь без лишних слов», «Катина Любовь 1», «Катина любовь 2» и «Нечаянная радость») (Там же. 25 окт. С. 3).

[16] Милиневский Н. Вожди в кино: кому интересны и как можно на них заработать // Там же. 28 дек. С. 10.

[17] Кучкина А. «Лисапетный батальон» заполнил эфир // Там же. 20. дек. С. 5.

[18] Министра Гриневич обвинили в плагиате // Там же. 21 нояб. С. 2.

[19] Неделина А. Бунт в учительской: зачем в Минобразования хотят скрестить Шевченко с Гарри Поттером // Деловая столица. 2016. 12 дек. С. 24.

[20] Там же.

[21] Там же.

[22] Маркин Я. Работа на раскол: из истории Украины начали стирать упоминания о красноармейцах // Вести. 2016. 18 окт.

[23] Там же.

[24] Там же.

[25] Петик М. Нас хотят заставить работать 8 Марта // Там же. 2017. 30 янв. С. 4.

[26] Ведомство Вятровича установило в Бабьем Яру стенд памяти «палачу евреев» // Там же. 2016. 8 окт.

[27] В Запорожье хотят назвать улицу в честь «каннибалов» // Там же. 2017. 1 февр. С. 4.

[28] Там же.

[29] Маркин Я. Сова на эмблеме Минобороны устроила скандал // Там же. 2016. 31 окт. С. 3.

[30] Деловая столица. 2016. 14 нояб. С. 22.

[31] Приходько Б. Перед праздниками – распродажа просроченного // Вести. 2016. 19 дек. С. 6.

[32] Маркин Я. Еда по второму кругу // Там же. 20 окт. С. 4.

[33] Приходько Б. На улицах Киева продают бронетехнику за $ 25 тыс. // Там же. 26 окт. С. 7.

[34] Рябоконь А. Портреты в стиле Порошенко заказывают китайцам // Там же. 28 дек. С. 3.

[35] Там же.

[36] Петрик М. У Порошенко нашли фрески с его портретом // Там же. 29 нояб. С. 3.

[37] Там же.

[38] «Белые пятна» Петра Порошенко: от слепого траста до Боттичелли // Там же. 1 нояб. С. 2.

[39] Украина выдаст Италии похитителя картин // Там же. 2017. 30 янв. С. 2.

[40] Радикалы разгромили выставку картин // Там же. 9 февр. С. 3.

[41] Там же. 2016. 17 нояб. С. 3; Ср.: Там же. 2017. 16 февр. С. 5.

[42] Украине указали на ее место в мире // Там же. 2016. 23 дек. С. 1.

[43] Ср.: Карелин А. Украинский язык: история становления и развития. Киев: Киев. Русь, 2011. 232 с. Причем некоторые отмечают, что в русском языке национальности (украинец, татарин, поляк и т. д.) обычно имена существительные, а «русский» – прилагательное.

[44] Козуб Т., Маркин Я., Дранник А. Аваков создал себе запасной аэродром // Там же. 17 окт. С. 2.

[45] Там же.

[46] Там же.

[47] Там же.

[48] Там же.

[49] Там же.

[50] В здании Минюста – сеансы исцеления // Там же. 2017. 27 февр. С. 1.

[51] Каневский А. Верховная Рада готовится объявить УПЦ МП вне закона // Родительский комитет. 2016. № 10. С. 2.

[52] Там же.

[53] Обед с Ирмой Витовской // Новое время. 2016. 2 дек. С. 55.

[54] Обед с Виктором Ющенко // Там же. 23 дек. С. 50.

[55] Покушения на политиков: винят охрану детсада // Вести. 2017. 10 февр. С. 3.

[56] Там же.

[57] Там же.

[58] Там же.

[59] Иванова Е., Маркин Я. Террор напоказ // Там же. 24 февр. С. 2.

[60] Кучкина А., Иванова Е. «Следствие по Майдану тормозят наверху» // Там же. 8 февр. С. 3.

[61] Маркин Я, Рябоконь А. «Раз ты с Донбасса, то помалкивай» // Там же. 2016. 21 окт. С. 2.

[62] Там же. 2017. 31 янв. С. 3; 2016. 31 окт. С. 3.

[63] Ср.: Там же. 2016. 13 дек. С. 2; Там же. 21 нояб. С. 5.

[64] Там же. 2017. 10 февр. С. 2.

[65] Рылев К. Верховная Рада – это просто царство Голохвастовых // Там же. 2016. 22 дек. С. 10. Ср.: Краснобай В. Рада грехов // Там же. 2016. 16 нояб.; Элитный клуб «Рада» // Там же. 4 нояб.

[66] Скворцов Д. За чтение российских книг – от пяти лет и выше // Радонеж. 2016. № 11. С. 6.

[67] На границе с Европой собирают деньги на АТО // Вести. 2017. 15 февр. С. 5.

[68] Там же.

[69] Дранник А. Территорию Лавры хотят застроить // Там же. 27 янв. С. 6.

[70] Там же.

[71] Дранник А. Ценности в Лавре и в Софии могут остаться без охраны // Там же. 2016. 27 окт. С. 6.

[72] Наконечний Є. П. Украдене ім'я: чому русини стали українцями. 4-є, доп. і випр. / передм. Я. Дашкевича. Київ, 2013. С. 270.

УДК 398.25:316.472.4

Е. И. Булатова

Сетевые коммуникативные стратегии: троллинг[1]

Анализируется троллинг как сетевая коммуникативная стратегия. Обсуждаются отечественные и зарубежные академические определения троллинга. Интернет-тролль рассматривается как современная реализация архетипа трикстера. Выдвигается идея о том, что троллинг продолжает традиции карнавальной смеховой культуры.

Ключевые слова: троллинг, тролль, сетевая коммуникация, агрессия, трикстер

Elena I. Bulatova

Online communicative strategies: trolling

This paper deals with trolling as network communicative strategy. Modern Russian and European conceptions and definitions of trolling are discussed. The idea of a troll as modern variation of trickster archetype is suggested. The idea of trolling as a continuation of carnivalesque and laughing culture is introduced.

Keywords: trolling, troll, network communication, aggression, trickster

Проблемы сетевой коммуникации на сегодняшний день являются, кажется, наиболее дискутируемыми, ввиду огромного эвристического потенциала тематики, связанной с виртуальной средой. Интернет полифункционален, он обеспечивает человека дополнительными социальными пространствами, в которых существенным образом трансформируются важнейшие антропологические константы его бытия, такие как самотождественность, телесность, целостность и творческая активность. Интернет предоставляет человеку уникальные возможности самореализации, позволяет экспериментировать с новыми тактиками самопрезентации и использовать новые коммуникативные стратегии, преодолевать рамки традиционных средств общения. Интернет также выступает в качестве платформы для развития сетевых субкультур, характеризующихся литературо- и лингвоцентричностью, когда основным средством презентации идеологии и ценностей становятся специфические языковые средства[2]. Троллинг представляет собой довольно новый и неоднозначный тип сетевой коммуникативной стратегии и является интересным и пока недостаточно исследованным социокультурным и психологическим феноменом.

Слово троллинг (trolling) образовано от английского глагола «troll», означающего «ловлю рыбы на блесну». Как и многие понятия, стихийно возникшие в течение последних двух-трех десятилетий в сети, термин «троллинг» не имеет четко установленного авторства. Существует несколько предположений о том, когда и на каком интернет-ресурсе было впервые использовано это понятие, однако верификация этих предположений сегодня довольно затруднительна. Троллинг стал необычайно популярной практикой в виртуальных сообществах, блогах, форумах и чатах в середине 1990-х гг., что, в свою очередь, стимулировало исследовательский интерес социологов, антропологов и психологов, которые предложили первые академические определения этого феномена. В отечественной, довольно немногочисленной литературе по теме дается, например, такое определение троллингу: «Это написание на форумах, в комментариях и других местах неприватного общения пользователей Интернета провокационных сообщений, зачастую с оскорбительным содержанием, с целью вызвать конфликт. Человек, который занимается троллингом, называется троллем»[3]. Другой автор находит сходство троллинга с таким специфическим типом психологического общения, как энергетический вампиризм, и определяет троллинг как «процесс размещения на виртуальных коммуникативных ресурсах провокационных сообщений с целью нагнетания конфликтов посредством нарушения правил этического кодекса интернет-взаимодействия»[4].

Одно из первых упоминаний троллинга в англоязычной литературе принадлежит Д. Донат (J. Donath), посвятившей статью проблемам фальсифицирования идентичности в виртуальном сообществе. Для нее ключевой характеристикой троллей является не столько провокативность их коммуникативных актов, сколько игры с идентичностью, выражающиеся в создании фейковой (ненастоящей, поддельной) личности. Она определяет троллинг как «игру в фальсификацию личности, разыгрываемую интернет-пользователем без согласия других участников конкретной коммуникативной ситуации»[5]. Исследовательница описывает и последствия троллинга, рассматривая их как

сугубо негативные: «Тролль способен сорвать обсуждение, дать пользователям плохой совет и ослабить чувство взаимного доверия в сообществе»[6].

Д. Донат приводит ряд примеров сетевого троллинга, цитируя форумы сообществ, в которых обычные пользователи, не являвшиеся троллями, задавали довольно наивные вопросы, касавшиеся, скажем, покупки велосипеда, или способов отучения домашней кошки царапать мебель, и были расценены другими пользователями как тролли именно из-за бесхитростности, наивности и общедоступности запрашиваемой ими информации. Довольно любопытен тот факт, что основанием для того, чтобы усомниться в искренности намерений собеседника и заподозрить в нем тролля, является его неискушенность и неинформированность в обсуждаемой теме. Интернет, сделавший доступной информацию практически любого уровня сложности, как бы лишает человека возможности быть наивным и неосведомленным, не знать чего-то, быть «не в курсе дела». «Наивность» задаваемых вопросов или высказываемых тезисов, как отмечает Д. Донат, вызывала большую подозрительность среди участников дискуссий, которые в основном завершались призывами покинуть форум/чат, адресованными пользователям, «распознанным» как тролли. Таким образом, троллинг в работе Д. Донат трактуется как деструктивная коммуникативная стратегия, основанная на нарушении принципов диалога, злоупотреблении троллями доверием других пользователей, применении ими манипуляторных практик и провокации. Сходной точки зрения придерживается ряд других англоязычных исследователей, так, например, С. Херинг (S. Herring) и соавторы определяют троллинг как «вовлечение людей в бессмысленную и отнимающую много времени дискуссию», а главной целью тролля они считают «втягивание в дискуссию наиболее ранимых и наивных пользователей»[7].

Д. Донат отмечает, что основным мотивом действия тролля является его эгоцентрично-гедонистические устремления, желание развлечься, получить удовольствия от успешной троллинговой атаки, оказаться в центре многопользовательской дискуссии и спровоцировать конфликт. Представление о том, что конфликт – это основная цель троллинга, а агрессия – основной метод, весьма распространено. Так, К. Хардакер (C. Hardaker) в своем исследовании, посвященном анализу пользовательских определений троллинга с целью выработать академический подход к этому феномену, рассматривает разные типы «невежливой» коммуникации, проводя дифференциацию между «грубым», «конфликтным», «невежливым», «оскорбительным» коммуникативным поведением. Она пишет о четырех критериях, при наличии которых можно идентифицировать пост как троллинг: aggression – агрессия, deception – обман, disruption – разрушение, success – успех[8]. Агрессия предполагает оскорбительное поведение, ненормативную или грубую лексику, цель агрессивного поведения – разозлить и вызвать ответную агрессию у пользователей. Под обманом подразумевается размытая идентичность тролля, когда другие пользователи не могут отличить «искреннего» человека, являющегося новичком на форуме, или неискушенного в проблематике сообщества, и потому задающего наивные вопросы, от притворщика, прикидывающегося этим наивным пользователем. Под разрушением подразумеваются высказывания, направленные на нарушение хода конструктивного общения, втягивание пользователей в длительную, бессодержательную, бессмысленную и непродуктивную дискуссию, при этом речевые стратегии тролля могут быть не агрессивными и не оскорбительными. Успех тролля, по мнению К. Хардакер, заключается в том, чтобы как можно дольше не быть распознанным как тролль и достигнуть своих целей. Сходные идеи высказываются и отечественными авторами, которые полагают, что троллинг «приобрел статус значимого социально-психологического феномена, оказывающего деструктивное влияние как на индивидов – объектов воздействия, так и на атмосферу коммуникативного взаимодействия виртуального сообщества в целом. Будучи средством агрессивного воздействия, порождающим ответную агрессию, троллинг является одним из самых действенных и практически ненаказуемых механизмов жесткой манипуляции»[9]. Итак, как мы видим, феномен троллинга в отечественной и англоязычной литературе рассматривается преимущественно как отрицательное явление, в нем чаще всего усматривают источник агрессии и разрушения этики общения.

Троллинг, как было отмечено выше, в большинстве случаев сопровождается фальсификацией идентичности, тролли используют самые разные тактики избегания подлинности – от полной анонимности – создания «бесполого» сетевого аккаунта, с отсутствующими идентификационными характеристиками до создания фейкового персонажа. Существуют многочисленные типологии троллинга и троллей, созданные интернет-пользователями, на своем опыте столкнувшимися с троллинговыми атаками. Наиболее распространенной типологией является разделение троллинга на два вида – «толстый» и «тонкий». «Толстый» троллинг довольно про-

сто распознать, его составляющими могут быть вызывающее и агрессивное поведение, оскорбительные высказывания и явные нарушения правил сетевого этикета и этики межличностного общения. В отличие от «толстого» троллинга, «тонкий» троллинг намного сложнее распознать. «Тонкие» тролли обладают развитыми навыками манипуляции и ведения дискуссии. «Тонкий» тролль хорошо информирован о правилах, принятых в сообществе, где он орудует, он осведомлен о проблемных и болевых точках, образован, эрудирован, владеет психологическими приемами, не допускает грубых нарушений напрямую, зачастую вынуждая администрацию форума или чата действовать агрессивно и нарушать собственные правила. Успешно осуществленный «тонкий» троллинг может даже не быть обнаружен участниками дискуссии.

Тонкий троллинг рассматривается самими троллями как особый вид искусства. Джейм Кочран (Jaime Cochran), участвовавшая в телепрограмме «Insight trolls special», посвященной восприятию троллинга в обществе, и идентифицирует себя в качестве тролля и сравнивает троллинг с актами перформанса. «Троллинг – это искусство, это способ пробуждения эмоций»[10]. Она полагает, что целью троллинга не является оскорбление, а уж тем более, нанесение душевных ран собеседникам: «Я не пытаюсь задеть чувства людей, их душу, меня больше интересует их способность, а точнее неспособность логично мыслить»[11]. Бестактность и агрессия, по мнению Д. Кочран, обедняют и дискредитируют искусство троллинга, то же самое происходит, если троллинг рассматривается как спорт. Она обнаруживает в троллинге мощный гносеологический потенциал. Пользователи сети чрезвычайно остро реагируют на критику в свой адрес, причем, чем более стереотипной, тривиальной и штампованной оказывается их точка зрения, чем слабее их аргументация, тем более нетерпимы они к собеседнику с альтернативными взглядами на обсуждаемую проблему. Д. Кочран объясняет, что именно в общении с такой аудиторией она охотнее всего использует техники троллинга, во-первых, для того чтобы получить удовольствие от процесса, во-вторых, для того чтобы побудить людей критично пересмотреть свои взгляды, в-третьих, для того чтобы сделать этот серьезный мир чуть менее серьезным и пафосным и чуть более комичным, привнести в него игровой элемент. Резюмируя свои слова, она заявляет: «Тролли открывают комическое измерение мира» («Trolls are undoing the world as laughable»)[12].

Представляется, что вопреки негативным оценкам, троллинг как социокультурное явление и как коммуникативная стратегия представляет собой гораздо более сложный феномен, который может быть рассмотрен в качестве современной формы трикстерианства. Термин «трикстер» был введен в активное использование американским антропологом П. Радином, предпринявшим исследование архетипа трикстера в мифологии индейцев виннебаго[13]. Позднее фигура трикстера стала объектом исследования в различных областях культурфилософского и антропологического знания, в итоге трикстер был признан не только центральным образом архаической мифологии, но одним из основополагающих архетипических персонажей человеческой культуры в целом.

В переводе слово «трикстер» означает «обманщик», «ловкач». Однако трикстер как архетипический персонаж обладает целым рядом черт: «Обманщик, провокатор, глупец, наивный и недалекий и в то же время, хитрец, ловкач, манипулятор – все эти черты одновременно присущи трикстеру»[14]. Трикстер – источник конфликтов, которые могут навлечь неприятности и на него самого. Он всегда одновременно и творец, и разрушитель, и обманщик, и жертва обмана. Эти характеристики как нельзя лучше определяют и современного тролля, ведь троллинг далеко не всегда оказывается успешным, он может закончиться распознаванием тролля и его коллективным бичеванием или ответным троллингом.

Трикстер отличается способностью к трансформациям или перевоплощению, он непостоянен во всех идентификационных характеристиках, вплоть до смены гендерной роли. Он не обладает устоявшейся системой ценностей, он обитает вне систем морали, по ту сторону добра и зла. Таким же образом и тролль экспериментирует с собственной идентичностью, притворяясь тем, кем на самом деле не является, или предпочитает оставаться анонимом, избегая подлинности.

Тролль, как и трикстер, нарушает культурные нормы, разрывая ткань повседневности, разрушая логику стереотипных высказываний, которыми пестрят комментарии к любым постам практически любого сообщества, бросает вызов конформизму. Одновременно с разрушительными, троллю, как и трикстеру, присущи и созидательные силы. Трикстер «традиционно выступает посредником между мирами и социальными группами, способствует обмену между ними культурными ценностями и переводу информации из области непознанного в область познаваемого. Он делает неявное явным, вторгаясь в область неизведанного первым»[15]. Именно эту функцию посредника осуществляет и тролль, исполь-

зуя такие техники трикстера, как снижение смысла, логическая подмена, смещение, парадокс, заставляет участников дискуссии переосмыслять собственные ценностные установки, его отрицание норм приводит к рождению новых смыслов. Не распознавая неподлинность фигуры тролля и даже поддаваясь его манипуляциям, собеседник тем не менее проявляет большую степень экспрессии, чувств, эмоций, излагая свою точку зрения, эмоциональная насыщенность и вовлеченность в процесс обсуждения возрастает.

Троллинг, таким образом, как специфическая сетевая коммуникативная практика продолжает традиции карнавальной смеховой культуры, описанной М. М. Бахтиным, закрепляя традиции пародирования, иронии, скоморошества и шутовства. Троллинг – это не только намеренная эскалация агрессии и ненависти, провоцирования конфликта ради конфликта, довольно часто троллинг – это разновидность языковой игры в духе трикстерианства, в ее процессе тролли вскрывают болевые социальные проблемы, воспроизводят перверсивную логику той культурной среды, в которой сами обитают, разрушая ее, выполняют тем самым функцию обновления через отрицание.

Несмотря на то, что в большинстве случаев тролли предпочитают действовать анонимно, существует и феномен коллективного троллинга сайтов, форумов, и других интернет-площадок, когда троллинг превращается в массовую запланированную акцию. Таким образом, наблюдается тенденция объединения троллей в интернет-сообщества[16]. Эти сообщества посвящены обсуждениям приемов и методов «искусства троллинга», выбору «жертв», планированию совместных троль-атак на форумы и блоги, обмену опытом. Сетевые ресурсы троллей содержат многочисленные инструкции, «обучающие» технике троллинга. Так, на страницах Луркморья (Lurkmore), неформальной энциклопедии, посвященной сетевым культурам и сетевому фольклору, можно обнаружить подробные инструкции для неопытных и начинающих троллей[17]. Обилие таких инструкций вызывает и обратное явление – появление сообществ, чья деятельность направлена на «профилактику троллинга»[18]. Таким образом, можно предположить, что мы наблюдаем процесс трансформации троллинга как специфического способа коммуникации в более сложный феномен, который можно анализировать в рамках субкультурной и постсубкультурной теории[19].

Примечания

[1] Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ, проект № 15–33-01018 «Коммуникативные стратегии и культурные практики в период социокультурных трансформаций».

[2] См. об этом подробнее: Bulatova E. Online dimensions of Russian subcultural scene: Padonki Community // Keep it simple, make it fast! An approach to underground music scenes / Univ. of Porto, Faculty of arts and humanities; ed. by P. Guerra, T. Moreira. Porto, 2016. Vol. 2. P. 291–297. URL: http: // kismifconference.com (дата обращения: 06.02.2017).

[3] Ксенофонтова И. В. Специфика коммуникации в условиях анонимности: меметика, имиджборды, троллинг // Интернет и фольклор: сб. ст. / Гос. респ. центр рус. фольклора; отв. ред. А. С. Каргин. М., 2009. С. 290.

[4] Внебрачных Р. А. Троллинг как форма социальной агрессии в виртуальных сообществах. URL: http: // vestnik. udsu.ru (дата обращения: 06.02.2017).

[5] Donath J. S. Identity and deception in the virtual community // Communities in Cyberspace / ed. by P. Kollock, M. Smith. London: Routledge, 1996. P. 19. Здесь и далее перевод автора статьи.

[6] Ibid. P. 23.

[7] Herring S., Job-Sluder K., Scheckler R., Barab S. Searching for safety online: managing «trolling» in a feminist forum // The information society. 2002. Vol. 18. P. 371–384.

[8] Hardaker C. Trolling in asynchronous computer-mediated communication: from user discussions to academic definitions. URL: http: // istifhane. files. wordpress. com (дата обращения: 06.02.2017).

[9] Внебрачных Р. А. Указ. соч.

[10] URL: http: // smh. com. au (дата обращения: 06.02.2017).

[11] Там же.

[12] Там же.

[13] Радин П. Трикстер: исслед. мифов североамер. индейцев / с коммент. К. Г. Юнга, К. К. Кереньи; пер. с англ. В. В. Кирющенко; под ред. А. В. Тавровского. СПб.: Евразия, 1999.

[14] Гаврилов Д. А. К определению трикстера и его значимости в социокультурной реальности // Философия и социальная динамика XXI в.: проблемы и перспективы: первая всерос. науч. конф., 15 мая 2006 г.: материалы. Омск, 2006. С. 360.

[15] Там же. С. 362.

[16] См. например: URL: http: // ilovetrolls. org (дата обращения: 06.02.2017); URL: http: // trolling-forum.ru (дата обращения: 06.02.2017).

[17] URL: http: // lurkmore. to (дата обращения: 06.02.2017).

[18] См., например: URL: http: // anti-troll. org (дата обращения: 06.02.2017).

[19] См. об этом подробнее: Булатова Е. И. Концептуализация молодежной социальности в постсубкультурных исследованиях: теория новых племен («neo-tribes») // Обсерватория культуры. 2015. № 2. С. 24–28.

УДК 791.9:316.334.56

М. Н. Веселова

Арт-моб как инструмент взаимодействия человека с городской средой

В статье рассматривается арт-моб как одна из визуальных практик, обнажающих проблемы взаимодействия человека и мегаполиса. В условиях современного мира на первый план выходят вопросы одиночества, отчужденности, потребительского отношения и массовой психологии, быстрого темпа изменений и утраты связей с прошлым.

Ключевые слова: арт-моб, арт-объект, флешмоб, визуальная практика, одиночество, отчужденность, динамика жизни, потребление

Maria N. Veselova

Art-mob as an instrument of human and megapolis interaction

The article considers art-mob as one of visual practices, which reveals the problem of human and megapolis interaction. There are the questions of loneliness, consumerist attitudes and mass psychology, rapid pace of changes and loss of connection with the past on the foreground in the modern world.

Keywords: art-mob, art object, flashmob, visual practice, loneliness, estrangement, life dynamics, consumption

Пространство современного города представляет собой эпицентр для самых разнообразных культурных практик. В условиях массовой и потребительской психологии, востребованности привлекательного имиджа одним из самых распространенных способов демонстрации образа города являются визуальные практики. Они не только формируют лицо города, но и влияют на мировоззренческие установки, систему социальных и культурных отношений, отражают ментальность горожан.

В последнее время все более популярным становится такой визуальный инструмент, как арт-моб. Это не просто современное художественное течение или абсурдная забава. Арт-моб можно рассматривать как своего рода культурный текст, через который описывается городская специфика, особый городской колорит. Арт-моб активно влияет на зрительное восприятие человека и вовлекает его в процесс творчества, демонстрируя наиболее значимые ценности и идеи. В то же время данный визуальный инструмент фокусируется на кризисе в отношениях человека и городской среды, наступившем в условиях рыночной экономики.

Прежде чем рассмотреть арт-моб как инструмент, обнажающий проблемы существования горожанина в современном мире, необходимо разобраться, что собой представляет данная визуальная практика.

Арт-моб (от англ. art – искусство, mob – толпа) – это заранее спланированная массовая акция, которая нацелена на создание художественного объекта и вовлечение в этот процесс большого количества людей. Главная задача – придать мероприятию некую эстетическую ценность.

Арт-моб является разновидностью флешмоба – спонтанной акции, в которую вовлекаются толпы людей для демонстрации какой-либо идеи. Явление флешмоба получило распространение с 2002 г., после выхода в свет работы американского социолога и писателя, ведущего научного сотрудника Института будущего Говарда Рейнгольда «Умные толпы: следующая социальная революция». Заглядывая вперед, автор говорил о том, что основой культурного взаимодействия вскоре станут новые технологии, такие как сотовые телефоны и Интернет, благодаря которым даже потенциальные болезни будут циркулировать по Глобальной сети, а люди станут собираться в толпы с помощью СМС или электронных писем. Он писал: «Люди, составляющие умные толпы, сотрудничают невиданным прежде образом благодаря имеющимся у них устройствам, которые обеспечивают связь и вычисления. Переносные устройства соединяют их владельцев как с другими информационными устройствами поблизости, так и с телефонами других людей. Дешевые микропроцессоры начинают проникать в мебель и здания; товары, от упаковок до обуви, наделяются невидимыми, сообщающимися „умниками". Соединяя осязаемые предметы и места нашего обитания с Интернетом, портативные средства связи превращаются в нательные дистанционно управляемые устройства физического мира»[1].

В 2003 г. житель Сан-Франциско Роб Зазуэта на основе идей Говарда Рейнгольда создал первый сайт FlockSmart.com для организации акции флешмоба. Ее цель заключалась в том, чтобы собрать «умную толпу» и привлечь к себе внимание общественности. 17 июня 2003 г. состоялся первый флешмоб, в котором приняли участие 200 человек.

Они собрались в универмаге «Macy's» в мебельном отделе, чтобы сказать продавцам, что планируют купить самый дорогой «Коврик Любви»[2]. После этого акции флешмоба стали набирать темп и получили распространение в Америке, Европе, России. Наличие мобильных средств связи, определенные правила участия сделали флешмоб популярным течением практически по всему миру, представив его разными направлениями (смартмоб, мобфест, политмоб, фаршинг, арт-моб).

Что же касается арт-моба – это не просто спонтанная акция, вовлекающая толпы людей, это визуальная интегративная практика, которая нацелена и на создание арт-объекта, и на включение зрителя в качестве арт-объекта. В отличие от флешмоба, она менее спонтанна и предполагает определенную подготовку к мероприятию, продуманность идеи композиции или постановки. В основе арт-моба лежит зрелищность и эстетика. Целевой аудиторией является в основном молодое поколение, являющееся наиболее активным потребителем современного искусства, легко идущее на эксперименты и задающее новое видение.

Арт-моб – открытая система, в рамках нее человек интегрируется с городской средой, с другими людьми, со своими переживаниями через художественный объект. Он деперсонифицируется, превращается в целостный образ. Это способствует уходу от повседневной рутины. Через арт-моб участники могут почувствовать себя свободными от общественных стереотипов поведения, испытать, насколько они смогут влиться в художественное пространство и стать арт-объектом на глазах у большого количества людей, эмоционально подзарядиться и почувствовать причастность к общему делу. Арт-моб дает возможность проиграть разного рода поведенческие сценарии, попробовать себя в новой роли танцора, певца, скульптора, киноактера и т. д.

Во время акции встречаются совершенно незнакомые люди, не связанные между собой общей идеей и никак не соприкасавшиеся друг с другом до этого времени. Арт-моб ничего не рассказывает о человеке, его статусе, интересах, но при этом объединяет в единое быстро меняющееся и развивающееся пространство. Следовательно, арт-моб стирает социальные, профессиональные, гендерные, личностные границы. Здесь человек освобождается от своих ролей и становится лишь частью толпы, своего рода материалом для арт-объекта. Это как нельзя лучше указывает на место горожанина в современной среде. Он сливается с массой, теряет свою индивидуальность под давлением быстро меняющегося мира, поддается «инстинкту толпы». Ги Дебор в книге «Общество спектакля» утверждал, что современный социум – это запрограммированная толпа. Она играет в жизнь. «Спектакль, рассматриваемый сообразно его организации, есть утверждение видимости и утверждение всякой человеческой, т. е. социальной, жизни как простой видимости… Всякая индивидуальная реальность становится социальной, непосредственно зависящей от общественной власти и ею же сфабрикованной»[3].

Арт-моб порождается таким обществом, которое разыгрывает своего рода спектакль, в то же время он является протестом или вызовом установленному порядку. Он обнажает современные проблемы, открывает новый взгляд на взаимоотношения индивида и толпы, на место человека в современной городской среде, на особенности городской ментальности. Ведь если один человек выражает свое несогласие – это одно дело, и совсем другое – когда к его идее присоединяется толпа.

Ярким наглядным примером арт-моба могут служить инсталляции американского фотохудожника Спенсера Туника (Spencer Tunick), ставшего известным своими фотосессиями обнаженных тел. Автор заранее продумывает арт-сюжет и предлагает всем желающим принять в нем участие. Люди собираются в определенном месте и в определенное время, затем сбрасывают одежды и принимают нужные позы: стоя, сидя, лежа на земле или друг на друге. При этом участники лишены возможности прикрыть свою наготу.

Изначально подобные арт-мероприятия в стиле ню вызывали массу арестов и возмущений общественности. Но Спенсер Туник не отступился и привлек к своему делу адвоката Вильяма Канстлера, которому легко удалось выиграть дело о съемках обнаженных людей на улицах Нью-Йорка.

С каждым годом количество желающих принять участие в творчестве фотохудожника растет, несмотря на условия арт-моба. Спенсер Туник собирает толпы людей по всему миру (4500 обнаженных в Мельбурне, 4000 – в Чили, 2500 – в Монреале и т. д.).

В Мехико в 2007 г. он ставит самый большой рекорд съемки натурщиков – 18 000 участников. Они расположились на каменных плитах площади Сокало рядом с правительственными зданиями, Кафедральным собором, церковью Саграрио Метрополитано, главным храмом ацтеков Темпло Майор. Несмотря на то, что в Мексике не принято демонстрировать свое тело, тысячи жителей преодолели комплексы и скинули свои одежды, приняв позы под руководством Спенсера Туника. Тем самым автор арт-объекта бросил вызов общественным устоям и католическим традициям. «Какое событие для мексиканского искусства! – заявил Спенсер Туник на пресс-конференции. – Думаю, что вся Америка сейчас смотрит на Мексику, удивляясь тому, как свободна эта страна, где на обнаженное

человеческое тело смотрят как на произведение искусства. Никакой порнографии и криминала, только счастье и внимание»[4].

В 2008 г. в рамках международного фестиваля Midsummer, проходившего в Ирландии, около замка Бларни тысяча обнаженных женщин и мужчин расположились с алыми розами в руках, несмотря на то, что людям, раздевшимся в публичном месте, грозило получение штрафа. Тунику удалось убедить местные власти в невинности своего мероприятия и тем самым уберечь своих моделей от преследований полиции. Толпа обнаженных людей напоминала живую цветочную клумбу. Так автор попытался обратить человека к его исконным истокам – гармоничной связи с природой, которая оказалась утрачена в условиях агрессивного современного мира.

В 2010 г. Спенсер Туник организовал очередной арт-моб в Сиднее, где приняли участие 5200 австралийцев. Массовость мероприятию придали гомосексуалисты, пришедшие с проходившего в это время прайд-парада популярного фестиваля «Марди-Гра». Обнаженные участники разного возраста, весовой категории, нетрадиционной ориентации разместились возле здания Оперного театра. Они то поднимали руки вверх, то опускали их по швам, то обнимались друг с другом по указанию фотохудожника. Арт-моб в Сиднее стал своего рода посланием миру, провозглашавшим свободное от предрассудков и равное австралийское общество. В нем нет вызова человеку нетрадиционной ориентации, потому что он такой же, как и все, он сливается с толпой.

Наиболее остро в работах Спенсера Туника встает вопрос о проблеме взаимодействия человека и мегаполиса. В них очень точно схвачена агрессивная, поглощающая людей среда. В ней горожанин обнажен на виду у всех, и в то же время он теряется в толпе, становится незаметным и ненужным.

Толпа нагих людей превращается в единый организм, в котором стираются социальные и половые различия. Все участники превращаются в «тело», лишенное сексуальности. Задача фотохудожника не в том, чтобы передать наготу человеческого тела, а показать истинную проблему отчужденности человека в мегаполисе. В городском потоке теряется интерес к потребностям другого, равнодушие проникает не только в отношения с малознакомыми людьми, но и с близкими. Горожанин отказывается от сострадания и помощи окружающим не потому, что он жесток, а потому что в условиях потребительского общества перестает что-либо чувствовать в целях самосохранения.

В последнее время арт-мобы получили распространение не только в Европе, но и в России. Так, в Санкт-Петербурге в 2011 г. состоялся арт-моб, посвященный борьбе с обычаями прошлого. Он прошел под лозунгом «В Санкт-Петербурге суеверий нет». Участники – простые прохожие и творческие коллективы с активной позицией – собрались на Невском проспекте и разыграли театральное представление, связанное со многими популярными приметами. Они были одеты в разные костюмы – от строгих пиджаков до свадебных платьев. На Невском проспекте ходили женщины с пустыми ведрами, через дорогу пробегали черные коты и кошки, рассыпали соль и т. д. В заключении арт-моба на дома наклеили таблички – «Эта сторона Невского проспекта свободна от предрассудков суеверий».

Идея арт-моба заключалась в провозглашении динамики жизни, утверждении, что в мире слишком много суеверий прошлого, которые мешают жить, становясь фобиями. Приметы рассматриваются как абсурд, они не имеют под собой почвы. Это всего лишь попытка уйти от реалий жизни и личной ответственности за происходящие события. Как отмечал пресс-секретарь компании Vpiter.com, организатор мероприятия Анатолий Коптев: «Подобный арт-моб – карнавал вызовет интерес у общества, так как с суевериями сталкивается каждый, и это повлечет за собой грамотное отношения к истории вещей и адекватное поведение»[5].

В качестве примера отечественного арт-моба можно привести еще одно мероприятие, иное по характеру и направленности. Это танцевальный арт-моб «В ритме сердца!», прошедший в рамках фестиваля в 2012 г. на Театральной площади города Саратова. Он был посвящен Дню народного единства и своей целью ставил объединение молодежных групп различных национальностей и приобщения подрастающего поколения к культурным традициям. В нем приняли участие практически 500 человек. Они исполнили танец, включавший в себя элементы и движения разных культур, а затем образовали «живое» сердце.

Идея арт-моба заключалась в утверждении единства народов РФ, признания общечеловеческих ценностей. Тем самым визуальная практика послужила привлечением внимания к межнациональным вопросам, проблеме сохранения культурного наследия. Более того, арт-моб сделал акцент на реальном, а не виртуальном общении представителей разных национальностей. Данный аспект коммуникации наиболее важен для современного социума, в котором живой контакт все больше теряет свою значимость, подменяясь СМС-сообщениями в телефонах и социальных сетях. Ни один смайлик или вебкамера не могут компенсировать потребность человека в обмене эмоциями, не заменят его мимики, тембра глосса, интонации, энергетики, тактильных ощущений.

Таким образом, арт-моб как визуальная практика является одним из современных способов взаимодействия человека и города. Она позволяет через художественный образ наглядно показать диалог городской среды и общества. С одной стороны, именно город открывает для человека новые возможности, делает его жизнь более комфортной. Здесь сосредотачивается высокий материальный и духовный потенциал, по сравнению с небольшими поселениями значительно выше производительность труда, уровень культуры, науки, образования. Здесь личность бросает вызов обществу, властям, условностям, провозглашает свободу выбора и отказ от рутинной повседневности. С другой – человек в городе стакивается с проблемами одиночества и отчужденности, динамичностью современного мира и «шоком будущего», утратой связи с историей и культурным наследием, потерей индивидуальности в рамках массовой культуры, не говоря уже о проблемах экологии и здоровья.

Еще в XVI в. философ Рене Декарт говорил: «Уединения нужно искать в больших городах». Здесь человек теряется среди таких же, как он, чувствует себя чужим и одиноким. В мегаполисе люди отдаляются друг от друга, несмотря на очень тесное взаимодействие в транспорте, метро, магазине и т. д. Как отмечает немецкий социолог Георг Зиммель, «независимость индивидуума, являющаяся результатом взаимной замкнутости и безразличия, составляющих условия духовной жизни наших широких кругов, нигде не чувствуется так сильно, как в тесной сутолоке больших городов, потому что физическая близость и скученность только подчеркивают духовную отдаленность»[6]. В толпе горожанин еще острее ощущает свою отчужденность и ничтожность. Тысячи людей мелькают перед глазами, и каждый из них игнорирует друг друга, не желая тратить свою энергию на незнакомца, либо выплескивает накопленный негатив на того, кто просто оказывается рядом.

Старший научный сотрудник лаборатории сравнительных социальных исследований (ЛССИ) НИУ ВШЭ Кристофер Сводер подробно изучает проблему одиночества горожан на примере Москвы. Он утверждает, что в крупных городах часто возникает социальная изоляция: «У людей может быть мало друзей, мало близких контактов и не быть рядом родственников, но они могут быть заняты работой, другими делами. Это особенность городского одиночества». Одним из факторов он также называет материальный успех. Люди в погоне за деньгами в меньшей степени ориентированы на семью и дружбу. Их интересует карьерный рост и личностное развитие. «Если человек успешен и у него достаточно денег, у него может быть много поклонников, которые всегда готовы провести с ним время, и он может „купить" определенные типы социальных контактов, если они ему необходимы», – говорит автор. Чаще всего межличностные связи приобретают кратковременный характер. «Когда, например, мы общаемся с продавцом, мы думаем, прежде всего, о выгодной цене и качестве товара. Вряд ли мы готовы потратить время на общение с продавцом просто ради общения. Мы не хотим видеть в нем реального человека, он для нас – один из многих, заменяемый». Аналогичным образом люди в мегаполисах заводят полезные знакомства. Они могут использовать друг друга для устройства на работу, поиска жилья, но мало задумываться о том, насколько интересна сама личность, с которой они общаются. «Сегодня мы решили, что мы выбрали этого человека, потому что он нам нравится, а завтра передумали… Общения как такового, чтобы насладиться личностными качествами другого человека, не происходит»[7].

Поэтому в условиях мегаполиса человек становится ценным не сам по себе, а, подобно, машине, рассматривается с точки зрения его функциональных возможностей, полезности и пригодности. Первостепенная задача – получить максимальную выгоду для себя. Мегаполис превращается в рынок, где все покупается и продается, вместо качества на первое место выходит количество, все одноразовое работает по установленной схеме: используется и выбрасывается. Так современное городское пространство накапливает в себе атмосферу отчужденности, отвращения, ненависти и борьбы. Чтобы самосохраниться в этом калейдоскопе ощущений и бешеном ритме жизни, горожанин «замораживается», т. е. перестает что-либо чувствовать, проявляя безразличие ко всему, что происходит вокруг, и сочетая «формальную справедливость с беспощадной жестокостью»[8].

Примечания

[1] Рейнгольд Г. Умная толпа: новая социальная революция. URL: http: // gtmarket.ru (дата обращения: 06.02.2017).

[2] Власть. 2008. 25 авг., № 33 (786). URL: http: // kommersant.ru (дата обращения: 06.02.2017).

[3] Ги Э. Д. Общество Спектакля. URL: http: // modernlib.ru (дата обращения: 06.02.2017).

[4] Спенсер Т. «Ню», доведенное до крайности. URL: http: // rumbur.ru (дата обращения: 06.02.2017).

[5] Арт-моб «В Петербурге суевериям нет». URL: http: // uznayvse.ru (дата обращения: 06.02.2017).

[6] Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь // Логос. 2002. № 3/4. URL: http: // magazines.russ.ru (дата обращения: 06.02.2017).

[7] Жители мегаполисов сознательно выбирают одиночество. URL: http: // opec.ru (дата обращения: 06.02.2017).

[8] Зиммель Г. Указ. соч.

УДК 316.732:314.151.3-053.6

М. Н. Гербер, С. В. Семенова

Арт-терапия в социокультурной адаптации подростков из семей мигрантов

Представлен опыт реализации инновационной арт-терапевтической программы для повышения уровня социокультурной адаптации подростков из семей мигрантов. Получено подтверждение эффективности программы: существенно снизилась выраженность негативных стратегий социокультурной адаптации (сепаратизм, маргинальный синдром), конструктивные стратегии адаптации (ассимиляция, интеграция) стали доминирующими.

Ключевые слова: аккультурация, стратегии социокультурной адаптации, арт-терапия, перфоманс, подростки мигранты

Maria N. Gerber, Svetlana V. Semenova

Art therapy and sociocultural adaptation of teenagers from migrant families

Submitted experience in the implementation of innovative art therapy program to improve the level of sociocultural adaptation of teenagers from migrant families. Received confirmation of the effectiveness of the program: significantly reduced the severity of the negative sociocultural strategies of adaptation (separatism, marginal syndrome), structural adaptation strategies (assimilation, integration) became dominant.

Keywords: acculturation, sociocultural adaptation strategy, art therapy, performance, teenage migrants

Проблема аккультурации в современном мире приобретает все большее значение в связи с нарастанием миграционных процессов. Практическое решение проблемы адаптации мигрантов к новым социокультурным условиям требует комплексного подхода и интеграции усилий различных специалистов: культурологов, психологов, педагогов, социальных работников. В настоящее время процессы адаптации мигрантов часто носят стихийный характер. Германия является одним из лидеров по иммиграции в мире. Численность населения с иммигрантскими корнями составляет 21,0 % от всей численности населения Германии (данные за 2015 г.)[1]. По данным исследований федерального ведомства в Германии проживает около 4 млн мусульман. Если принять во внимание, что в Германии проживает 82 млн жителей, население исповедующее ислам составляет от 4,6 и 5,2 %[2]. Граждане ФРГ, являющиеся этническими турками или имеющие турецко-курдское происхождение, в значительной степени сохраняют свой родной язык, религию, традиции, музыку и культуру. Турецкая община является одной из наименее интегрированных общин страны, в частности из-за общего низкого уровня образования и часто лишь базисного владения немецким языком. Население с миграционным фоном и без отличается по уровню образования, это подтверждают исследования среди населения возраста 25 до 35 лет. Под миграционным фоном понимается 2-е и 3-е поколение мигрантов. Люди с миграционным фоном чаще не оканчивают школу или оканчивают лишь первую ступень средней школы, они в три раза чаще не имеют профессии, не оканчивают профессиональные училища[3]. По данным Федерального статистического управления, 58 % школьников имеют миграционный фон. Даже при благоприятных условиях адаптация к новой социокультурной среде для них это трудный и стрессогенный процесс. Дети и внуки мигрантов гастарбайтеров волею судеб оказались между традициями, культурным и социальным фоном родителей и ценностями и требованиями общества немецкой и европейской культуры. Очень часто такого рода конфронтация, раздвоенность приводит к столкновению и противоречиям, внутренним конфликтам, влекущим за собой социальную изоляцию, агрессию. В последнее время психологи и социальные работники отмечают, что криминальность, агрессия и жестокое поведение подростков набирает большие обороты. Уже в пятом классе выявлена повышенная тенденция девиантного поведения у учеников имеющих миграционный фон, эти дети отличаются низким уровнем социальной компетентности[4].

В связи с трудностями в межкультурном взаимодействии очевидна необходимость разработки социально-психологических технологий, способствующих решению возникающих в процессе адаптации проблем.

В данной статье представлен позитивный опыт разработки и апробации инновационной программы арт-терапевтической работы с подростками из семей мигрантов, направленной на повышение уровня социокультурной адаптации. Работа выполнена в рамках проекта «Герои», ко-

торый проводился в Доме юношества и молодежи (Земля Северная Рейн Вестфалия, Германия).

Группа подростков мигрантов, отправилась на поездку в мемориальный комплекс Освенцим. Цель поездки – осознание и переосмысление страшных событий Второй мировой войны в связи с тем, что во многих мусульманских семьях бытует мнение, что ужасы войны преувеличиваются, в частности еврейским народом. По возвращению в Германию было принято решение дать подросткам возможность рассказать о своих эмоциях, впечатлениях и переживаниях, о своем мировоззрении и отношении к войне выразительным языком театра, а также оказать психологическую помощь участникам поездки в переосмыслении отношений к проблемам насилия, геноцида, войны, агрессии с помощью арт-терапии. Продолжительность арт-терапевтической программы составила 9 месяцев, занятия группы проводились один раз в неделю. В конце проекта созданное представление было показано зрителям, с последующим обсуждением со зрителями проблем, затронутых участниками группы.

Основная цель арт-терапевтической программы заключалась в коррекции неконструктивных стратегий социокультурной адаптации у подростков мигрантов. При разработке программы мы опирались на идеи Д. Берри о стратегиях социокультурной адаптации, которые определяются выбором мигранта между стремлением к сохранению своей культурной идентичности и необходимостью адаптации к иной культуре. Возможны четыре варианта стратегий аккультурации: ассимиляция, изоляция (сепаратизм), маргинальный синдром и интеграция, которые имеют четкие поведенческие проявления и могут быть диагностированы[5]. Стратегия ассимиляции проявляется в преимущественной ориентации на идентификацию с новой культурой, в активных межкультурных контактах. Сепаратизм проявляется в отвержении мигрантом культуры большинства, отказе от межкультурных контактов и сохранении своих культурных особенностей. При маргинализации мигрант не идентифицирует себя ни с той, ни с другой культурой. Это может быть результатом как невозможности поддержания собственной культурной идентичности, так и отсутствием желания устанавливать позитивные отношения с группой культурного большинства (из-за отвержения другой культуры или дискриминации). Стратегия интеграции предполагает сочетание сохранения собственного культурного наследия и принятия новой культуры, идентификация с родной и новой культурой не противоречат друг другу, а гармонизированы. Современные исследователи оценивают стратегию интеграции как наиболее успешную для социокультурной адаптации. На другом полюсе располагают стратегию маргинализации, не способствующую адаптации мигранта, стратегии ассимиляции и сепаратизма занимают промежуточное положение[6].

В апробации программы принимала участие группа из подростков – мигрантов в возрасте 16–18 лет. Основной чертой данной группы является принадлежность к культурному слою, отличительному от европейского. Все подростки выходцы из семей турецкого и арабского происхождения.

Для коррекции стратегий адаптации подростков необходимо было решить следующие задачи:

1. Формирование толерантного отношения к культуре другого народа, уважения собственного и чужого «Я».

2. Развитие понимания ценности общечеловеческих качеств.

3. Развитие эмпатии, сочувствия и доверия к окружающим.

4. Развитие навыков социально приемлемого выражения негативных переживаний и агрессии.

5. Обучение навыкам распознавания своих эмоций и чувств, навыкам контроля за эмоциональным состоянием.

6. Повышение самооценки и самоуважения.

7. Развитие творческой активности, приобщение к театральному искусству.

8. Развитие навыков эффективного взаимодействия и решения конфликтных ситуаций.

Решающим в подборе и использовании арт-терапевтических методов и приемов явилась их направленность на развитие культурных умений подростков. Они включают в себя готовность и способность подростков-участников действовать во всех обстоятельствах жизни на основе культурных норм и выражают: содержание, качество и направленность действий и поступков; индивидуальные особенности (оригинальность и уникальность) действий; принятие и освоение культурных норм сообщества, к которому принадлежит подросток; принятие общезначимых (общечеловеческих) культурных образцов деятельности и поведения.

Для становления универсальных культурных умений подросткам необходимы культурные практики – апробация новых способов и форм деятельности и поведения в целях удовлетворения разнообразных потребностей и интересов. На основе культурных практик фор-

мируются привычки, пристрастия, интересы, а также стиль поведения.

Основные методы и приемы, которые применялись в арт-терапевтической программе – перфоманс, дискуссии, игры.

Перфоманс рассматривается как один из авангардных методов современной арт-терапии, вид творчества, приближенный к театральному представлению[7].

В отличие от традиционного сценического искусства, перфоманс исполняется не в соответствии с заранее известным сценарием, а является открытой системой и часто имеет спонтанный характер.

Выбор метода перфоманса в качестве основного средства социально-психологического воздействия на подростка определялся его особенностями. Важным для достижения поставленной цели является высокий уровень творческой активности участников, проявляющийся на всех этапах работы: от сочинения рассказов и написания на их основе сценария до театрального представления. Создание сценария требует взаимодействия участников, развивает умение слышать других, а также выражать и отстаивать свою точку зрения, проявляя свою индивидуальность. В процессе работы используется широкий спектр различных способов коммуникации (вербальный, проективно-символический, драматически-ролевой). Перфоманс предлагает ролевое экспериментирование, импровизацию, проигрывание и переживание, как прошлого, пережитого, так и нового для подростка опыта. Кроме того, данная форма арт-терапевтического воздействия, соответствует возрастным особенностям старшего подросткового возраста, главной психологической характеристикой которого является высокая потребность в рефлексии, в познании себя и окружающей реальности, результатом чего является формирование идентичности, представления о мире и осознание своего места в социуме.

Сценарий перфоманса создавался на основе впечатлений подростков от поездки в мемориальный комплекс Освенцим. Во время поездки подростки вели дневники, записывая свои впечатления, мысли и переживания. Собранный материал позволял обратиться к важнейшим для культурной и психологической адаптации подростков проблемам насилия, агрессии, социальным и межличностным отношениям и др.

Дискуссия. Эта форма работы использовалась при совместном обсуждении сложных вопросов или ситуаций, позволяя прояснить или изменить мнения, позиции и установки участников группы в процессе непосредственного общения.

Игры. На первой стадии работы игры применялась как способ преодоления скованности, напряженности участников, как условие снятия «психологической защиты», в дальнейшем – как метод актерского тренинга.

Использовались и ролевые игры – моделирование той или иной ситуации и проигрывание роли в предлагаемых обстоятельствах. Идентифицируя себя с каким-либо персонажем, подросток получает новый эмоциональный опыт, расширяет репертуар поведенческих реакций.

Значительное место в программе занимали игры, развивающие воображение, фантазию, актерское мастерство, направленные на развитие внимания, чувства ритма, пластики.

Для диагностики стратегий социокультурной адаптации использовался опросник «Стратегия адаптации», основанный на идеях Д. Берри[8]. Полученные данные рассматривались в качестве критерия оценки адаптации подростков. Для разработки психотерапевтической программы было важно выявить индивидуально-психологические особенности участников, поэтому как в процессе психодиагностики, так и на всех этапах реализации программы использовалось включенное наблюдение и метод экспертных оценок.

По данным предварительной диагностики показатели поведенческих индикаторов социокультурной адаптации имели низкий уровень выраженности. Чаще всего в поведении подростков проявлялся миграционный синдром – 26,5 %, затем сепаратизм – 23,3 % и стремление к интеграции и реже всего отмечалось проявление ассимиляции – 14,5 %. Эти данные свидетельствуют о противоречивости поведения подростков и низком уровне социокультурной адаптации. Индивидуальные характеристики участников группы, составленные на основе диагностических данных, позволили уточнить и конкретизировать задачи программы арт-терапии. Фрагмент из поведенческого портрета. «Для поведения подростка А. наиболее характерны проявления маргинального синдрома, при очень слабой выраженности других стратегий адаптации. Отмечается пренебрежение социальными нормами. Речь медленная, низкая культура речи, в его высказываниях часто проявлялось негативное отношение к культуре другого (еврейского) народа. Подросток склонен к проявлению физической и доброкачественной агрессии и враждебности».

Можно полагать, что выявленные проявления агрессии (наиболее часто в поведении и межличностном взаимодействии подростков отмечалась физическая агрессия и враждебность) связаны с процессом аккультурации. Подростки

находятся в ситуации маргинального раздвоения между традициями и культурой родителей и ценностями и требованиями европейской культуры и нуждаются в психологической поддержке и помощи.

В процессе работы осуществлялся принцип полноправного участия подростков в групповой работе на всех этапах арт-терапевтического процесса, что помогало обеспечить подросткам ощущение физической и психологической безопасности. Совместно разрабатывались правила поведения на занятиях и репетициях, план действий, распределение обязанностей по выполнению технической работы: изготовление реквизита, декораций и костюмов, поиск музыки, звуков. Коллективно создавалась концепция будущего театрального спектакля и его сценарий. В процессе подготовки спектакля происходит совместное обсуждение и просмотр (при наличии видеокамеры) отснятого материала, фотографий и поиск новых форм и приемов самовыражения в игре. Особое внимание уделяется обсуждению возникающих конфликтов и развитию умений как отстаивать свое мнение, так и признавать ошибочность своей точки зрения.

Для оценки эффективности разработанной программы был проведен сравнительный анализ данных диагностического обследования до и после апробации программы.

В таблице приведены процентные доли поведенческих индикаторов социокультурной адаптации до и после арт-терапевтического воздействия:

Стратегии социокультурной адаптации	Количество поведенческих индикаторов, %	
	до воздействия	после воздействия
Ассимиляция	54	46
Сепаратизм	73	27
Маргинальный синдром	70	30
Интеграция	45	55

Как следует из данных, представленных в таблице, в поведении подростков до начала работы ярко выражены проявления сепаратизма и маргинального синдрома. Они склонны сохранять свои культурные особенности либо находятся в ситуации неопределенности: подростки мигранты не идентифицируют себя ни с одной, ни с другой культурой. Выраженность этих крайне негативных тенденций существенно снижается в результате арт-терапии, а стремление к интеграции несколько увеличивается. Достоверность различий в изменениях поведенческих проявлений социокультурной адаптации подтверждена с помощью Z-критерий знаков для зависимых выборок.

Результаты кластерного анализа подтвердили изменения, происходящие в поведении и, соответственно, в установках подростков. Изменилось их отношений к представителям других культур вообще и немецкой культуры, в частности, повысился уровень толерантности. В поведении подростков стали очевидны и более выражены проявления стратегии интеграции. Для иллюстрации приведем фрагмент поведенческого портрета подростка А.

Замкнутый и сдержанный в высказываниях о себе, с заметным проявлением физической агрессии по отношению к другим участникам проекта, постепенно становился более открытым и отзывчивым членом актерского ансамбля. Полученная информация о Второй мировой войне стала глубоким потрясением. Информация об экспериментах над детьми в концлагерях эмоционально переживалась на протяжении всего проекта (подросток часто вспоминал об этом на репетициях). Подросток говорил, что участие в проекте коренным образом изменило его отношение к вопросам дискриминации и мобингу, признавался, что ему стыдно за то, что он раньше плохо отзывался о еврейском народе. В дискуссии со зрительным залом открыто делился своим приобретенным опытом. Осознание себя как более открытого и искреннего человека приводило к переосмыслению ранее пережитого опыта, положительно влияя на формирование позиции уважения к человеку и миролюбия. Позитивное восприятие себя и своих возможностей, удовлетворение от участия в проекте повлияли на самооценку подростка и его восприятие других. Восприятие себя стало более адекватным, жизненный опыт стал расцениваться с позиции личного опыта и с точки зрения своего «Я». Физическая и вербальная агрессия не проявлялась, стало заметно, что подросток приобрел навык самоконтроля и объективного отношения к себе как к личности. Стратегии адаптации стали более позитивными и адекватными.

Таким образом, результаты количественного и качественного анализа данных до и после проведения программы арт-терапии свидетельствуют об эффективности проведенной работы для коррекции стратегий аккультурации. Кроме того, участие в проекте способствовало повышению адекватности представления подростков о себе, своих возможностях и перспективах, снижению прояв-

ления физической агрессивности и враждебности. Выявлено существенное снижение у подростков выраженности негативных стратегий адаптации и формирование готовности к принятию культуры другого народа. Более конструктивные для социокультурной адаптации стратегии становятся предпочитаемыми. Поскольку стратегии межкультурной адаптации подростка мигранта являются важным критерием оценки его адаптации в целом, то можно говорить об эффективности апробированной программы для повышения уровня социокультурной адаптации подростков, участников исследования.

Программа арт-терапевтической работы с подростками на протяжении 9 месяцев включала в себя занятие актерским мастерством, проигрывание сочиненных ими после поездки в Освенцим сценок, исполнение по очереди ролей агрессоров, жертв, «фашистов» и «узников», дискуссии о возникновении конфликтов и войн. Итогом арт-терапевтической программы должен был стать спектакль-игра, который планировалось показать один раз. В результате творческого процесса родился спектакль «Die Anderen» («Другие»), который принес участникам успех и восхищение зрителей. После театрального фестиваля «Marxloher Theatertage» участников пригласили выступить с представлением «Другие» в Синагоге, евангелической церкви и школах города. Выступление мусульманских подростков на тему холокоста в стенах Синагоги вызвало большой резонанс и пробудило интерес зрителей и прессы. Важным этапом выступления являлась дискуссия со зрителями после спектакля. Подростки не только уверенно держались на сцене, но и с ответственностью и самообладанием рассказывали о том процессе, который они прошли за время участия в проекте. Предвзятое отношение к «неверным» сменилось на эмпатию и понимание трагедии, которую пришлось пережить людям во время Второй мировой войны. Спектакль «Другие» завершается словами: «Мы не хотим войны, услышьте нас! Мы хотим говорить!», «Мы стали иными, мы – другие» звучит в подтексте. Этот спектакль стал для подростков, своего рода молитвой о себе, о своем месте в мире, о патриархальном влиянии и воспитании в арабских семьях.

Непосредственно в проект было включено небольшое количество участников, однако если учесть всех зрителей, которые смотрели созданный спектакль, а затем дискутировали и обсуждали его, то аудитория этого проекта значительно расширяется, чему также способствовали публикации в СМИ и телесюжеты об этом проекте. Министерство политического образования Земли Северная Рейн Вестфалия профинансировало выпуск фильма об этом проекте, в настоящее время он переводится на английский язык[9]. Такой значительный интерес к проекту подтверждает актуальность проблемы аккультурации и необходимость поиска путей и средств решения вопросов, которые стоят перед объединенной Европой, перед Россией и всем миром.

Примечания

[1] Statistisches Bundesamt. Pressemitteilung № 327 vom 16. 09. 2016: online verfügbar. URL: https: // destatis. de (дата обращения: 21. 04. 2017).

[2] Haug S., Müssig S. Stichs A. Muslimisches Leben in Deutschland // Nürnberg: Bundesamt für Migration und Flüchtlinge BAMF, 2009. S. 11. URL: http // bamf. de (дата обращения: 21. 04. 2017).

[3] Statistisches Bundesamt. Pressemitteilung № 327 vom 16. 09. 2016.

[4] Uysal B., Link E., Weiss M. Migrationshintergrund und Jugendkriminalität // Devianz und Delinquenz im Kindes- und Jugendalter. Ungleichheitsdimensionen und Risikofaktoren / Hrsg.: J. Reinecke, M. Stemmler, J. Wittenberg. Wiesbaden: Springer, 2016. S. 75–83.

[5] Кросс-культурная психология: исследования и применение / Д. В. Берри, А. Х. Пуртинга, М. Х. Сигалл, П. Р. Дасен; науч. ред. Л. В. Винокуров и др. Харьков: Гуманит. центр, 2007. 558 с.

[6] Психология и культура / под ред. Д. Мацумото; науч. ред. пер. на рус. яз. А. С. Кармин. СПб.: Питер, 2003. 717 с.

[7] Копытин А. И. Арт-терапия в эпоху постмодерна. СПб.: Речь: Семантика-С, 2002. 224 с.

[8] Межкультурная компетентность педагога в поликультурном образовательном пространстве: науч.-метод. материалы: для рук. и науч.-пед. работников высш. учеб. заведений / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена; Е. А. Александрова и др.; под ред. О. Е. Хухлаева, М. Ю. Чибисовой. СПб.: Кн. дом, 2008. С. 406; Berry J. W., Kim U. Acculturation and mental health // Health and cross-cultural psychology / ed. by P. Dasen, J. W. Berry, N. Sartorius. London: Sage, 1988. P. 207–236.

[9] «Ich hab Hass verspürt gegen die Nazis, ich war wütend – aber ich war auch traurig», sagt Samed nach seinem Besuch in der Gedenkstätte Auschwitz (Junge Muslime in Auschwitz – Landeszentrale für politische Bildung. URL: https: // politische-bildung. nrw (дата обращения: 21. 04. 2017)).

УДК 027.5(100):004

М. Ю. Матвеев

Национальные библиотеки: на пути к цифровому будущему

В статье рассматриваются четыре основных этапа развития электронных собраний на базе национальных библиотек: оцифровка фондов самих национальных библиотек; организация национальной цифровой библиотеки; международные проекты, объединяющие разные страны; создание Всемирной цифровой библиотеки. Перечисляются организационные, технические и психологические факторы, мешающие оцифровке фондов. Анализируется влияние цифровых коллекций на восприятие традиционных книжных собраний.

Ключевые слова: электронная библиотека, национальная электронная библиотека, международные проекты создания электронных библиотек, Всемирная электронная библиотека, будущее библиотек, имидж библиотек

Mikhail Y. Matveev

Digital future of national libraries

In article four basic stages of development of electronic collections are examined on the basis of national libraries: digitalization of funds of national libraries; the organization of national electronic library; the international projects uniting the different countries; creation of the world digital library. The organizational, technical and psychological factors preventing numbering of funds are listed. Influence of digital collections on perception of traditional collections is analyzed.

Keywords: digital library, national electronic library, international projects of creation of digital libraries, World Digital Library, future of libraries, image of libraries

Деятельность национальных библиотек (НБ) по созданию коллекций электронных материалов к настоящему времени имеет уже достаточно давнюю историю, которую можно представить в виде четырех основных этапов:

а) организация электронной коллекции на базе отдельно взятой НБ;

б) создание национальной цифровой библиотеки в масштабе государства, в котором участвует не только НБ, но и другие книгохранилища страны;

в) появление крупных электронных библиотек в Интернете в результате международных проектов, осуществленных НБ нескольких или многих стран;

г) возникновение идеи единой мировой электронной библиотеки с участием различных НБ.

Первый этап, который к настоящему моменту уже стал реальностью для многих НБ, оказался едва ли не самым сложным. Успехи в данной области несомненны, но на пути развития электронных библиотек до сих пор возникают проблемы понятийного, технического, логистического и юридического характера. Наиболее заметные из них можно свести к следующему.

Прежде всего, не существует общепризнанного определения того, что же такое «электронная библиотека». Одна из причин этого заключается в том, что в таком определении нужно учесть слишком много параметров: кто является создателем электронной библиотеки и какие цели при этом преследуются; каковы способы ее формирования; в чем ее отличие от цифровой библиотеки; чем отличаются цифровые технологии от компьютерных и сетевых и какая же технология позволяет считать электронную библиотеку именно таковой и т. д.

Не лучше обстоит дело и со всей остальной терминологией – понятия «портал», «доступность», «удобство пользования», «качество библиотечных услуг», «публикация в электронной среде» и т. п. в разных НБ понимаются поразному, и это является весьма серьезной «интернациональной» проблемой[1].

Далее можно отметить тот факт, что с ростом числа электронных публикаций стала размываться сама концепция национальной печатной продукции: определить, какой стране принадлежит тот или иной материал, становится все сложнее и сложнее.

Что же касается подходов к созданию электронных библиотек, то они слишком разнообразны, чтобы говорить о единой стратегии. В одних случаях во главу угла ставится предметная область (издания по определенной отрасли знания), в других – типы изданий[2], в третьих – распространенные запросы читателей, в четвертых – определенные группы пользователей, в пятых – соображения имиджа и престижа (оцифровываются те издания и коллекции, которые представляют гордость и славу библиотеки), в шестых – охват материала (более или менее конкретизированное «мировое наследие» или же ориентация на «укрепление и поддержание национального тождества»[3]),

в седьмых – быстрота, легкость и экономичность сканирования определенных документов, в восьмых – источники, которые существуют только в электронном формате (организуется их сбор или подписка), в девятых – определенные темы (персоналии, исторические события, памятные даты)[4], в десятых – выгода для библиотеки (оцифровка проводится по требованиям читателей на платной основе[5]) и т. д.

НБ ряда стран (Канады, Нидерландов, Норвегии, Уэльса) к настоящему времени поставили своей целью оцифровку всей национальной печатной продукции, не охраняемой авторским правом. При этом нередки соглашения об оцифровке с Google, которые дают возможность значительно ускорить работу[6]. Впрочем, здесь имеется и не слишком лестное для НБ обстоятельство: многие из них отважились на крупномасштабную оцифровку своих коллекций только после инициативы администраторов данной поисковой системы, выложивших в Интернет более 10 млн книг (Google Books)[7]. Некоторые исследователи выражают по этому поводу пессимистичные точки зрения, полагая, что идея оцифровки фондов библиотек уже исчерпала себя, но НБ этого еще не замечают. И действительно, массовая оцифровка коллекций имела смысл до появления таких феноменов, как Amazon или Google Books, но никак не позже. Кроме того, электронная публикация стала относительно недорогой вещью, а значит полезность усилий НБ в отношении новых «вливаний» в Интернет оказывается под большим вопросом. Естественно, на пути развития электронных библиотек возникают и чисто практические препятствия, такие как авторское право. Так например, Национальная библиотека Нидерландов, после того, как израсходовала более чем 200 млн долларов на оцифровку своих исторических коллекций, оказалась в весьма затруднительном положении, поскольку предложить пользователям что-либо еще столь же значительное (а главное – новое) не позволяют существующие законы[8].

Таким образом, универсального «рецепта» по созданию электронной библиотеки не существует: каждая НБ действует в зависимости от собственных возможностей, мнения работающих в ней специалистов и ряда других факторов, и не всегда ее читатели могут понять, чем же было обусловлено появление в электронном виде тех или иных материалов. В этом отношении представляется желательным внятное изложение политики НБ в области оцифровки фондов на ее сайте или соответствующее пояснение в самой электронной библиотеке.

Применительно к общей стратегии оцифровки интересным представляется опыт Библиотеки Конгресса США, которая делит документы, хранящиеся в ее фондах, в зависимости от их значения, важности и ценности. Соответственно, выделяются пять основных групп: уникальные раритеты; редкие документы, не подлежащие замене; материалы, подвергающиеся угрозе при длительном хранении, в том числе компьютерные программы и компакт-диски; публикации, выдаваемые без ограничений в читальные залы; материалы, предназначенные для обмена или передачи в дар[9].

Несколько иначе подходит к делу Британская библиотека. По мнению ее директора, Л. Бриндли, при создании цифровой библиотеки необходимо принимать во внимание несколько основных факторов, в том числе особенности читательской аудитории, состояние исторических коллекций, возможность учета запросов пользователей, психологию работников и др.[10] В целом же получается так, что не только сама НБ должна убеждать пользователей в своей необходимости и полезности – пользователи тоже должны видеть перед собой наглядное свидетельство ее усилий. Отсюда – внимание к проектам, ориентированным на определенные группы пользователей. Из отдельных примеров можно назвать пользующийся большим спросом UK PubMed Central – постоянно обновляемый архив публикаций по медицине[11].

Другое направление работ по оцифровке – это предоставление в общественное пользование тех материалов, которые ранее были доступны лишь специалистам. Таков проект Turning The Pages («Листая страницы»), в котором представлены музыкальный дневник В. А. Моцарта, Алмазная Сутра, записные книжки Леонардо да Винчи и У. Блейка и т. д.

Третье направление – сведение вместе материалов, которые никогда прежде не могли существовать как единое целое. В данном случае выделяется Codex Sinaiticus Project (Синайский Кодекс, цифровая версия которого стала возможной благодаря усилиям Британской библиотеки, Российской национальной библиотеки (РНБ), Лейпцигского университета и монастыря св. Екатерины на Синае).

Четвертое направление – проект Digital Lives («Цифровые жизни»), посвященный современным личным электронным коллекциям, преимущественно известных ученых, которые стали (или могут стать) доступными публике[12].

Применительно к стратегии оцифровки важным моментом является и непосредственная организация работы: в одних случаях предпочтительнее оцифровка на месте, в других – кооперация с другими учреждениями, в третьих – покупка на книжном рынке уже опубликованных источников[13].

Настоящей головоломкой представляется сбор электронных документов: исчерпывающая полнота в данном случае невозможна. Нет единства и в отношении «динамичных» публикаций, существующих только в режиме онлайн, тем более, что обновляются, редактируются и удаляются они в произвольном порядке[14]. В данном случае возможны и «всеобъемлющий» (НБ Австрии, Исландии, Финляндии, Швеции, Норвегии), и избирательный (НБ Австралии) подходы, причем каждый из них имеет свои достоинства и недостатки[15]. Опыт крупнейших НБ мира (США, Великобритании, Франции) по сбору и архивированию всего, что имеется в национальных доменах, выявил целый ряд трудноразрешимых проблем. Даже если не учитывать вопросы, касающиеся авторского права, эта процедура оказывается слишком затратной, а количество получаемых данных – непомерно большим. Кроме того, интервал между двумя сборами информации в Интернете, как правило, получается весьма значительным, чтобы можно было говорить о сколько-нибудь репрезентативной подборке (за это время успевает возникнуть и исчезнуть множество сайтов и устареть еще большее количество ссылок). Однако главная проблема заключается в том, что цифровые медиа по своей природе вообще не соответствуют традиционным представлениям об архивировании, равно как и образу библиотек как хранилищ неизменных в физическом отношении работ, таких как книги, рукописи или фильмы. В этой связи представляется весьма поучительным недавний опыт Библиотеки Конгресса США. В 2010 г. было объявлено о планах этой библиотеки по архивированию всего Твиттера (Twitter), однако этот проект вплоть до настоящего времени так и не принес сколько-нибудь удовлетворительных результатов. Вполне понятно, что создать поисковый аппарат не то к половине триллиона, не то к триллиону сообщений (твитов) – задача не из легких, но главным препятствием оказалось не это, а «омертвелость» самого архива по сравнению с «живым» Твиттером. Иными словами, когда социальные медиа-каналы изымаются из их родной среды, о целостности информации не может идти и речи. В первую очередь это касается метаданных источника (включая сведения о времени публикации того или иного текста, «геолокации» конкретных сообщений (постов), информации об их дальнейшей судьбе и имеющихся перепечатках (ретвитах)), которые часто теряются, хотя по своей сути они не менее важны, чем сам документ. Игнорирование этого факта как раз и привело к тому, что попытка создания постоянной платформы для репликации и поддержки контента Твиттера потерпела полную неудачу[16].

Необходимо помнить и о том, что оцифровка фондов – длительный и дорогостоящий процесс с неизвестными результатами: цифровые материалы еще менее надежны, чем традиционные книги ввиду быстрого устаревания оборудования и программного обеспечения[17]. Сложности возникают и с итоговой отчетностью (как определить понятие «электронный сеанс», стоит ли учитывать все обращения конкретного пользователя к определенному файлу, отделять ли обращение к электронной библиотеке от посещения самого сайта и т. д.)[18].

Из опыта зарубежных НБ следует, что даже при тщательно продуманной технологии процесс оцифровки может занимать на 20–40 % больше времени, чем предполагалось. Между тем основная цель оцифровки – не только обеспечение доступности текстов через Интернет, но и создание удобного поискового аппарата. Однако для того, чтобы все слова в документе были доступны для поиска, необходима конвертация текста с помощью оптического распознавателя (OCR). Вполне понятно, что полностью избежать ошибок при сканировании невозможно, а на контроль качества со стороны человека требуется неоправданно много времени и усилий[19].

Скорость оцифровки фондов в НБ, судя по данным специальных исследований, оставляет желать лучшего. Так, согласно исследованию Конференции директоров европейских национальных библиотек (CENL), по состоянию на 2006 г. 39 НБ Европы оцифровали 83 млн условных страниц. При этом 77 % от этого количества было оцифровано в НБ Испании (40,6 млн страниц, преимущественно газеты) и НБ Франции (24,1 млн). Далее следовали Британская библиотека (3,2 млн), НБ Австрии (3,2 млн), а также НБ Чешской республики (2,7 млн); все остальные библиотеки имели весьма скромные результаты. Авторы исследования для сравнения запросили показатели НБ Южной Кореи в Сеуле, и оказалось, что данная библиотека имеет больше оцифрованного контента, чем все европейские НБ вместе взятые, – 93 млн. Дело заключается в самой постановке вопроса и проводимой политике: корейцы считают нормальным иметь в онлайновом виде практически все, а сама НБ данной страны является координационным центром по вопросам авторского права[20]. В итоге делается вывод, что при европейских темпах оцифровки значительная часть документального наследия неизбежно окажется под угрозой – тем более, что условия хранения книг и рукописей далеки от оптимального уровня (на них жалуется 21 из 39 европейских НБ), а сами библиотеки поглощены проблемами консервации и реставрации фондов, а вовсе не их переводом в электронный вид, не говоря уже об ис-

следованиях перспектив хранения цифровых документов[21].

Как уже отмечалось, чрезвычайно сложной выглядит и проблема авторского права в электронной среде. Хотя попытки гармонизации законов об авторском праве в международном масштабе предпринимались уже неоднократно, в целом ситуация такова, что ни о каком единстве в ближайшем будущем не может идти и речи[22]. Основная причина этого заключается не столько в отсутствии четкой позиции у самих НБ, сколько в том, что законодатели многих стран не спешат принимать необходимые законы. Такая ситуация во многом объясняется давлением со стороны издателей электронных материалов, которые опасаются того, что передача публикаций в публичное пользование даст возможность изготовления нелегальных копий[23]. В некоторых странах (Австралии, Великобритании, Германии) с конца 1990-х гг. предпринимались попытки заключения добровольных соглашений с ведущими издательствами на доставку электронных публикаций в НБ, однако полностью это проблему не решает: подобные договоры требуют регулярного обновления, полнота поступления изданий относительна, а онлайновые материалы под такие соглашения обычно не попадают[24].

Весьма болезненной выглядит и потеря реальных (а не виртуальных) читателей: оцифровка фондов еще в большей степени способствует тому, что люди начинают отворачиваться от традиционной книги. Как показывают британские исследования, нынешние дети (а среди них ведь есть и будущие ученые – потенциальные посетители НБ) практически все время проводят дома, находясь в виртуальной среде, причем они постоянно видят перед собой пример взрослых, отдающих предпочтение не печатным источникам, а Интернету. Кроме того, уникальный материал, размещенный в Интернете, психологически перестает быть уникальным. Утрачивается и важность его непосредственного местонахождения, даже если он имеется только в одной НБ в единственном экземпляре[25].

Один из самых неприятных моментов состоит не в технических трудностях и даже не в авторском праве, а в проблеме исследовательского плана: библиотекарям очень трудно определить, насколько совокупность созданных ими цифровых ресурсов соответствует потребностям пользователей – методики и подходы в данном случае могут быть весьма различными[26]. Исследования в области оцифровки фондов в НБ имеют и множество других недостатков. Среди них – трудоемкость анализа, быстрое устаревание результатов и… весьма ограниченный круг специалистов, заинтересованных в подобных работах[27].

Привлечение внимания общественности к оцифровке фондов – совершенно особая тема. Идея, что сами пользователи должны являться активными участниками процесса проектирования, создания, наполнения и функционирования электронной библиотеки, пробивает себе дорогу с большим трудом: в 2006 г. только 18 % европейских библиотек упомянули тот факт, что они в той или иной мере привлекают к этому процессу общественность, а единственной библиотекой, которая организовала сотрудничество с пользователями на всех этапах разработки и эксплуатации электронной библиотеки, была НБ Нидерландов[28].

Перечисленные проблемы в значительной степени характерны и для **второго этапа** развития электронных библиотек, начавшегося со второй половины 1990-х гг. Из отдельных национальных проектов выделяются Gallica (удаленный доступ к фонду НБ Франции), Global Info (проект немецких цифровых библиотек), E-Helvetica (проект НБ Швейцарии, направленный на сбор работ швейцарских авторов и зарубежных работ, касающихся Швейцарии), DEF (Датская электронная научно-исследовательская библиотека), FinLib (Национальная электронная библиотека Финляндии), «Clasico Tavera» (проект НБ Испании), Цифровая библиотека (программа Британской библиотеки по оцифровке своих фондов), Национальная цифровая библиотека США (электронный доступ к фондам Американы, хранящимся в Библиотеке Конгресса и других книгохранилищах США), Национальная цифровая библиотека Китая и др.[29]

Здесь же можно упомянуть и об аналогичном российском проекте – Национальной электронной библиотеке (НЭБ). Концепция НЭБ[30] была разработана на основе концепции Электронной библиотеки РНБ и в декабре 2004 г. принята Советом сотрудничества Российской государственной библиотеки (РГБ) и РНБ. Позже к ним присоединилась и Президентская библиотека им. Б. Н. Ельцина.

Цель НЭБ определялась как формирование национального репертуара электронных документов и обеспечение их доступности всем категориям пользователей, что подразумевало сбор, учет, сохранение и раскрытие национального наследия письменности и печати в электронном виде. Тем не менее поначалу формирование НЭБ происходило путем простого добавления в фонд отдельных коллекций. Новый этап развития НЭБ начался в 2012 г., в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018 гг.)». Администрацией Президента РФ был инициирован план ежегодной оцифровки не менее 10 % издаваемых в стране книг[31].

НЭБ на пути своего развития столкнулась со многими проблемами, главная из которых – объемы оцифровки и полнота ее фондов. При нынешнем выпуске книг порядка 120 тыс. названий в год и установленной норме оцифровки, полезность НЭБ оказывается под большим вопросом. На это «накладывается» и общая ситуация с комплектованием традиционных книгохранилищ: из потока печатной продукции, подпадающей под закон об обязательном экземпляре, до библиотек не доходит до 30% изданий, не считая «книги по требованию» и многочисленный самиздат, в том числе электронный.

Что касается **третьего этапа**, то из ранних по времени европейских проектов можно упомянуть CANDEL (контролируемый доступ к сети цифровых библиотек в Европе), DECOMATE II (создание Европейской цифровой библиотеки по экономике), DIEPER (оцифрованные европейские периодические издания) и «Библиотека Универсалис» (оцифровка работ, входящих в мировое культурное и научное наследие).

Наиболее заметным проектом в Интернете стал Портал национальных библиотек Европы «Габриэль» (Gabriel – Gateway and Bridge to Europe's National Libraries), в котором приняли участие 38 НБ государств-членов Совета Европы, в том числе РНБ и РГБ. Идея о создании подобного портала возникла в 1994 г. на сессии CENL в Осло. С января 1997 г. он стал официальной службой CENL.

Миссией Gabriel являлось предоставление информации о европейских НБ. Для ее выполнения были определены следующие цели: Gabriel служил гидом по НБ Европы, поддерживал сотрудничество НБ в сетевой области, служил моделью для других аналогичных служб в библиотечной сфере.

Значение данного портала было очень велико: он сглаживал (по крайней мере, психологически) различия в возможностях между НБ разных стран, давал возможность получить понятную и в то же время содержательную информацию о НБ Европы из единого источника[32], знакомил пользователей с сокровищами, хранящимися в различных НБ (включая виртуальные экскурсии и выставки), а также с выпускаемыми ими изданиями и текущими проектами[33].

Следующим значимым проектом под эгидой CENL стала Европейская библиотека, возникшая на основе Gabriel (The European Library, сокращенно TEL) – портал, предоставляющий доступ к ресурсам 48 НБ Европы. Преобразование Gabriel в TEL происходило в 2001–2004 гг., с июня 2005 г. Gabriel прекратил свою работу.

На портале TEL доступно более 200 млн записей, включая 24 млн страниц текстового контента. TEL финансирует ее организатор – CENL. Ведение портала осуществляется Королевской библиотекой Нидерландов в Гааге.

В 2005 г. был открыт отдельный портал TheEuropeanLibrary.org. Первоначально на нем были представлены НБ Великобритании, Германии, Италии (Флоренции и Рима), Нидерландов, Португалии, Франции и Швейцарии. В 2005–2007 гг. проект TEL-ME-MOR (Modular Extension for Mediating Online Resources) подключил к работе в Европейской библиотеке еще целый ряд НБ, и их количество стало возрастать с каждым годом (Россия (в лице РНБ) стала участвовать в нем с 2008 г.)).

Важной вехой в развитии Европейской библиотеки стал одобренный в 2007 г. Европейским парламентом проект EDL (European Digital Library, Europeana) – Европейской цифровой библиотеки, благодаря которому к TEL, которая рассматривалась как база для формирования EDL, продолжили присоединяться все новые НБ. EDL по своей сути была направлена на сбор переведенных в цифровую форму материалов из библиотек, музеев и архивов и размещении их на отдельном сайте. Ее экспериментальная версия (www. europeana. eu) стала доступной с 20 ноября 2008 г. На момент старта проекта было оцифровано 2 млн различных объектов культурного наследия Европы, к 2010 г. эта цифра достигла 10 млн, к 2015 – 20 млн[34]. Наибольший вклад в создание Europeana внесли Франция (50% оцифрованных данных) и Великобритания (10%); другие европейские страны представлены в проекте в более скромных масштабах[35]. В рамках EDL был составлен долгосрочный план оцифровки материалов в НБ.

В начале 2010-х гг. в CENL обсуждался вопрос о дальнейшей судьбе TEL и Europeana: не следует ли объединить их или вообще заменить TEL Европейской цифровой библиотекой. В результате был сделан вывод, что эти два сервиса в ближайшем будущем останутся независимыми друг от друга, поскольку при внешнем сходстве у них все же есть различия: TEL – сервис, полностью финансируемый CENL, в то время как Europeana не имеет устойчивого финансирования. Кроме того, Europeana по своей природе шире своей предшественницы, поскольку собирает контент от огромного числа учреждений.

В настоящее время Europeana является самостоятельным проектом, но продолжает сотрудничать с Европейской библиотекой, которая предоставляет ей доступ к цифровым коллекциям НБ[36].

Кроме доступа через поисковый аппарат, Европейская библиотека популяризирует материалы, хранящиеся в различных НБ Европы.

Укреплению имиджа НБ способствуют виртуальные выставки «Сокровища национальных библиотек Европы» (Treasures of Europe's National Libraries) и «Здания национальных библиотек» (National Library Buildings – изображения НБ, являющихся партнерами Европейской библиотеки).

Естественно, разрабатываются и программы объединения усилий в области оцифровки фондов НБ других регионов мира[37].

Применительно к **четвертому этапу** крупнейшим проектом, важным для всех НБ, является проект Всемирной цифровой библиотеки (WDL – World Digital Library). Идея WDL, предложенная в 2005 г. директором Библиотеки Конгресса США Дж. Биллигтоном, была спонсирована ЮНЕСКО и ИФЛА[38]. Данный проект по своей сути был нацелен на создание очень большого интегрированного общедоступного сайта, который стал работать с весны 2009 г. Существенный вклад в создание WDL внесла Библиотека Конгресса США: она собрала несколько миллионов долларов для помощи бедным и развивающимся странам в оцифровке и обучении персонала, а также разработала технологические вопросы организации Всемирной цифровой библиотеки. В числе библиотек, присоединившихся к WDL, значатся все три общероссийские НБ – РГБ, РНБ и Президентская библиотека им. Б. Н. Ельцина[39].

Третий и четвертый этапы развития электронных библиотек тоже нельзя назвать совершенно гладкими: цели и масштабы оцифровки меняются с течением времени, причем этот процесс с трудом поддается прогнозированию. Кроме того, роль НБ в процессе оцифровки видится по-разному, и выводы относительно участия библиотек других типов и видов, равно как и иных учреждений, делать достаточно сложно. Между тем все более очевидным становится дисбаланс между государственным и коммерческим секторами: по многим оценкам, облачные технологии, используемые такими гигантами, как Amazon, Bloomberg, Google и YouTube, позволяют им хранить гораздо больше данных, чем их имеется во всех НБ мира вместе взятых[40].

Отдельно следует отметить тот факт, что и на третьем, и на четвертом этапах самыми важными являются уже не технологические проблемы, а вопросы, имеющие отношение к психологии и философии. Насколько Интернет влияет на сознание и мировоззрение человека? Как ныне усваивается и перерабатывается информация? Не превратятся ли НБ в музеи книги, посещаемые немногочисленными экскурсантами? Все это неизбежно приводит к размышлениям об имидже НБ и их будущем, и здесь возможны любые суждения – от безусловно оптимистических до крайне пессимистических.

В особенностях восприятия электронной среды человеком таится ловушка, представляющая собой едва ли не самую большую угрозу для традиционных библиотек со стороны Интернета. Дело заключается в том, что на экране компьютера все равны, и говорить о каком-либо отдельном образе достаточно сложно. С одной стороны, представляется актуальным, если НБ стремятся к тому, чтобы быть доступными каждому человеку «на его виртуальной книжной полке»[41]. Но с другой, если НБ становятся всего лишь некими узлами (хабами) во Всемирной сети, они рискуют потерять свое «лицо»: речь в данном случае может идти разве что о количестве точек доступа и числе предоставляемых электронных документов, но не о своеобразии отдельно взятой библиотеки. Удаленный доступ служит адекватной заменой физическому хранению документов лишь в случае с редкими материалами; применительно к материалам новым это говорит не столько о предоставляемых пользователю возможностях, сколько о недостатке средств на комплектование[42]. Можно представить и такую ситуацию: допустим, исследователь пользуется материалами, размещенными на сайтах нескольких НБ, и вполне доволен полученными результатами. Но успевает ли он запомнить, чем именно он пользовался, если в конечном итоге требуются всего лишь определенные книги или справочная информация? На этот вопрос четкий ответ дать невозможно – все зависит от ситуации, характера запроса, поисковых навыков, количества времени, личных пристрастий и огромного количества прочих факторов. И что, к примеру, можно сказать относительно надежного, но безликого KVC (Сводного электронного каталога Карлсруйского университета), объединяющего каталоги крупнейших библиотек мира и ряд национальных электронных каталогов? Различия в возможностях, в полноте, скорости и способе предоставления информации, конечно, имеются, но их можно заметить только в результате долгой работы с этим ресурсом, что является скорее частным случаем, чем общим правилом.

«Равенство» на экране компьютера можно рассмотреть и с несколько иной точки зрения. Дело заключается в том, что оцифровка устраняет различия между отдельными видами и объектами информации (текстами, фильмами, произведениями живописи, культурными артефактами), а значит, размывается и грань между библиотеками, архивами, музеями, картинными галереями и другими учреждениями культуры[43]. Насколько это хорошо – вопрос спорный: подобный универсализм ведет к потере «идентификационных признаков» организации, что в любом

случае не слишком хорошо для ее имиджа. Кроме того, библиотеки как бы «растворяются» в море различной информации: по большому счету, книги есть везде, но только в библиотеках они играют первостепенную роль, которая с течением времени становится все менее заметной.

Можно подчеркнуть и то обстоятельство, что «виртуальное равенство» постепенно начинает уподобляться «физическому»: все большее распространение получает идея объединения и/или совместного размещения однотипных организаций. По мнению некоторых исследователей, все общественные здания, назначение которых – хранить и использовать информацию, рано или поздно сольются в одно учреждение – мультикультурный центр, где не будет границ между музеем, библиотекой и театром[44]. Соответственно, нет уверенности и в том, сохранятся ли НБ как самостоятельные единицы, или же в обозримом будущем возникнут организации, объединяющие национальные библиотеки, архивы и другие родственные учреждения[45].

Сказанное выше не означает, однако, что традиционные библиотеки пребывают в полной растерянности относительно своего будущего. Так, согласно исследованию, проведенному в начале XXI в. Советом библиотечных и информационных ресурсов и Федерацией цифровых библиотек США, хотя число читателей в традиционных библиотеках постепенно уменьшается, нет убедительных свидетельств того, что уважение к ним со стороны общества начинает падать[46]. Другое дело, что каждая НБ должна иметь четко разработанную стратегию оцифровки, для чего не лишними будут отдельные исследования, посвященные этому вопросу[47].

Оцифровка сама по себе не означает немедленного закрытия библиотек – оцифрованные копии все-таки будут привлекать определенное внимание к оригиналам, а часть материалов в силу законодательных и/или коммерческих причин будет предоставляться бесплатно только в традиционных библиотеках. Кроме того, эти учреждения останутся связующим звеном между населением и национальными и международными базами данных – сам масштаб этого предприятия таков, что помочь здесь могут только государственные библиотеки[48].

Впрочем, идеализировать ситуацию тоже не следует. По мнению некоторых исследователей, все НБ мира срочно нуждаются в выработке принципиально новой парадигмы, причем «соответствующая дискуссия обязательно должна выйти за рамки находящихся на виду стратегий, таких как массовая оцифровка фондов и веб-архивирование, – стратегий, которые в лучшем случае представляют собой арьергард событий и возможных действий… Ставка очень велика – на кону целостность жизненно важной информации и доказательства полезности национальных библиотек для нации и мира»[49].

Примечания

[1] Manžuch Z., Knoll A. Research activities of the European national libraries in the domain of cultural heritage and ICT // The European library: modular extensions for mediating online resources. 2006. P. 35. URL: http: // academia. edu (дата обращения: 21. 04. 2017).

[2] Скарстейн В. М. Стать национальной цифровой библиотекой: стратегия оцифровки для Национальной библиотеки Норвегии // Национальные библиотеки в XXI в.: сб. ст. / сост.: Н. Ф. Вербина, А. Ц. Масевич. СПб., 2012. С. 107.

[3] Багрова И. Ю. Электронная библиотека: по материалам англоязычной печати 2000–2004 гг. // Библиотековедение. 2005. № 4. С. 52.

[4] Жабко Е. Д. Электронные библиотеки: коллекционный принцип формирования и предоставления ресурсов // Информ. бюл. РБА. 2011. № 61. С. 106–107.

[5] Багрова И. Ю. Национальные библиотеки зарубежных стран: обзор по материалам отеч. и зарубеж. англояз. прессы, 2007–2012 гг. // Библиотечное дело за рубежом–2013: сб. аналит. и справ. материалов / РГБ. М., 2014. С. 136.

[6] Там же. С. 18, 20.

[7] Green A. National libraries: where next? URL: https: // llgc. org. uk (дата обращения: 21. 04. 2017).

[8] Reilly B. F. jr. Rethinking the National Library // American libraries. 2016. Vol. 47, iss. 11/12. P. 30.

[9] Багрова И. Ю. Национальные библиотеки зарубежных стран: основные тенденции развития, успехи и трудности: обзор по материалам англояз. лит., 1998–2004 гг. // Библиотечное дело за рубежом: конец XX – начало XXI в.: сб. аналит. и справ. материалов / РГБ. М., 2009. С. 123.

[10] Зимина Е. И. Стратегия перехода от печатных изданий к цифровым: опыт Британской библиотеки: свод. реф. по англояз. источникам, 2005–2007 гг. // Там же. С. 158.

[11] Brindley L. J. Challenges for great libraries in the age of the digital native // Inform. services & use. 2009. Vol. 29, iss. 1. P. 6.

[12] Ibid. P. 9.

[13] Шен Сяочжан, Чао Ю, Вей Вей. Создание цифровых ресурсов Национальной библиотеки Китая // Национальные библиотеки в XXI в. С. 125.

[14] Наиболее сложными в данном случае представляются четыре проблемы: а) существуют юридические риски, в особенности, если речь идет о коммерческих электронных книгах и периодических электронных изданиях; б) даже если НБ комплектуется подобными публикациями, она получает только «одномоментный срез» информации, но не весь источник как таковой; в) количество динамичных публикаций возрастает с такой скоростью, что с

каждым годом все больше информации неизбежно проходит мимо НБ; г) совершенно неизвестно, какова ценность имеющегося в Интернете материала и как ее измерить (см.: Guidelines for legislation for national library services / prep. by P. J. Lor with assist. of E. A. S. Sonnekus. Paris, 1997. P. 30). Кроме того, чем более сложная, дорогостоящая или уже вышедшая из употребления техника требуется для воспроизведения материалов на нетрадиционных носителях, тем менее охотно НБ занимаются их сбором и хранением (см.: Green A. Op. cit.). Тем не менее к настоящему времени большинство НБ уже стали считать веб-архивацию своей миссией, а не кратковременным экспериментом: ведь если НБ этим вообще не занимается, значит она совершенно точно не отражает всего культурного многообразия своей страны (см.: Manžuch Z., Knoll A. Op. cit. P. 25).

[15] Phillips M. E. What should we preserve? The question for heritage libraries in a digital world // Library trends. 2005. Vol. 54, № 1. P. 59–62.

[16] Reilly B. F. jr. Op. cit. P. 31.

[17] Багрова И. Ю. Электронная библиотека. С. 52.

[18] Ее же. Библиотеки и электронные документы // Библиотековедение. 2000. № 3. С. 43–45.

[19] Ее же. Национальные библиотеки зарубежных стран. С. 120–121.

[20] Manžuch Z., Knoll A. Op. cit. P. 28.

[21] Ibid. P. 31, 38.

[22] Багрова И. Ю. Электронная библиотека. С. 54.

[23] Ее же. Национальные библиотеки и проблемы развития библиотечного дела за рубежом в конце XX – начале XXI в.: обзоры, реф. и пер. англоязыч. лит. / РГБ. М., 2004. С. 27–28.

[24] Там же. С. 56–57.

[25] Pisanski J., Žumer M. National libraries and their websites // Alexandria. 2005. Vol. 17, iss. 1. P. 49–52.

[26] Багрова И. Ю. Национальные библиотеки зарубежных стран. С. 117–119.

[27] Rachel I. H. Networking for digital preservation: current practice in 15 national libraries: book review // Library resources & tech. services. 2008. Vol. 52, iss. 4. P. 275–276.

[28] Manžuch Z., Knoll A. Op. cit. P. 34.

[29] Европейские проекты цифровой библиотеки / пер. Д. А. Архипова // Науч. и техн. б-ки. 2002. № 1. С. 114–122; Карвонен М. Национальная цифровая библиотека – обеспечение доступа к электронным информационным ресурсам библиотек, архивов и музеев: настоящее и будущее // Национальные библиотеки в XXI в. С. 138–145; Драгныш Е. Ю., Пушкова С. В. Национальная библиотека Финляндии // Открытый доступ: библиотеки за рубежом / ВГБИЛ; ред.: Н. Ю. Золотова, С. В. Пушкова. М., 2012. С. 84–85.

[30] Концепция Национальной электронной библиотеки // Электронная библиотека – от проекта до реализации. URL: http: // elibconsult. ru (дата обращения: 21. 04. 2017).

[31] Минкультуры РФ выделит 133 млн для Национальной электронной библиотеки // РИА-Новости. URL: http: // ria. ru (дата обращения: 21. 04. 2017).

[32] Всего было выделено пять адресов службы «Габриель», выводящих на единую домашнюю страницу: URL: http: // konbib. nl (дата обращения: 21. 04. 2017); URL: http: // bl. uk (дата обращения: 21. 04. 2017); URL: http: // ddb. de (дата обращения: 21. 04. 2017); URL: http: // renki. helsinki. fi (дата обращения: 21. 04. 2017); URL: http: // nuk (дата обращения: 21. 04. 2017).

[33] Малькова Я. С. Портал национальных библиотек Европы «Габриэль» // Библиотечные компьютерные сети: Россия и Запад. М., 2003. Вып. 2. С. 165–167.

[34] Недашковская Т. А. Национальная библиотека Франции // Открытый доступ: библиотеки за рубежом / ВГБИЛ; ред.: Н. Ю. Золотова, С. В. Пушкова. М., 2014. Вып. 2. С. 94.

[35] Там же. С. 95.

[36] Багрова И. Ю. Новое в работе национальных библиотек за рубежом: аналит. обзор по материалам отеч. и зарубеж. печати, 2001–2009 гг. // Библиотеки за рубежом: сб. аналит. и справ. материалов / РГБ. М., 2012. С. 81–82.

[37] См.: Irvine K. Re-imagining NSLA libraries: a collaboration in planning, research and practice, 2008–2014 // Austr. acad. & research libraries. 2015. Vol. 46, № 1. P. 19–28.

[38] Библиотека Конгресса США начинает проект по созданию Всемирной электронной библиотеки // Новости Рос. Комитета ИФЛА. 2006. № 3 (60). С. 53–54.

[39] Багрова И. Ю. Новое в работе национальных библиотек за рубежом. С. 82–83.

[40] Reilly B. F. jr. Op. cit. P. 32. В 2012 г. объем цифровых коллекций Библиотеки Конгресса составлял порядка 3 петабайт, в то время как Amazon, Facebook и Microsoft в том же году имели от 500 до 1400 петабайт.

[41] Багрова И. Ю. Национальные библиотеки и проблемы развития библиотечного дела за рубежом в конце XX – начале XXI в.: обзоры, реф. и пер. англоязыч. лит. / РГБ. М., 2004. С. 418.

[42] Ее же. Национальные библиотеки в зарубежной литературе 1992–1995 гг. // Мир б-к сегодня. 1996. Вып. 1 (9). С. 28–30.

[43] Ее же. Национальные библиотеки зарубежных стран: обзор по материалам отеч. и зарубеж. англояз. прессы, 2007–2012 гг. С. 40.

[44] Кулиш Д. В. Архитектура медиацентров: автореф. дис. … канд. архитектуры. М., 2006. С. 4; Serageldin I. Building Tomorrow's Library Today: The new library of Alexandria // IFLA J. 2014. Vol. 40, № 3. P. 173.

[45] Багрова И. Ю. Национальные библиотеки зарубежных стран: обзор по материалам отеч. и зарубеж. англояз. прессы, 2007–2012 гг. С. 6.

[46] Marcum D. Requirements for the future digital library // J. of acad. librarianship. 2003. Vol. 29, № 5. P. 276–279.

[47] Багрова И. Ю. Национальные библиотеки и проблемы развития библиотечного дела за рубежом в конце XX – начале XXI в. С. 38.

[48] Serageldin I. Op. cit. P. 172.

[49] Reilly B. F. jr. Op. cit. P. 32.

УДК [027.54(470.23-25):022.5]"192"

Г. В. Михеева

Кабинет новой иностранной литературы

В истории Российской Публичной библиотеки (ныне – Российской национальной библиотеки) 1920-е гг. отмечены небывалым до той поры ростом числа читателей, количества посещений и выдачи литературы. Рост количества читателей, изменение их профессионального состава и образовательного уровня неизбежно приводили к перегрузке читальных залов Библиотеки. Немаловажную роль в продвижении книги играла складывавшаяся в это же время система кабинетов. Среди них выделялся Кабинет новой иностранной литературы (КИЛ). Изложена история деятельности этого кабинета.

Ключевые слова: история Российской национальной библиотеки, Кабинет новой иностранной литературы (КИЛ), обслуживание читателей в 1920-е гг.

GalinaV. Mikheeva

Cabinet of New Foreign Literature

In the history of the Russian Public Library (now – the National Library of Russia) the 1920's are marked by unprecedented hitherto the growing number of readers, the number of visits and the issuance of literature. Growth quantitative of readers, the change of their professional structure and educational level lead inevitably to an overload of the reading rooms of the Library. The important role in the promotion of the book played the system of special cabinets. Among them was Cabinet of the new foreign literature (CFL). The history of the work of this office is shown.

Keywords: history of National Library of Russia, Cabinet of New Foreign Literature (CFL), readers servicing in 1920's

В истории Российской Публичной библиотеки (ныне – Российской национальной библиотеки) 1920-е гг. отмечены небывалым до той поры ростом числа читателей, количества посещений и выдачи литературы. К середине 1920-х гг. эти показатели возросли почти вдвое по сравнению с дореволюционным периодом[1]. Так на практике осуществлялся принятый после 1917 г. принцип общедоступности научных библиотек.

Рост количества читателей, изменение их профессионального состава и образовательного уровня неизбежно приводили к перегрузке читальных залов Библиотеки. Начались поиски новой системы обслуживания читателей, новых форм работы. Одним из действенных средств разгрузить переполненные читальные залы стала дифференциация обслуживания путем создания филиалов или филиальных отделений. Создание филиалов вело к выделению отдельных частей фонда и приближению его к тем категориям читателей, которые испытывали в нем наибольшую потребность. При этом учитывался возраст читателей и их образовательный ценз[2].

Уже в первые послереволюционные годы многие библиотеки страны стали выделять обслуживание читателей-специалистов как особую группу, требующую наиболее квалифицированного дифференцированного подхода[3]. Не осталась в стороне от этого процесса и Российская Публичная библиотека.

Немаловажную роль в продвижении книги к этим читателям играла складывавшаяся в это же время система кабинетов. Среди них выделялся Кабинет новой иностранной литературы.

К началу 1920-х гг. крупнейшие петроградские библиотеки наладили координацию комплектования иностранной литературой, идея которой широко обсуждалась еще на Первом государственном совещании по библиотечному делу в Наркомпросе 1–2 и 22–23 июля 1918 г. [4] Известно, что в связи с Первой мировой и Гражданской войнами иностранные издания практически перестали поступать в отечественные библиотеки. Возобновившиеся после этих потрясений поставки иностранной литературы пользовались большим спросом специалистов. Вопрос о пополнении крупнейших научных библиотек новыми иностранными изданиями был делом государственной важности. «Чтобы быть в курсе того, что сделано за границей, – писал в том время управляющий делами Совнаркома РСФСР Н. П. Горбунов, – необходимо во что бы то ни стало, обходя все препятствия, достать новейшую научную и техническую литературу»[5]. С этой целью 14 июня 1921 гг. декретом Советского правительства была организована Центральная междуведомственная комиссия по закупке и распределению иностранной литературы (Коминолит)[6] при Наркомпросе в составе представителей Совнаркома, Наркомпроса, наркоматов внешней торговли и иностранных дел,

ВСНХ и ВЧК. Возглавил ее О. Ю. Шмидт. В декрете отмечалось: «Коминолит имеет своей задачей получение из-за границы всякого рода литературы, необходимой для РСФСР по всем отраслям знания, в первую очередь вышедшей начиная со второй половины 1914 г., сосредоточение всей заграничной литературы в соответствующих научных учреждениях и библиотеках, а также распределение и организацию рационального использования заграничной литературы всеми учреждениями и отдельными лицами»[7].

Первостепенное внимание следовало уделять новинкам в области техники, химии, физики, электроники, медицины, статистики, экономики и др. [8]

В Петрограде иностранные издания через Коминолит получали Российская Публичная библиотека, библиотеки Академии наук и Петроградского университета[9].

Коминолит просуществовал до реорганизации книжного дела на основе новой экономической политики и был ликвидирован декретом Совнаркома от 2 февраля 1922 г. С этого времени библиотеки, в том числе и Публичная библиотека, получали право вести обмен русских книг на иностранные издания[10]. Созданный вскоре в Петрограде Совет по комплектованию научных библиотек иностранными изданиями возглавила Российская Публичная библиотека.

Во исполнение планов координации комплектования петроградских библиотек иностранной литературой в Публичной библиотеке в 1922 г. был открыт Кабинет новой иностранной литературы (КИЛ). Открытие этого Кабинета стало первым шагом на пути организации дифференцированного обслуживания читателей-специалистов и научных работников, получившего впоследствии широкое использование в Публичной библиотеке.

Фонд КИЛ состоял из книг и периодических изданий по различным отраслям знания, в основном негуманитарного профиля. Книги и журналы по литературоведению, художественную литературу на иностранных языках читатели могли получать в IV филиале Публичной библиотеки – «Библиотеке Всемирной литературы»[11].

В 1926 г. в КИЛ была создана справочная библиотека, состоявшая из 458 названий монографий по разным отраслям знания, 105 библиографических пособий, 135 издательских и книготорговых каталогов, а также 310 каталогов по отдельным дисциплинам[12]. В Кабинете в 1920-е гг. занимались более половины читателей Публичной библиотеки, на долю специалистов различных отраслей знания, посещавших КИЛ, приходилось до 38 % всей книговыдачи Библиотеки[13].

Помимо ученых и специалистов в отдельных случаях для занятий в Кабинете допускались студенты, рабфаковцы, рабочие и т. д. Например, в 1924 г. студенты составляли 8 % читателей КИЛ, к 1926 г. число учащейся молодежи, обращавшейся в Кабинет, составило 29 %[14].

Посетители КИЛ имели право не только пользоваться подсобными фондами Кабинета, но и получать издания из основных фондов Библиотеки, причем в неограниченном количестве.

Если раньше иностранные издания из основных фондов в общий читальный зал выдавались по требованиям, поданным до 14 час., в тот же день, а после 14 час. – на следующий, то с созданием КИЛ литература выдавалась немедленно по требованию из его фондов[15].

Читателям также предоставлялась библиографическая помощь и оказывались консультации высококвалифицированными специалистами, работавшими в Кабинете.

Открытию КИЛ предшествовал ряд совещаний представителей крупнейших научных библиотек Петрограда, пришедших к единогласному решению, что, в первую очередь, наряду с пополнениями новыми иностранными изданиями самих библиотек и прежде всего Петроградской Публичной библиотеки, следует создать полноценный справочный аппарат, а именно сводный каталог иностранных изданий, поступивших за последние годы в библиотеки Петрограда[16].

На должность заведующей Кабинетом новой иностранной литературы была назначена Лидия Иосифовна Олавская (1889–1975). Она родилась в семье товарища министра финансов, окончила историко-филологическое отделение Высших женских (Бестужевских) курсов, ученица И. М. Гревса и О. А. Добиаш-Рождественской, под руководством которой занималась описанием и подготовкой к публикации латинских рукописей Публичной библиотеки. С 1917 г. она стала работать в Библиотеке в Отделении истории. С ее именем связано прежде всего становление справочно-библиографической работы как самостоятельного организационно оформившегося в 1918 г. направления деятельности по обслуживанию читателей[17]. Именно по инициативе Л. И. Олавской в Российской Публичной библиотеке 1 февраля 1922 г. начал работу Кабинет новой иностранной литературы[18]. В числе ее нововведений была организация свободного доступа читателей к справочной и библиографической литературе Кабинета.

При ее активном участии и деятельном руководстве вышли в свет в этот период первые сводные каталоги иностранных книг[19] и перио-

дики[20], поступивших в петроградские библиотеки в послереволюционный период.

Прекрасное знание иностранных языков позволяло Л. И. Олавской проявить себя и на других поприщах. Ей принадлежит один из лучших переводов романа А. Дюма «Граф Монте-Кристо» (1-е издание вышло в 1931 г., последнее – в 2002 г.).

Особенно оживилось поступление иностранных изданий с конца 1922 г. Если за 1922 г. в КИЛ поступило 1862 названия книг и брошюр и 548 – периодических изданий (в том числе в порядке международного обмена (МКО) соответственно 75 и 20 названий), в 1923 г. – 1351 название книг и брошюр и 418 периодических изданий (по МКО – 30 и 12), то в 1924 г. КИЛ пополнился 2726 названиями книг и брошюр и 503 номерами периодики (по МКО – 1241 название книг и 12 названий периодики). Еще более возросли поступления в порядке МКО в 1925 г.: они составили 1283 названия книг и 105 названий периодических изданий[21].

Первоначально было принято решение хранить в Кабинете книги и журналы за текущий год, а по прошествии его – передавать в основное хранение. Однако такое решение было опровергнуто практикой: читателей интересовала литература, как правило, за два-три последних года, и приходилось выписывать из основного хранения только что отправленную туда литературу. Это кроме всего прочего удлиняло сроки выполнения читательских заявок. В итоге пришли к выводу о необходимости хранить в КИЛ периодику начиная с 1922 г. и книги за последние два года[22].

Вся вновь поступающая литература регистрировалась и шифровалась в самом КИЛ упрощенным способом (порядковый номер инвентаря и год поступления), постоянные шифры присваивались по мере передачи литературы в основные фонды. Весь журнальный материал расставлялся систематически, такая же расстановка была принята и для справочных и библиографических изданий. С 1925 г. на особом стенде еженедельно расставлялись новинки. Периодически устраивались тематические выставки. Так в 1926 г. таких выставок было четыре: две по искусству и по одной по технике, математике, естествознанию, медицине и по филологии и книговедению[23].

В КИЛ велось несколько каталогов: каталог новинок, из которого по истечении 1–2 месяцев карточки переносились в общий систематический каталог. Кроме него существовали общий алфавитный каталог и отдельно – каталог периодических изданий. Кабинет новой иностранной литературы был открыт для читателей с 10 утра до 10 ч. вечера по будням и с 12 ч. до 16 ч. по воскресеньям[24].

В КИЛ было предусмотрено 60 читательских мест, что было явно недостаточно, чтобы вместить всех желающих. О востребованности КИЛ свидетельствуют следующие показатели:

Годы	Посещаемость, чел.	Книговыдача, ед. хр.
1922	8657	122 444
1923	12 199	161 644
1924	20 491	231 924
1925	29 792	450 197

Состав читателей КИЛ был разнообразным. Так в 1926 г. профессора и преподаватели вузов и втузов, ученые разных специальностей и научные сотрудники ученых учреждений составляли 35,5 % читателей Кабинета, на долю врачей приходилось 29,9 %, инженеров – 12,3 %, студентов вузов и втузов – 8,4 %, литераторов – 5,6 %, художников – 2,6 %[25].

По мере роста числа читателей-специалистов и налаживании поступлений иностранной литературы все острее вставал вопрос о сложности выполнения многоаспектных функций в каждом кабинете и филиале. На производственном совещании в КИЛ уже в марте 1928 г. в числе прочих был поставлен вопрос «о размежевании его функций». КИЛ к этому времени выполнял следующие функции: 1) читального зала; 2) отдела общего инвентаря по иностранной литературе; 3) отдела комплектования иностранной литературы. При этом КИЛ осуществлял и все работы с иностранными издательствами и книгопродавческими фирмами. Производственное совещание отметило, что подобное сосредоточение столь разнообразных функций в одном подразделении не может не сказаться на обслуживании читателей и предложило организовать отдельный специально выделенный отдел комплектования. На заседании Правления Библиотеки 15 марта 1928 г. это предложение было утверждено[26], и был создан отдел комплектования иностранной литературы, заведование которым было поручено В. А. Маркезетти[27].

Это были первые шаги по реорганизации отделов и отделений Библиотеки по функциональному признаку.

Кабинет новой иностранной литературы просуществовал в Публичной библиотеке до 1930 г., когда структура Библиотеки была реорганизована и созданы отделы по функциональному признаку. Фонды КИЛ были переданы в Отдел фондов.

Так закончилась история одного из самых первых кабинетов Публичной библиотеки.

Созданный в ответ на требования времени, он успешно выполнил задачи по оперативному обслуживанию специалистов иностранной литературой.

После реорганизации структуры Публичной библиотеки и закрытия КИЛ Л. И. Олавская до 1935 г. возглавляла Консультационно-библиографический сектор, а в 1935 г. была выслана в административном порядке (без предъявления обвинений) сроком на 5 лет в Оренбург[28]. Вернувшись вместе с эвакуированными в Мелекесс фондами в Ленинград в 1945 г., она до 1950 г. возглавляла сектор иностранного комплектования[29]. В период знаменитой чистки кадров Публичной библиотеки[30] в 1950 г. Л. И. Олавскую уволили за якобы «несвоевременное возвращение из отпуска». С 1951 по 1970 г. она руководила Фундаментальной библиотекой Медицинского педиатрического института.

Примечания

[1] История Государственной ордена Трудового Красного Знамени Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Л., 1963. С. 431.

[2] В целом о создании и роли филиалов в деятельности ГПБ в 1920–1940-е гг. см.: Шилов Л. А., Михеева Г. В. Предисловие // Сотрудники Российской национальной библиотеки – деятели науки и культуры: биогр. слов. СПб., 1999. Т. 2. С. 15–19; То же // Там же. 2003. Т. 3. С. 6, 18–20; Михеева Г. В. То же // Там же. 2013. Т. 4. С. 12–13.

[3] Пастернак С. Всенародная библиотека Украины // Библиотека: сб. ст. М.; Л., 1927. С. 130; Вугман И. 95 лет жизни и работы Одесской государственной публичной библиотеки // Там же. С. 149; История Государственной ордена Ленина библиотеки СССР им. В. И. Ленина за 100 лет, 1862–1962. М., 1962. С. 275.

[4] Подробно см.: Абрамов К. И. Библиотечное строительство в первые годы советской власти, 1917–1920. М., 1974. С. 42–48; Первые государственные совещания по библиотечному делу, июль 1918 г. – янв.-февр. 1919 г.: док. и материалы. М., 1996 (обл. 1993). С. 22.

[5] Организация науки в первые годы советской власти, 1917–1925 гг.: сб. док. Л., 1968. С. 94.

[6] Подробно о деятельности Коминолита см.: История книги в СССР, 1917–1921. М., 1985. Т. 2. С. 215–217.

[7] Известия ВЦИК. 1921. 23 июня.

[8] Ленин В. И. Полн. собр. соч. 5-е изд. М.: Политиздат, 1970. Т. 53. С. 228–229.

[9] ГАРФ. Ф. 557. Оп. 1. Ед. хр. 87. Л. 12, 16.

[10] Издательское дело в первые годы советской власти, 1917–1922: сб. док. и материалов. М., 1972. С. 116–117.

[11] Об истории этого филиала см.: Михеева Г. В. «Библиотека Всемирной литературы» – IV филиал Публичной библиотеки в Ленинграде // Вестн. СПбГУКИ. 2015. № 1 (22). С. 68–81.

[12] ОАД РНБ. Ф. 2. Оп. 1. 1926 г. Ед. хр. 12. Л. 16.

[13] История Государственной… Публичной библиотеки… С. 214.

[14] Олавская Л. И. [Выступление в прениях] // Труды Второй Всероссийской конференции научных библиотек: стеногр. отчет. Л., 1929. С. 164.

[15] Ее же. Государственная Публичная библиотека в Ленинграде. Кабинет новой иностранной литературы // Библ. обозрение. Л., 1926. Кн. 1/2. С. 131–132.

[16] Там же. С. 131.

[17] Подробно о Л. И. Олавской см.: Грин Ц. И. Олавская Лидия Иосифовна // Сотрудники Российской национальной библиотеки… Т. 1. С. 390–392.

[18] Олавская Л. И. Государственная Публичная библиотека в Ленинграде. С. 131.

[19] Сводный каталог иностранной литературы за 1920–1924 гг., полученной в библиотеках Ленинграда до 1-го января 1925 г. / Рос. Публ. б-ка. Л., 1924–1926. Вып. 1–3.

[20] Сводный каталог иностранных периодических изданий за время с 1 августа 1914 по 1 января 1928, имеющихся в библиотеках Ленинграда / Гос. Публ. б-ка в Ленинграде. Л., 1928. XII, 267 с.

[21] Олавская Л. И. Государственная Публичная библиотека в Ленинграде. С. 133.

[22] ОАД РНБ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 287. Л. 1 об.

[23] Олавская Л. И. Государственная Публичная библиотека в Ленинграде. С. 134.

[24] Для удобства читателей в летние месяцы по выходным дням КИЛ работал с 14 до 18 ч. (ОАД РНБ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 309. Л. 11).

[25] Олавская Л. И. Государственная Публичная библиотека в Ленинграде. С. 134.

[26] ОАД РНБ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 337. Л. 47–47 об.

[27] О В. А. Маркезетти подробнее см.: Михеева Г. В. Загадка Маркезетти. Австрийская «бомба» для товарища Жданова // Михеева Г. В. «Лица необщим выраженьем…»: ист. биогр. ст. СПб., 2010. С. 208–212.

[28] Чурсин В. Д. 1930–1936. Мечислав Михайлович Добраницкий // История Библиотеки в биографиях ее директоров, 1795–2005. СПб., 2006. С. 298.

[29] ОАД РНБ. Ф. 10/1. Л. д. Л. И. Олавской. Л. 6.

[30] Подробно об «аттестации» 1950-х гг. см.: Михеева Г. В. Предисловие // Сотрудники Российской национальной библиотеки… Т. 4. С. 20–22.

УДК 069.5:75.03(4)"15/17"

А. Н. Балаш

Изображение художественных коллекций: опыт интерпретации

Изображение художественных коллекций – особое тематическое направление в европейской живописи XVI–XX вв., – рассматривается как форма рефлексии над институциональными и символическими вопросами мира искусства. Анализ романа Жоржа Перека «Кунсткамера. История одной картины» (1979) позволяет поставить вопрос об аутентичности в контексте традиций коллекционирования произведений искусства.

Ключевые слова: экспозиция, аутентичность, оригинал, фальсификация, Жорж Перек

Alexandra N. Balash

Image of art collections: experience of interpretation

The image of art collections – the special thematic direction in the European painting, – is considered as a reflection form over the institutional and symbolical issues of peace of art. Analysis of the novel of Georges Perec «A Gallery Portrait» («Un cabinet d'amateur. Histoire d`un tableau», 1979) allows to present «rooms for art» allows to raise a question of authenticity in the context of traditions of art collecting.

Keywords: exposition, authenticity, original, falsification, Georges Perek

Живописные изображения художественных собраний: картинных галерей и кабинетов любителей живописи (gemalte Galerien, room for art, cabinet d'amateur), кунсткамер и «шкафов украшений» (Kunstkammer, Kunstschrankstilleben), – уникальный феномен европейского искусства, сформировавшийся в конце XVI – первой половине XVII в., развитие которого можно проследить до нашего времени.

Анализ первых «кабинетов живописи» («кабинетов любителей живописи»), созданных мастерами фламандской школы, показывает, что целью их создателей было не столько точное изображение конкретных коллекций, сколько размышление о феномене зрительного восприятия, о структуре и функциональных свойствах мира искусства[1]. Неслучайно впервые развернутые галереи и экспозиции изображаются в аллегорических циклах, среди которых наиболее известна «Аллегория зрения» Яна Брейгеля Бархатного (1617, Прадо, Мадрид). Также показательно изображение живописи мастерской Питера Пауля Рубенса как мастерской легендарного греческого художника Апеллеса в картине Виллема ван Хахта «Александр, Апеллес и Кампаспа» (1630, Маурицхейс, Гаага)[2].

Живописные «аллегории зрения» обозначили характерную тенденцию: переход от «тактильного» восприятия предметов искусства, фиксирующего фактуру и структуру каждого предмета как единичного и самоценного, к тотальной визуализации, отстранению и растворению разнообразия демонстрируемых произведений в единой экспозиции. Рефлексия о возможностях и границах зрения и познания путем созерцания отражается здесь в обыгрывании идеи обманки (trompe-l'œil), мотивов рассматривания или даже подглядывания, а также в очевидном сопряжении живописных «экспозиций» с идеей vanitas vanitatum.

Трактуя изображение галерей и кабинетов искусств как «раму» вокруг персоны коллекционера[3], творцы живописных кунсткамер (и прежде всего, художники династии Франкен – Франс Франкен Младший и Иероним Франкен Младший, немало сделавшие для становления и развития этого жанра) могли представить различные аспекты символических отношений мира искусства, стилистические предпочтения коллекционеров, идею о необходимости сохранения памятников национальной художественной школы, оценку изменчивости зрительских вкусов и предпочтений, вопрос о степени творческой свободы художника.

В этом смысле живописные «кабинеты» конкурируют со своим литературным двойником – описаниями существующих или вымышленных коллекций в текстах, составленных по законам экфрасиса[4]. При этом случаи, когда подобные картины сами становились объектом описания, имеют единичный характер. Показательный пример, следующий традициям античных эпиграмм, содержащих элементы экфрасиса, – четверостишие неизвестного автора, посвященное картине А. Ватто «Вывеска лавки Жерсена» (1720–1721, Шарлоттенбург, Берлин), размещенное под репродукционной гравюрой Пьера Авелина Младшего: «Ватто в расцвете лет в своей „Вывеске" / Запечатлел манеры различных мастеров, / Их разнообразные характеры. / Их почерк, их вкус стали его сюжетом»[5]. В этом контексте особенно примечательным и продуктивным для осмысления представляется роман одного из наиболее оригинальных французских писателей вто-

рой половины XX в. Жоржа Перека «Кунсткамера. История одной картины» («Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau», 1979)[6].

Примечательно, что идея романа возникла у Перека после приобретения пазла фирмы «Ravensburger» с репродукцией картины «Посещение галереи Корнелиса ван дер Геста» Виллема ван Хахта (1628, Дом Рубенса, Антверпен). Это произведение фламандского художника – сына первого учителя Рубенса живописца Тобиаса Верхахта, прекрасного копииста, художественного консультанта и хранителя неординарной коллекции Корнелиса ван дер Геста, – репрезентативно представляет коллекционирование и художественную жизнь Фландрии эпохи ее расцвета. В то же время, для Перека эта покупка была связана с его неизменным интересом к пазлу как одной из форм художественного монтажа, к возможностям его применения в литературном тексте[7].

Стилистика романа Перека попеременно имитирует и классический экфрасис, и журналистику о художественном рынке, и детективное расследование подлога с целью легализации поддельных произведений. Фабулой романа является история американского коллекционера и предпринимателя немецкого происхождения Германа Раффке. Узнав от эксперта об ошибочности своего выбора и множественности подделок в принадлежащей ему коллекции живописи старых мастеров, Раффке решает легализовать свое собрание, выставив некоторые картины в сопровождении заказанного по этому случаю живописного «кабинета любителя живописи» (в русском переводе В. Кислова[8] – «кунсткамеры») – картины-обманки молодого художника Генриха Кюрца.

Перек точно указывает место и время придуманной им выставки – Питтсбург, штат Пенсильвания, 1913 г. и подробно описывает картину Г. Кюрца[9]. Точнее, картина описана в романе трижды: в аннотации в каталоге выставки, в критической статье, появившейся после ее закрытия, а позднее – в научной монографии, возвращающей интерес публики к забытому произведению и связанной с ним коллекции. Содержание всех этих «текстов в тексте» романа постепенно раскрывает все новые аспекты, из которых складывается семантическое поле рассматриваемого произведения.

Первое описание позволяет представить общую композицию картины: замкнутое пространство, полностью завешанное живописью. Здесь «в темно-зеленом кожаном кресле в три четверти спиной к зрителю» изображен сам коллекционер, рядом с которым «дремлет большая рыжая собака с короткой шерстью»[10].

В первой публикации подробно описываются лишь несколько произведений. Особенно выразительно описана «Встреча Марии с Елизаветой», которая приписывается неизвестному итальянскому маньеристу XVI в. Своеобразие некоторых формальных аспектов (старость и немощь Елизаветы, роскошь паланкина и кортежа, поджидающего Марию)[11] расставляет смысловые акценты и выводит на первый план тему vanitas vanitatas. Контрастной по отношению к работе итальянского мастера является картина американского художника, созданная специально к международной «Колумбовой выставке» в Чикаго 1893 г. Это мужской портрет «самой татуированной в мире личности» (далее по тексту романа становится известно, что почти все татуировки этой модели подложные)[12]. Показательно также, что портрет татуированного человека изображен стоящим на отдельном мольберте как камертон всей экспозиции. Скорее всего, этот прием Перек почерпнул у создателей классических «кабинетов живописи», отдельно «выставлявших» на мольберте картину, которая могла бы стать ключом к истолкованию всей композиции, как это сделал Г. Кокс в «Кабинете с картиной „Кандавл и Гигес"» (1666, Баварские государственные коллекции, Нойбург-ан-дер-Донау).

Еще одно описанное в тексте произведение – это «картина в картине» – копия работы Кюрца, в которой можно разглядеть другую копию. Этот прием, действительно, встречается у создателей живописных кабинетов XVII в. (Иероним Франкен II. Картинная лавка Яна Снеллинка. 1621, Королевские музеи изящных искусств, Брюссель), заставляя задуматься об условности всего изображения и иллюзорности возникающих подобий. Перек точно называет размер шести последовательно уменьшающихся картин, которые можно увидеть на настоящем холсте форматом «чуть меньше трех метров на два с небольшим»[13].

Развеска картин в экспозиции 1913 г. полностью соответствовала порядку, обозначенному в работе Г. Кюрца[14]. «Галерея живописи Г. Раффке» занимала здесь целую стену, напротив нее в соответствии с изображением Кюрца размещались картины, что создавало эффект полного зеркального отражения экспозиции в картине. Можно предположить, что идея такого экспонирования могла быть подсказана Переку известным циклом работ «Teatrum pictorium» Давида Тенирса Младшего (1651–1655, Музей истории искусств, Вена; Прадо, Мадрид, частные собрания), посвященным уникальной живописной коллекции штатгальтера Испанских Нидерландов эрц-герцога Леопольда Вильгельма Австрийского.

Описывая особенности вымышленной «галереи живописи» Г. Кюрца, Жорж Перек отмечает одно важнейшее обстоятельство: присутствие своеобразных сдвигов и несоответствий между «оригиналами» экспонировавшихся картин и их миниатюрными повторениями в «кабинете живопи-

си»: «Он (художник. – *А. Б.*), напротив, наказал себе никогда с точностью не копировать свои модели и словно испытывал лукавое удовольствие от того, что каждый раз вносил в них крохотное отличие: от одной копии к другой персонажи и детали исчезали, подвергались перестановке или заменялись другими»[15]. Этот метод Перек проницательно подметил в живописи старых мастеров, где он также является частью игровой, отстраняющей ситуации изображения уже существующих произведений.

Включение в роман текста-имитации научной статьи, подписанной неким Лестером Новаком, позволяет представить ретроспекцию «кабинетов живописи» в европейском искусстве, назвать имена и произведения, важные для Перека: «Христос в доме Марфы и Марии» А. Гриммера (1614) с изображением «Вавилонской Башни» П. Брейгеля Старшего, аллегории Я. Брейгеля Бархатного, произведения художников семьи Франкен, В. ван Хахта, Д. Тенирса Младшего, А. Де Лели, Д.-П. Панини, А. Ватто. Работа последнего должна была вызывать особенные эмоции у Перека-парижанина: на мосту Нотр-Дам, соединяющем Сите и 4-й округ, сегодня уже трудно представить себе постройки, существовавшие здесь до реконструкции 1787 г., в том числе лавку торговца картинами Э.-Ф. Жерсена.

В романе кратко упоминается о внезапной смерти Г. Раффке в 1914 г. и подробно описываются его эксцентричные похороны, где картина с изображением коллекции оказалась погребена вместе с коллекционером. Единственной ее репродукцией стал нечеткий любительский снимок[16], сделанный на выставке 1913 г.

Вслед за этим Перек вставляет в свой текст пространные «цитаты» из выдуманной им научной монографии за авторством того же Л. Новака, якобы подготовленной в 1920-е гг. Здесь подробно описана начальная композиция картины: «просторное помещение с дверьми и окнами, выходящими на террасу, которую украшают деревья в кадках, массивная венецианская люстра, мебель, витрины с безделушками и диковинами (вазы из морских раковин, армиллярные сферы, теорба и <…> чучело попугая), десяток персонажей и всего несколько картин»[17]. В этом описании отвергнутой первоначальной композиции обнаруживается большая достоверность жанра, непосредственное использование схем, восходящих к работам Брейгеля Бархатного и семьи Франкен. Парадные залы, парки и террасы, предметы, символизирующие обретение нового знания о мире, – все это затем отстраняется художником как несущественное. В упрощенном архитектурном пространстве остаются лишь картины, в связи с чем содержание произведения Г. Кюрца концентрируется исключительно на проблематике визуального образа, его достоверности и аутентичности.

Результатом этих размышлений становится отказ от возвышенной концепции повторения как обращения к изначальному источнику гармонии. Теперь повторение рассматривается в более прагматичных аспектах «присвоения» («проекции своих черт на Другого») и «похищении в прометеевском смысле слова»[18], в результате которого искусство может обернуться иллюзией, «простым возмущением взгляда, обманкой»[19]. Возвращением к подлинному с этой точки зрения может стать только «молчание» – осознанный отказ от творческой практики, основанной на тотальном присвоении образов.

Далее Перек вводит в свое повествование еще одну точку зрения и еще один текст, подкрепляющий провенанс предметов коллекции, – публикацию «документального» материала по собирательской деятельности Рафке, где «цитируются» документы из вымышленного семейного архива, переписка коллекционера с экспертами и дилерами, опубликованы аукционные каталоги с заметками коллекционера по лотам, в соревновании за которые он участвовал. В данном тексте создается многомерный tromp l'ouil, представляющий модель функционирования мира искусства как социокультурного механизма формирования и опровержения статуса произведения средствами художественной экспертизы, его продвижения на художественном рынке при участии многих специалистов. Эта часть текста избыточно перенасыщена именами критиков, музейных кураторов и независимых экспертов, фиксирует механизмы их работы с произведениями и коллекционерами.

Кульминацией в истории коллекции становится аукцион 1924 г., сообщение о котором Перек превращает в подобие делового отчета с точной фиксацией всех начальных и итоговых цен аукциона, источников поступления произведений в коллекцию Г. Раффке, составленных писателем в причудливом смешении исторических фактов и свободных ассоциаций.

В «цитируемом» Переком аукционом каталоге описываемые произведения часто сравниваются с репродукционной графикой, что заставляет вспомнить один из известных листов графического наследия Уильяма Хогарта – «Битву картин» (1745), – на котором копии живописи старых мастеров, помеченные словом «ditto», под штандартами с изображением аукционного молотка атакуют и теснят работы художника[20]. Аукцион как момент истины и как поле битвы подлинного и ложного, – таковы смысловые коннотации, возникающие при сравнении гравюры и текста.

В финале романа события разворачиваются неожиданно быстро: в жанре короткой заметки читателям сообщается об информационном письме, которое от имени племянника коллекционера Гумберта Раффке было разослано всем покупателям

картин через несколько лет после аукциона коллекции. В нем сообщалось о том, что проданные произведения были по большей части подделками, автором которых является Гумберт Раффке, взявший творческий псевдоним Генрих Кюрц[21]. Биография художника также была фальсифицирована, как и все произведения в изображенной им коллекции. В «разоблачительных» письмах указывалось, что Лестер Новак также был вовлечен в легализацию фальсифицированного собрания, программа продвижения которого была составлена еще самим Германом Раффке, а затем продолжена его наследниками. Произведению Кюрца – Гумберта Раффке отводилось здесь одно из ключевых мест: «Картины, представленные как копии, как подражания, как повторения, и в самом деле выглядели как копии, подражания, повторения подлинных картин. Остальное было делом фальсификационной техники, т. е. использованием старых досок и старых холстов, рабочих копий, второстепенных работ, искусно подкрашенных, подмазанных, подгрунтованных и подтертых до трещин»[22].

Следует признать, подлог с фальсифицированной коллекцией Раффке был организован с учетом всех процедур подтверждения аутентичности, позволивших успешно легализовать коллекцию. Но вряд ли описание всех событий этой аферы являлось целью автора романа. Алогичным в этой связи выглядит финальное саморазоблачение художника-фальсификатора, последовавшее после успешного аукциона. Можно ли объяснить его стремлением «разыграть коллекционеров, экспертов и торговцев картинами»[23], компенсируя моральный урон, связанный с ошибками на начальном этапе формирования коллекции? Не было ли за всем этим дополнительных смыслов как для художника-фальсификатора, так и для помогавшего ему своими публикациями знатока-исследователя, размышлявшего над внутренним содержанием и культурным влиянием «кабинетов живописи»?

Текст Жоржа Перека, который можно определить как интеллектуальный литературный пастиш, представил экспонирование-демонстрацию (в том числе средствами «картины в картине») как кульминацию и девальвацию процесса подтверждения аутентичности не только произведений или коллекций, но и символических отношений в мире создания и обращения художественных ценностей.

Перек рассматривает оба аспекта подлинности: ее безусловное аксиологическое ядро (собственно подлинность) и ее меняющийся институциональный статус, возникающий в процессе атрибуции произведения (аутентичность). Очевидно также стремление писателя понять и описать механизмы функционирования института художественной оценки, модель которой он представил в своем произведении.

Детально описывая обстоятельства институциональной аутентичности, Перек не менее заинтересован и внутренними, сущностными аспектами подлинности произведения.

Здесь однозначность оценок кажется еще более спорной и бесполезной. Почти что необходимым альтер эго «кабинета живописи» становится «обманка», созерцание которой способно пробудить «трепет перед иллюзорностью»[24], и даже сознательная «подделка», которая выступает не только и не столько подлогом, сколько ассоциативным смещением смысла в перспективе культурной памяти, креативным вызовом нашей способности зрения и суждения. В этом контексте вопрос о подлинности становится серьезной проблемой, решение которой обладает особым смыслом для всей европейской художественной традиции, разворачивающейся до нашего времени.

Примечания

[1] Бернштейн Б. М. Кристаллизация понятия искусства в новоевропейской истории // Искусство Нового времени: опыт культурол. анализа. СПб.: Алетейя, 2000. С. 47–48.

[2] Suchtelen A. van, Beneden B. van. Roomfor art in seventeenth-century Antwerp. Zwolle: Uitgeverij Waanders, 2009. P. 19, 123, 130–131.

[3] Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб.: Петрополис, 2008. С. 71–73.

[4] Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста // Славянское и балканское языкознание. М.: Наука, 1977. С. 264. URL: http: // ivka. rggu. ru (дата обращения: 21. 04. 2017).

[5] Якимович А. К. Об истоках и природе искусства Ватто // Западноевропейская художественная культура XVIII в. М.: Наука, 1980. С. 76.

[6] Перек Ж. Кунсткамера. СПб.: А. Наследников, 2001. 91 с.

[7] Дмитриева Е. Удовольствие от ограничений: загадочный писатель Ж. Перек // НЛО. 2010. № 106. URL: http: // magazines. russ. ru (дата обращения: 21. 04. 2017).

[8] Перек Ж. Указ. соч.

[9] Там же. С. 16.

[10] Там же. С. 17.

[11] Там же. С. 18–19.

[12] Там же. С. 19–20.

[13] В целом размер «галерей живописи» варьировался между камерным (50 × 70 см), средним кабинетным (картина В. ван Хахта – 100 × 150 см) и большим зальным форматом (аллегории Брейгеля 176 × 264 см).

[14] Перек Ж. Указ. соч. С. 21.

[15] Там же. С. 23.

[16] Там же. С. 62.

[17] Там же.

[18] Там же. С. 64–66.

[19] Там же. С. 65.

[20] Герман М. Ю. Уильям Хогарт и его время. М.: Искусство, 1977. С. 176.

[21] Перек Ж. Указ. соч. С. 89.

[22] Там же. С. 90–91.

[23] Там же. С. 90.

[24] Там же.

УДК 069.15(470.23-25)

Ю. В. Зиновьева

Межмузейные проекты в развитии культурного пространства Санкт-Петербурга

Культурное пространство Санкт-Петербурга представлено как многомерная интегрированная среда, неотъемлемой частью которой являются музеи. Проанализированы проекты, реализующие партнерство как стратегию музейной коммуникации, имеющие мультипликативный эффект, расширяя аудиторию музеев-участников, воспитывая и изменяя сознание горожан, развивая музейное сообщество и культурное пространство города. В качестве источников использованы материалы государственных программ Санкт-Петербурга и личный опыт координатора межмузейных проектов.

Ключевые слова: музеи, межмузейные проекты, межмузейное партнерство, культурное пространство города

Julia V. Zinovjeva

Intermuseum's projects in developing Saint Petersburg cultural space

Saint Petersburg cultural space includes museums as inevitable part of it. Intermuseum's projects implement museum communication strategies as partnership, museum communication channel extending, and just developing community and public participation strategy. They have multiplicative effects as on developing institutions themselves as on educating audiences and cultural space.

Keywords: museums, intermuseum's projects, intermuseum's partnership, city cultural space

Культурное пространство – одно из наиболее привлекательных для культурологического осмысления понятий, которому уделяется все больше внимания в последние десятилетия. Проблематика культурного пространства рассматривается в рамках различных научных направлений, становясь предметом междисциплинарных исследований. Так, С. Н. Иконникова рассматривает его как жизненную и социокультурную сферу общества, имеющую территориальную протяженность, включающую в себя все многообразие культурных форм, внутри которой происходят культурные процессы[1].

Культурное пространство Санкт-Петербурга – многомерная и динамичная среда, в которой найдется место каждому. Город, основанный Петром I как «окно в Европу», нацелен изначально на диалог России с Западом, на межнациональное и межконфессиональное взаимодействие всех народов, населяющих Россию и имеющих своих представителей в мегаполисе. Город, ставший моделью развития других российских городов, в котором уже в XVIII в. появляются все культурные институты, зарождаются разнообразные культурные формы, составляющие и сегодня каркас культурной среды города.

Современное культурное пространство Санкт-Петербурга чрезвычайно насыщенно. Город вовлекает своих жителей и гостей в разноплановый культурный опыт, недаром он получил почетное звание «культурной столицы» России. Инновации петербургского культурного пространства становятся модельными как в рамках этого пространства, так и за его пределами.

Одной из особенностей культурного пространства Санкт-Петербурга является высокая степень насыщенности и интеграции. Музыкальные и театральные, кинофестивали, конкурсы, такие как «Звезды белых ночей», «Золотая маска», «Послание к человеку», «Балтийский дом», «Детские дни в Петербурге», широко известны. Количество культурных мероприятий увеличивается ежегодно, только фестивалей за последние 5 лет стало более чем в два раза больше: с 296 в 2011 г. до 674 в 2015 г., подобная тенденция отмечается и в выставочной деятельности[2].

Этому процессу содействовало и содействует внимательное отношение к сфере культуры глав города, последовательно развивающих бренд «Санкт-Петербург – культурная столица России»[3]. Для реализации идеологии и формирования базиса последовательного и динамичного развития сферы культуры Санкт-Петербурга с начала 2000-х гг. городской Администрацией во главе с Комитетом по культуре стала разрабатываться и реализовываться комплексная государственная культурная политика, представленная несколькими нормативно-правовыми актами[4]. Реализация данных программ выявила новые проблемы и перспективы, важнейшие задачи развития культурного пространства города. Важнейшими принципами развития сферы культуры города были признаны «востребованность, доступность, статусность, динамичность,

устойчивость, эффективность, определяющие как текущую деятельность отдельных учреждений культуры, так и программно-целевые установки при планировании и анализе ситуации в области культуры в целом»[5].

Реализации этих принципов содействует объединение общественных структур, организаций сферы культуры, бизнеса, власти для решения общих задач. Выбирая партнерские стратегии, социокультурные институты добиваются значительных результатов.

Музейное сообщество Санкт-Петербурга имеет продолжительный опыт кооперации, прежде всего, в создании совместных выставок. Именно выставка – наиболее мобильный инструмент подлинной музейной коммуникации. В советский период совместными усилиями организовывали преимущественно юбилейные выставки, посвященные «красным» датам календаря. В постперестроечное время эта традиция нашла свое продолжение. Разнообразие выставок, посвященных памятным датам, можно проследить и сегодня. Это выставки, приуроченные к юбилеям деятелей культуры и государства, коммеморирующие исторические или культурные события и эпохи.

Однако с конца 1980-х гг. появились и другие темы межмузейных и межинституциональных выставок, позволившие поднять и рассмотреть острые вопросы истории и проблемы общества. Проблемно-тематические межмузейные выставки позволяют более широко и разнопланово раскрыть поднимаемые проблемы, представить коллекции музея в соединении с экспонатами других музеев и культурных институтов.

Межинституциональные выставочные связи объединяют профессиональное сообщество Санкт-Петербурга и других городов России: практически все крупные выставки в двух столицах объединяют ресурсы санкт-петербургских и московских музеев, архивов, библиотек и содействуют их развитию. Таким образом, развивается само сообщество культурных институтов, упрочивая существующие взаимосвязи, выстраивая новые коммуникации и намечая потенциальные. Межмузейные выставки, несомненно, используют кумулятивный эффект и с точки зрения привлечения к ним интереса аудитории и средств массовой информации и коммуникации, привлекая большее внимание, нежели выставки отдельных музеев.

Об эпохе второй половины 1990-х гг. можно говорить как о времени становления профессиональной идентичности музейного сообщества России, активного развития партнерских стратегий в музейной коммуникации[6]. Эти годы характеризуются появлением партнерских проектов по другим направлениям деятельности, помимо выставочной, совместным освоением основ менеджмента и маркетинга в новых экономических условиях. Детальным отражением той ситуации стало издание материалов российско-британского семинара «Музеи Санкт-Петербурга в условиях рыночной экономики»[7]. Появились координаторы совместной деятельности, например, Экспериментальный музейно-выставочный и издательско-полиграфический Центр «Эго», занимавшийся как подготовкой межмузейных выставок в Санкт-Петербурге и городах России, так и издательской и сувенирной деятельностью. В 1998 г. был создан единый сайт «Музеи Санкт-Петербурга и Ленинградской области», Межмузейный информационный центр, собственная газета «Все музеи», которые, к сожалению, не выдержали испытания временем[8].

В 2000-е гг. возникли новые тенденции и практики. Музеи стали объединяться уже не только вокруг тех или иных профессиональных интересов или знаковых событий, их взаимодействие приобрело социокультурную направленность, стало вписываться в ежегодный городской календарь культурной жизни. Для подобного межмузейного сотрудничества была выбрана открытая и привлекающая внимание общества форма Фестиваля.

Первой попыткой объединить музеи с целью создания нового культурного продукта в 2000 г. стал Фестиваль Про Арте «Современное искусство в традиционном музее» (СИТМ)[9]. Цель Фестиваля – внедрение новых художественных практик в пространство города через его музеи и одновременно – актуализация этих музеев. Проект направлен прежде всего на то, чтобы дать молодым художникам возможность реализовать свои идеи и место для этого, связать современное искусство с культурной тканью города, его историческим наследием. Организаторы сознательно выбирали не самые популярные музейные площадки, чаще всего – ведомственные и «малые» музеи, музеи-квартиры. Таким образом, музеи-участники проекта расширили свою аудиторию, обогатили интерпретацию своих собраний и экспозиций, отрефлексированных молодыми художниками, за счет новых смыслов, актуализировали хранимое в них наследие. Музеи научились работать в другой системе координат, с некоммерческими негосударственными участниками общегородского культурного процесса, освоили механизмы конкурсного участия и подготовки проектной документации. Из участников данного взаимодействия стали формироваться кадры новых музейных управленцев.

Другой межмузейный проект занял важную, ранее пустовавшую нишу интеграции музейно-

образовательного пространства. Еще до этого предпринимались не слишком удачные попытки кооперации музеев для создания межмузейных абонементов. В 2005 г. благодаря инициативе Центра развития музейного дела в городе состоялся первый Фестиваль детских музейных программ. С тех пор Фестиваль «Детские дни в Петербурге» уже 12-й год объединяет музеи города, занимающиеся работой с детской и семейной аудиторией[10]. Как и предыдущий проект, Фестиваль ставил перед собой две основные цели. Первой стало развитие музейно-образовательной деятельности в городе, формирование увлекательного события – игры путешествия «1, 2, 3, 4, 5 – я иду искать» на осенних школьных каникулах для вышеупомянутой аудитории. Второй – создание площадки для взаимодействия и обмена опытом, межмузейного партнерства и повышения квалификации сотрудников образовательных служб музеев.

Еще одним значимым межмузейным проектом в Санкт-Петербурге стала Ночь музеев. Эта международная акция, приуроченная к Международному дню музеев, проходит с 2005 г. под патронажем Совета Европы при поддержке Международного совета музеев, в ней участвуют более 2000 музеев из 42 стран Европы. В 2006 г. к акции присоединились 11 петербургских музеев, количество посетителей превысило 20 000 человек[11]. Петербургская концепция «Ночи музеев» изначально отличалась от концепции, принятой в европейских и части российских городов. Музеи не просто открывают двери в необычное время, они готовят специальные программы (выставки, концерты, квесты и др.) для своих гостей, чтобы привлечь аудиторию, не являющуюся традиционными музейными посетителями. С 2008 г. у проекта появился общий организатор и единый билет, в нем участвовали уже 33 музея, 24 тыс. посетителей. С каждым годом число музеев-участников и посетителей акции растет. В 2011 г. – 64 участника, 85 тыс. гостей, в 2012 г. – 74 участника, около 100 тыс. гостей, в 2013 г. – 88 участников, более 100 тыс. гостей. В последние годы около 100 разнообразных площадок Ночи привлекают внимание более 100 000 посетителей[12].

Иной формат был предложен городским музейным конкурсом-путешествием «Большая регата», который проводится Океанариумом с 2008 г. Ежегодное соревнование между командами различных возрастных категорий, проходящее на протяжении учебного года, предполагает тематическое путешествие по определенному маршруту, включающему 6–8 музеев. Конкурс прочно связывает музейное пространство и систему образования, поскольку большая часть групп формируется из заинтересованных групп школьников, а также родительское сообщество, участвующее в категории «семейные команды»[13].

Список межмузейных проектов последних лет можно продолжать и далее. Фестивальную традицию продолжил фестиваль музейного мультимедиа «Музейный гик», организуемый Музеем истории религии.

Наиболее распространенным стимулом объединения усилий остаются важные события отечественной истории и культуры, памятные даты. К 100-летию революционных событий 1917 г. запланированы межмузейные и межинституциональные проекты, такие как «Петроград 1917. Исторический календарь», основной площадкой которого стал музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме, комплексная выставка в Центральном выставочном зале «Манеж» «Мы видим город Петроград в семнадцатом году» и многие другие.

Некоторые партнерские проекты связаны с необходимостью объединения ресурсов для самопрезентации музеев, привлечения дополнительных посетителей и внимания общественности. Например, Межмузейный проект «Музейный Петербург», инициированный Общегородским научно-методическим Центром по теории и практике музейного дела на базе СПб ГБУК «Музей „Разночинный Петербург“» и представлявший «малые» музеи города на Фестивале Интермузей в 2007 г., в дальнейшем послуживший толчком для создания с 2012 г. «Форума малых музеев». Реализуемый с 2008 г. проект «Музейный квартал» включает в себя эту задачу, но ставит более масштабные цели: «Объединение и наиболее полную реализацию туристского, научно-исследовательского, фондового и рекреационного потенциала квартала в историческом центре Санкт-Петербурга»[14].

Межмузейные проекты вызвали широкий общественный резонанс и административный интерес. Рефлексируя по поводу опыта, стали разрабатываться и программы подготовки к подобному сотрудничеству, например, семинар ЦНТИ Прогресс «Организация межмузейных выставочных проектов». Программы партнерства получили различные виды поддержки: в рамках благотворительной программы «Музейный десант» Фонда Потанина ежегодно проводится Грантовый конкурс на поддержку программ межмузейного сотрудничества. Премия «Музейный олимп» имеет специальную номинацию «За межмузейный проект»: «осуществление межмузейной деятельности, способствующей расширению межмузейного пространства и укреплению межмузейных связей»[15].

Как мы видим, межмузейные проекты содействуют формированию и развитию культур-

ной ткани города через установление разнообразных систем взаимосвязей. Во-первых, они содействуют развитию межмузейной коммуникации, отработке технологий взаимодействия, накапливанию опыта результативных контактов. Таким образом, они объединяют музейное сообщество, помогают становлению профессиональной идентичности с одной стороны, установлению и развитию устойчивых личных и профессиональных взаимосвязей, с другой. Во-вторых, интеграция ресурсов предоставляет возможность полноценной реализации поставленной проблемы, многоаспектного раскрытия темы, наращивания культурных смыслов. В-третьих, межмузейный проект привлекает дополнительное внимание как со стороны посетителя, так и со стороны СМИ и органов власти, что позволяет проводить широкую информационную кампанию и привлекать большее количество участников. Это приносит дополнительные материальные и коммуникационные бонусы, выражаемые в количественных показателях (количество музеев-участников, количество посетителей музея и единого сайта, прибыль). В-четвертых, появляется широкий общественный резонанс после проведения мероприятия, включающий в себя не только оценку содержания, но и рефлексию по поводу организованного межмузейного взаимодействия.

Итак, партнерство и культурная кооперация – важнейшие направляющие развития музейного сообщества и культурного пространства города. Важность этого еще раз подтвердил проведенный в 2014 г. социологический мониторинг музеев. Одним из шести выводов его стал следующий: необходима активная информационная политика и интеграция музеев в общее инфо-коммуникативное пространство с другими учреждениями культуры: библиотеками, театрами, культурными центрами, другими музеями[16].

Примечания

[1] Иконникова С. Н. Культурное пространство и возрождение России // Дни науки в университете: избранное. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2007. С. 531–532.

[2] Статистика // Комитет по культуре Санкт-Петербурга: офиц. сайт. URL: http: // spbculture. ru (дата обращения: 21. 04. 2017).

[3] Собчак А. А. Санкт-Петербург – культурный и духовный центр России и Европы // Дни науки в университете. С. 493–498; Яковлев В. А. Санкт-Петербург – северная столица Европы // Там же. С. 590–594; В культурной столице России появилась стратегия развития культуры // Регнум: инфор. агентство. 04. 04. 2006. URL: https: // regnum. ru (дата обращения: 21. 04. 2017); Интервью с Георгием Полтавченко // Санкт-Петербург: телеканал. 2016. 10 окт. URL: https: // topspb. tv (дата обращения: 21. 04. 2017).

[4] О Концепции развития сферы культуры Санкт-Петербурга на 2006–2009 гг.: пост. Правительства Санкт-Петербурга № 350 от 4 апр. 2006 г. URL: https: // gov. spb. ru (дата обращения: 21. 04. 2017); О концепции развития сферы культуры в Санкт-Петербурге на период 2012–2014 гг.: пост. Правительства Санкт-Петербурга № 731 от 7 июня 2011 г. URL: https: // gov. spb. ru (дата обращения: 21. 04. 2017); О политике в сфере культуры Санкт-Петербурга: закон Санкт-Петербурга № 739–2 от 11 янв. 2011 г. URL: https: // gov. spb. ru (дата обращения: 21. 04. 2017); Развитие сферы культуры и туризма в Санкт-Петербурге: гос. программа Санкт-Петербурга на 2015–2020 гг. : утв: пост. Правительства Санкт-Петербурга № 488 от 17 июня 2014 г. URL: http: // gov. spb. ru (дата обращения: 21. 04. 2017).

[5] О политике в сфере культуры Санкт-Петербурга.

[6] Зиновьева Ю. В. Стратегии коммуникации музея: 20 лет постсоветской трансформации // Вестн. СПбГУКИ. 2013. № 3 (16). С. 102–107.

[7] Музеи в период перемен: материалы рос.-брит. семинара «Музеи Санкт-Петербург в условиях рыночной экономики». СПб.: Контрфорс, 1997. 162 с.

[8] Сайт «allmuseums.spb.ru» (1998–2001) создавался при финансовой поддержке Института «Открытое Общество» до 2001 г.

[9] Современное искусство в традиционном музее: фестиваль: офиц. сайт. URL: http: // proartefestival. ru (дата обращения: 21. 04. 2017). См. также: Первый музейный фестиваль Петербурга: к 10-летию фестиваля «Современное искусство в традиционном музее». СПб.: Про арте, 2011. 144 с.

[10] Детские дни в Петербурге: фестиваль детских музейных программ: офиц. сайт. URL: http: // museum12345. ru (дата обращения: 21. 04. 2017).

[11] Ночь музеев в Петербурге // Музеи России: портал. 2007. URL: http: // museum. ru (дата обращения: 21. 04. 2017).

[12] Ночь музеев: офиц. сайт. URL: http: // artnight. ru (дата обращения: 21. 04. 2017).

[13] Большая регата: конкурс // Океанариум: учеб. центр. 2008. URL: http: // planeta-neptun. ru (дата обращения: 21. 04. 2017).

[14] Сборник методических материалов по итогам проекта «Нулевая верста». СПб.: Артиндекс, 2010. 220 с.

[15] Положение о премии Межведомственного музейного совета «Музейный Олимп» // Комитет по культуре Санкт-Петербурга: офиц. сайт. 2008. URL: http: // spbculture. ru (дата обращения: 21. 04. 2017).

[16] Отчет по осуществлению независимой оценки качества работы учреждений культуры, подведомственных Комитету по культуре Санкт-Петербурга: социол. мониторинг музеев // Комитет по культуре Санкт-Петербурга: офиц. сайт. 2015. URL: http: // spbculture. ru (дата обращения: 21.04.2017).

УДК [069:82](470)

Е. Н. Мастеница

Литературные музеи России: генезис и эволюция

Ретроспективный анализ истории возникновения и эволюционного становления литературных музеев России позволил определить причины и время их зарождения, а также выделить периоды их развития как культурной институции. Выявлены подходы к проблеме соотношения подлинного и типологического в литературной экспозиции. Литературный музей рассматривается как модус культуры конкретного исторического периода в контексте трансформаций моделей сохранения и репрезентации литературного наследия.

Ключевые слова: литературный музей, генезис, мемориальный музей, историко-бытовой музей, подлинность, литературная экспозиция

Elena N. Mastenitsa

Russian literary museums: genesis and evolution

The retrospective analysis of the museums and ways of its evolutionary formation has allowed to define time of its origin and to allocate four periods in history of their development as cultural institution. Approaches to a solution of the problem of correlation between original and typological in a literary exposition are revealed. The literary museum acts as a mode of the concrete historical period culture, and therefore is considered in the context of transformations of literary heritage preservation and representation models.

Keywords: literary museum, genesis, memorial museum, historical and household museum, authenticity, literary exposition

Приоритетная модальность изучения феномена литературного музея связана с его осмыслением истоков его появления и развития как культурной институции. Несмотря на наличие ряда специальных трудов[1] и отдельных работ[2], в том числе и автора данной статьи[3], проблематика истории литературного музея в контексте трансформаций моделей сохранения и репрезентации литературного наследия является по-прежнему не разработанной в музеологическом и культурологическом ракурсах.

Прообразами литературных музеев традиционно считают хранилища древних рукописей в храмах и монастырях, а также собрания церковных, частных, государственных библиотек, что характерно для протомузейного периода в истории отечественной культуры. Появление первых музеев, которые позднее получат согласно профильной классификации название «литературные», было связано с желанием увековечить память о выдающемся писателе, проявлявшееся в различных способах мемориализации. Литературные музеи в России возникли достаточно поздно. Современными исследователями установлено, что лишь спустя полвека после гибели А. С. Пушкина в 1937 г. при Императорском Александровском лицее была открыта Biblioteka Pushkiniana (1879), преобразованная через десять лет в музей[4]. В 1883 г. при Николаевском кавалерийском училище в Петербурге по инициативе начальника училища барона А. А. фон Бильдерлинга был создан музей М. Ю. Лермонтова, в 1908 г. – музей А. С. Пушкина в с. Михайловском Псковской губернии, в 1911 г. – музеи Л. Н. Толстого в Москве и Петербурге, в 1912 – музей М. Ю. Лермонтова в Пятигорске. В системе органов государственного управления царской России не существовало специального ведомства, которое руководило бы музеями и вырабатывало единую политику в их отношении. В силу отсутствия четких представлений о том, что такое литературный музей, каким он должен быть и что он должен сохранять, а также специалистов, способных осуществлять подобную деятельность профессионально, названные примеры трудно назвать музеями в современном понимании этого феномена. Тем не менее их возникновение стало знаковым и значимым явлением культурной жизни России.

Литературные музеи, появившиеся в конце XIX – начале XX в., хотя и были единичны, но могли служить подтверждением начинавшего набирать силу процесса мемориализации. На начальном этапе он не был напрямую связан с созданием музеев, а скорее означал признание права на память и почитание. По отношению к деятелям литературы это признание выражалось в различных формах: издание сочинений и материалов к биографии, выявление и обозначение «памятных мест» (кабинет, комната, дом, часто называвшиеся «уголок поэта»), собирание «памятных предметов», установка памятных знаков (памятников, мемориальных досок), празднование юбилеев, преимущественно посмертных, и, наконец, создание Пантеона. Так, значение А. С. Пушкина как «великого гения», «про-

рока», «народного поэта» впервые было публично провозглашено в речи Ф. М. Достоевского в 1880 г. на заседании Общества любителей российской словесности, а затем на празднике, посвященном А. С. Пушкину, который впервые состоялся в этом же году в Москве в честь открытия памятника поэту, созданного скульптором А. Опекушиным. Вместе с открытием музея в Императорском Александровском лицее мемориализация проявлялась в установке мемориальной доски на доме по адресу наб. р. Мойки, д. 12 (1880), открытии памятника А. С. Пушкину в Санкт-Петербурге (1884) по инициативе Петербургского городского общественного управления и по решению Городской думы. Таким образом, увековечивание памяти поэта явилось началом признания его символом национальной культуры и с особой силой проявилась в праздновании 100-летия со дня его рождения в 1899 г. В связи с подготовкой к празднованию юбилея впервые на государственном уровне была предпринята попытка решения проблемы сохранения усадьбы А. С. Пушкина в Михайловском как историко-культурного объекта. Выкуп у наследников и создание благотворительного учреждения (Колония для престарелых литераторов имени А. С. Пушкина) следует рассматривать как признание исторической и культурной ценности усадьбы поэта[5]. Воплощением идеи «Одеона имени Пушкина», «дома корифеев литературы», единого пушкинского центра стало открытие в 1905 г. уникального для России учреждения – Пушкинского Дома, в структуре которого изначально существовал и существует поныне музей.

Первое десятилетие советской власти положило начало развитию литературных музеев как культурных институций и формированию сети литературных музеев в России. После революции 1917 г. организация монографических музеев происходила достаточно бурно и результативно. Были открыты государственные музеи: И. С. Тургенева в Орле (1918), Н. Г. Чернышевского в Саратове (1920), А. П. Чехова в Ялте (1921), музей-квартира Ф. М. Достоевского в Москве (1928); музеи-усадьбы: С. Т. Аксакова (Абрамцево под Москвой, 1918), Ф. И. Тютчева в Мураново под Москвой (1920), Л. Н. Толстого в Москве (1920) и Ясной Поляне (1921), А. С. Пушкина в Михайловском (1922) и др. Появляются музеи, посвященные истории русской литературы: в Москве – Литературный музей при Государственном Румянцевском музее (1921), Центральный музей художественной литературы, критики и публицистики (1930), которые в 1934 г. были объединены в Государственный литературный музей. Пушкинский дом был преобразован в 1930-е гг. в Институт русский литературы АН СССР, сохранив библиотеку, архив и музей.

В период политики национализации историко-культурного наследия создание музеев в тех писательских усадьбах, домах, квартирах, где до этого жили наследники или другие владельцы, с одной стороны, может рассматриваться как способ физического сохранения объекта, с другой – музеефикация 1920-х гг. – это целенаправленная установка новой государственной идеологии, ставившей целью создание официально признанной и регламентированной государством «системы памяти». Ее частью был и ленинский план монументальной пропаганды, включавший всего лишь двадцать имен русских писателей[6]. В музейную «систему памяти» также были отобраны представители литературы, творческое наследие которых надлежало хранить и изучать. На смену понятию «национального гения» пришло понятие «национального достояния». По мнению О. Н. Купцовой, «мемориальные музеи 1920-х гг. – это своеобразная консервация пространства и реализация метафоры „остановившегося времени". В тех случаях, если музеем становилось пространство, в котором умер великий человек, это воспроизводилось буквально: с помощью часов, на которых навсегда осталось одно и то же время – время смерти. Такой мемориальный музей – это своего рода посмертная маска дома, квартиры, комнаты. Или <…> инсталляция из мебели и предметов быта, в которой вещь и владелец тождественны и связаны между собой по метонимическому принципу: комплекс предметов… является портретом мемориального лица, а человек – это созданная им предметная, вещная среда, вполне в духе эстетики натурализма»[7]. Советская идеология, порицавшая «вещизм» как враждебный и мещанский признак ушедшей эпохи, сакрализовала именно предметный мир: мемориальную обстановку и личные вещи великих писателей. Экспозиция такого музея была строгой, в ней отсутствовало образное начало, а его атмосфера была благоговейной и возвышенной. В пространстве такого музея невозможным считалось проявление иронии, и была недопустима игра. Таким образом, литературный мемориальный музей первого десятилетия советской эпохи практически ничем не отличался от мемориального музея любого другого великого человека: художника, ученого, композитора, революционера или политического деятеля. Поэтому в период расцвета историко-бытовых музеев в музееведческой литературе того времени подобные музеи часто обозначали термином «музей писательского быта».

Однако анализируя историю литературных музеев, мы не можем не отметить признаки их эволюционного развития – от историко-бытовых музеев в 1920-е гг. к собственно мемориальным

музеям в 1930–1950-е гг.: музей Н. В. Гоголя в с. Великие Сорочинцы Полтавской области (1929), Всесоюзный музей А. С. Пушкина в Ленинграде (1938), музеи М. Горького в Горьком (1928), Москве (1937) и Казани (1940), музей М. Ю. Лермонтова в Тарханах (Пензенская область, 1939), музеи А. П. Чехова в Таганроге (1935), Мелихове Московской области (1941) и в Москве (1954), музей Н. А. Некрасова в Ленинграде (1949), музей А. С. Пушкина в Москве (1957).

Эволюция была обусловлена не столько количественным ростом, сколько попыткой осмысления ключевого для литературных мемориальных музеев понятия «подлинность». Следует признать, что по отношению к мемориальному пространству или мемориальной среде данное понятие не имеет однозначной трактовки в силу его конвенциональности. Нельзя отрицать, что во многих случаях в созданных в 1920-е гг. мемориальных музеях в разной степени репрезентативности часть подлинности имела место быть. Но в большинстве случаев подлинность реконструировалась, например, как после пожара и разорения «Пушкинского уголка» в Михайловском в 1918 г., а зачастую имитировалась или даже мистифицировалась. В случае невозможности показать подлинную жилую обстановку, или когда воссоздание мемориальной атмосферы требовало длительных специальных исследований, возникало неизбежное использование типологических предметов, аналогичных интерьеров при создании мемориального пространства, что можно рассматривать как компромисс, при котором подлинность уже превращалась в недостижимый идеал.

Литературный музей того времени не подразумевал многозначности трактовок и многоуровневого восприятия, не преследовал цели отразить индивидуальность мемориируемого лица, не предполагал демонстрации особенных черт его характера, возможных странностей или эксцентричностей. Экспозиции такого рода музеев были лишены образности и сюжетной динамики, поскольку были статичны по своей природе. Они никак не способствовали погружению в сам процесс или специфику литературного творчества, в образный мир, а лишь запечатлевали официальное признание литературного наследия автора и свидетельствовали о праве на музеефикацию. Вследствие этого кабинет писателя всегда являлся «святая святых» экспозиции и наиболее сакрализованным местом литературного мемориального музея. Все писательские кабинеты с неизменным присутствием мемориального письменного стола с «недописанной рукописью» были похожи как близнецы. Музейному посетителю отводилась роль пассивного и безмолвного свидетеля, а литературная экскурсия была своего рода паломничеством с просветительской целью, поскольку не предполагала личной воли, соучастия или сотворчества музейного зрителя. Как отмечает О. Н. Купцова, «пространство первых мемориальных музеев было торжественно и как будто бы вечно, в результате чего напрашивается параллель: мавзолей для вождя и дом-саркофаг, кенотаф для великих людей»[8].

1960–1980-е гг. стали временем бурного развития литературных музеев в России, отмеченным не только необычайным ростом их популярности, но и эволюционированием музейных форм репрезентации и интерпретации литературного наследия. В этот период возросло количество литературно-мемориальных музеев, получили статус музеев-заповедников созданные в 1920–1930-е гг. музеи-усадьбы писателей. Музей-заповедник становится формой сохранения и представления широкого спектра историко-культурных и природных объектов, обширных территорий, связанных с местами пребывания писателя и вдохновлявших его на творческие откровения. На музейной карте России появляются музеи-заповедники С. А. Есенина в с. Константиново (1984), М. А. Шолохова в станице Вешенская (1984), В. М. Шукшина в с. Сростки (1992) и др.

Важной тенденцией рассматриваемого периода стало создание новых музеев, посвященных истории литературы определенного региона, например, Музей писателей-орловцев (Орел, 1957), Объединенный музей писателей Урала (1980), Дальневосточный литературный музей (Хабаровск,1981), Литературный музей Кубани (Краснодар, 1988). Их становление в значительной степени стимулировали расцвет литературного краеведения, инициативы деятелей культуры на местах. Подготовка историко-литературных экспозиций подразумевала привлечение широкого круга исторических и типологических материалов, дающих возможность показать региональные литературные процессы в историко-культурном контексте, что обусловило поиск концептуальных оснований литературной экспозиции, принципов построения, а также новых средств художественной выразительности.

Серьезные изменения в трактовке «мемориального» произошли в 1970-е гг., и связано это было снова с именем А. С. Пушкина и музеефикацией мемориальных пушкинских мест. Статус музея-заповедника получают «Пушкинские Горы», «Болдино», возникает монографический литературный музей А. С. Пушкина и его эпохи в Москве, создателем и первым директором которого был выдающийся деятель советской и российской культуры А. З. Крейн[9], открывается первый в России музей литературного произведения – «Дом станционного смотрителя» в Выре

(Гатчинский район Ленинградской области, 1972). В переживших реставрацию и реэкспозицию или вновь созданных литературных музеях уже допускалось сочетание мемориального и историко-литературного подходов при реализации принципа научной реконструкции. Интересной тенденцией можно считать вторичную мемориализацию, когда «мемориальное» рассматривалось уже не только по отношении к писателю, но и к созданным им литературным персонажам. В экспозиционное пространство вводились элементы игры, иронии. Наконец, наряду с подлинным было легализовано типологическое. Мемориальные музеи в это время испытывают мощное влияние методов театрализации как в визуальной организации литературной экспозиции, так и в ее вербальном сопровождении. Общие тенденции прослеживаются в театральном искусстве и в создании новых музейных экспозиций 1970–1980-х гг., ярким подтверждением этому служит музей-квартира А. С. Пушкина на Арбате.

С начала 1990-х гг. начинается новый этап развития музейного дела в России и, соответственно, литературных музеев. Однако кризисный и переходный период рубежа XX–XXI в. и начала нового столетия требует специального рассмотрения. Проведенный ретроспективный анализ позволил заострить внимание на периоде зарождения литературных музеев, который можно определить как предысторию становления новой для музеев России профильной группы, проходившего в русле идей мемориализации и результатов их воплощения в жизнь. Процесс эволюционного развития литературных музеев, рассмотренный в историко-культурном контексте, позволил обосновать выделение четырех периодов истории литературных музеев: 1920-е гг., 1930–1950-е гг., 1960–1980-е гг. и новейший этап развития литературных музеев России с начала 1990-х гг. до современности, нуждающийся в пристальном изучении.

Примечания

[1] Что такое литературно-мемориальный музей. М., 1981; Некрасов С. М. История создания пушкинских музеев России, 1879–1998. СПб.: СПбГАК, 1998; Его же. Проблемы экспозиционного воплощения биографии писателя в архитектурно-мемориальном пространстве // Державинские чтения. СПб., 2000. Вып. 2. С. 11–17; Его же. Пушкинские музеи в культуре России: дис. … д-ра культурологии. СПб., 2000. 259 л.

[2] Арзамасцев В. П. К истории создания первых литературных музеев в Пензенской области // Из истории охраны и использования культурного наследия в РСФСР. М., 1983. С. 124–137; Его же. Биография и творчество писателя в литературно-мемориальном музее // Арзамасцев В. П. «Звук высоких ощущений…»: новое о М. Ю. Лермонтове. Саратов: Приволж. кн. изд-во, 1984; Бонами З. А. Литературный музей и общество // Музееведение. Музеи мира. М., 1991 С. 327–335; Вопросы деятельности литературных музеев-заповедников. М., 1981; Ванслова Е. Г. Произведение писателя в литературной экспозиции // Вопросы экспозиционной работы краеведческих музеев: музей и современность. М., 1980. С. 127–148. (Труды НИИ культуры; т. 84); Историко-литературная экспозиция: принципы научного построения: сб. науч. тр. / Гос. лит. музей; отв. ред. Н. В. Шахалова. М., 1984. 110 с.; Лощинин Н. П. Вопросы экспозиции в литературных музеях. М., 1966. 176 с.; и др.

[3] Мастеница Е. Н. Из истории музеефикации литературных памятных мест Ленинграда, 1920–1930 // Вопросы охраны и использования памятников истории и культуры. М.: НИИ культуры, 1992. С. 133–145; Ее же. Литературные музеи Ленинграда в 1940–1950 гг. // Музей в современной культуре: тез. докл. СПб.: СПбГАК, 1995. С. 99–100; Ее же. Забытые страницы истории петербургских музеев: Толстовский музей в Петербурге – Петрограде – Ленинграде // Тр. Гос. музея истории Санкт-Петербурга. СПб., 1997. Вып. 2. С. 187–198; Ее же. История литературных музеев в контексте развития русской культуры конца XIX – начала XX в. // Музей в современной культуре. СПб.: СПбГАК, 1997. С. 277–287; Ее же. Из истории музейной пушкинианы, 1937 г. // Петербургская пушкиниана: сб. ст. по материалам науч. конф. 17 июня 1999 г. СПб.: СПбГУКИ, 2000. С. 113–120.

[4] Некрасов С. М. Три эпохи музея. СПб., 2000. С. 5–15.

[5] Гаврилова Е. А. Пушкинские места псковской земли в 1837–1945 гг.: от дворянской усадьбы к государственному музею-заповеднику: дис. … канд. ист. наук. СПб., 2015. С. 88.

[6] Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, М. Ю. Лермонтов, А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, А. Н. Радищев, В. Г. Белинский, Н. П. Огарев, Н. Г. Чернышевский, Н. К. Михайловский, Н. А. Добролюбов, Д. И. Писарев, Г. Успенский, М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. А. Некрасов, Т. Г. Шевченко, Ф. И. Тютчев, И. С. Никитин, Н. И. Новиков, М. И. Кольцов.

[7] Купцова О. Н. Первые русские литературные музеи: опыт мемориализации // Дом-музей писателя: опыт и современность: 11-е Гоголевские чтения: сб. ст. по материалам междунар. науч. конф., Москва 1–3 апр., 2011 г. / под общ. ред. В. П. Викуловой. Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2011. С. 36.

[8] Там же. С. 37.

[9] Рыцарь русской культуры: воспоминания об Александре Зиновьевиче Крейне (1920–2000). М., 2005. 206 с.

УДК 069-027.551:004.738.5

Е. В. Николаева

Концепция виртуального музея «Частные художественные коллекции России»

В настоящее время появляются исследования, раскрывающие тему частного художественного коллекционирования. Объединить данную информацию и донести ее до широкой аудитории сможет виртуальный музей «Частные художественные коллекции России».

Ключевые слова: частные художественные коллекции, виртуальный музей, сохранение культурных ценностей, культурно-информационное пространство, реконструкция коллекции

Ekaterina V. Nikolaeva

«Private art collections of Russia»: virtual museum concept

Currently, researches dedicated to the subject of private art collectingtend to appear. Virtual museum «Private art collections of Russia» will help to accumulate such information and bring it to wider audience.

Keywords: private art collections, virtual museum, preservation of cultural values, cultural and information space, reconstruction of collections

В обозримом культурном пространстве до недавнего времени мало акцентировалось внимание на том факте, что музейные коллекции в большинстве своем состоят из личных собраний или произведений, принадлежавших частным владельцам. В постсоветском обществе данная тема обрела актуальность: стали создаваться новые личные коллекции, появилась возможность доступа к закрытым архивным материалам, музеи посвятили коллекционерам и их собраниям выставки и научные конференции. Весомый вклад в изучение данной проблемы внесли О. Я. Неверов, С. О. Андросов, Л. Ю. Савинская, К. А. Акинша, И. А. Соколова, Н. М. Полунина, А. П. Банников, И. И. Сальникова, К. В. Малиновский, И. В. Саверкина, Л. П. Баюра, Т. В. Юденкова[1] и др. Однако необходимо отметить, что частное коллекционирование периода конца XIX – начала XX в. в России до настоящего времени предметом специального исследования не становилось, лишь отдельным персоналиям было уделено внимание, например реконструкция коллекции и установление современного местонахождения работ из коллекции Н. Д. Ермакова и С. П. Крачковского Н. Ю. Серебряковой[2], а также исследования по выявлению бывших владельцев работ Н. К. Рериха Е. П. Яковлевой[3] и ее же исследования о коллекционере А. В. Румянове[4] и др.

Рубеж XIX–XX в. в России – время наивысшего подъема художественной жизни во всех ее проявлениях. Множество целенаправленно собранных частных коллекций или просто предметов, приобретенных владельцами для украшения интерьеров, находилось во дворцах и особняках великих князей, дворян, купцов. После национализации, отторгнутые от своих владельцев, они переходили в собственность государства, а впоследствии расформировывались по музеям страны. В 1920-е гг. в стране шло бурное музейное строительство, и для большинства провинциальных музеев переданные предметы искусства стали ядром, основой музейных собраний. По идеологическим причинам имена коллекционеров при передачах не указывались, и несмотря на усилия сотрудников музеев установить историю бытования полученных работ, провенанс многих произведений до настоящего времени неизвестен. Примером тому может служить недавнее определение автором статьи дореволюционных владельцев произведений, переданных из Петрограда в Рыбинский художественный музей, установление современного местонахождения произведений из коллекции петербургского купца А. А. Коровина[5].

Исследование данной темы выявило большое количество неизвестных имен собирателей, одно из них – Н. А. Смирнов[6], опись коллекции которого была обнаружена в архиве Русского музея автором статьи, а также обширные материалы архива Государственного музейного фонда, хранящиеся в архиве Государственного Эрмитажа, позволяющие хотя бы приблизительно оценить общее количество произведений искусства, находившихся до Октябрьской революции в частном владении в Петрограде. Также сделан вывод, что несмотря на появившиеся исследования, они, к сожалению, ограничены либо временным периодом, либо видом искусства, либо посвящены одному из крупных кол-

лекционеров, либо излагают материал в сжатой форме. Выставки, учитывая то, что это вообще мероприятия локальные и временные, проводимые в музеях, главным образом, рассматривали коллекционера на материале своего музея, оставляя за рамками другие составляющие его коллекции. Энциклопедический словарь «Собиратели и хранители прекрасного» А. П. Банникова и С. А. Сапожникова, хотя и является большим вкладом в изучение данной проблематики, опубликовав перечень из 2110 имен собирателей, к сожалению, не дает представления о составе их коллекций. На сегодняшний день не существует ни одного издания, в котором была бы собрана информация обо всех коллекционерах России, показано содержание их коллекций, в принципе это и невозможно, поскольку ни одна книга не смогла бы вместить то количество информации и изображений, которое включают все собрания. Постоянно возникающие сведения о переатрибуции произведений, переход их от одного владельца к другому, требуют постоянной корректировки имеющегося материала, поэтому печатное издание, даже если бы такое и существовало, быстро устареет. В вопросе изучения частного коллекционирования России прослеживается фрагментарность, а обнаруженные имена петербургских собирателей, чьи работы впоследствии перешли на хранение в государственные музеи, что подтверждает их историко-художественную ценность, привели к логическому вопросу: как обобщить находящийся в разных местах собранный материал и донести его до широкой аудитории. Соединить воедино ранее целостные коллекции такими, какие они существовали при своих владельцах, в реальности, увы, невозможно. Единственным решением является создание виртуального музея «Частные художественные коллекции России».

В последнее время стала востребованной новая технология бесконтактного информационного взаимодействия с культурной средой – виртуальный музей (иногда – как проекция «физического» музея, иногда – не имеющий реального прототипа), который имеет культурный продукт, репрезентирующий модусы как прошлого, так и настоящего, и будущего. Данное направление, благодаря которому стало возможным осуществление массового доступа к мировым художественным и историческим ценностям, получило широкое распространение, что было отмечено Министерством культуры РФ, которое составило технические рекомендации по созданию виртуальных музеев с целью координации деятельности музеев по популяризации коллекций и культурного наследия России с помощью современных компьютерных технологий. Согласно «Техническим рекомендациям по созданию виртуальных музеев» виртуальный музей – это «интерактивный мультимедийный программный продукт, представляющий музейные коллекции в электронном виде. Базовым критерием отнесения программного продукта к понятию „виртуальный музей“ служит реализация определенного набора механизмов взаимодействия с посетителем и показателей: механизм презентации экспозиции; механизм презентации экспоната; механизм представления дополнительной информации; показатель языковой локализации; показатель доли экспозиционных помещений, демонстрируемых в формате виртуального музея, от общего числа экспозиционных помещений музея; показатель доли объектов музейного фонда, представленных в формате виртуального музея, от общего числа находящихся в экспозиционных помещениях, демонстрируемых в формате виртуального музея; показатель доступности для людей с ограниченными возможностями»[7].

Поскольку принято считать, что частное коллекционирование в России началось с эпохи Петра I, мы предполагаем создать виртуальный музей «Частные художественные коллекции России», который будет охватывать всю историю отечественного частного коллекционирования, начиная с Петровских времен и заканчивая сегодняшним днем. По периодизации виртуальный музей будет состоять из шести разделов, каждый из которых призван представлять определенный исторический период – Петровское время, XVIII в., XIX в., конец XIX – начало XX в., советский период, современный период. Разумеется, что данная структура на сегодняшний день условна, поскольку по мере накопления материала здесь могут выделяться новые группы. Возможно, в дальнейшем будет логично воспользоваться периодизацией, предложенной И. В. Саверкиной в ее работе «История частного коллекционирования в России»: Возникновение и начало частного коллекционирования в России, коллекционирование во второй четверти XVIII в., в эпоху Просвещения, в первой половине XIX в., в пореформенной России, Серебряного века, при военном коммунизме, строительстве социализма, в социалистическом обществе и постсоветском обществе. Каждый из разделов музея открывается вводным текстом, рассказывающим об особенностях коллекционирования в России в данный период, снабжен информацией и специально разработанными интерактивными картами. Внутри каждого «периода» – деление происходит по территориальному признаку (губернии, области). Далее, в каждом регионе – по городам. Напри-

мер, выбирая период конца XIX – начала XX в., Санкт-Петербургскую губернию и далее город Санкт-Петербург, мы попадаем на интерактивную карту города, на которой расположены ссылки с именами коллекционеров на улицах, где они жили. Заходя по данной ссылке, например, «Александр Коровин», мы входим в подъезд дома, попадаем в квартиру коллекционера, проходим по комнатам и рассматриваем интерьеры, произведения искусства, которые расположены на стенах. В разделе о каждом коллекционере должна быть собрана информация как можно полно характеризующая его жизнь, биографические данные, род деятельности, сословие, личностные особенности, состав коллекции и изображения предметов, указано современное местонахождение произведений, представлены портреты и фотографии коллекционера, его квартиры, в которой находилась коллекция, выложены опубликованные статьи, посвященные данной теме, научные работы, книги, каталоги выставок, фильмы и видеосюжеты, обозначены имена и фамилии исследователей, писавших о нем. Реконструкция коллекции Александра Коровина показала, как широко по музеям страны и ближнему зарубежью разошлись произведения в послереволюционные годы, оказавшись в двенадцати музеях различных городов: Севастополя, Омска, Еревана, Перми, Казани, Твери, Переславля-Залесского, Новгорода, Симферополя, Нижнего Новгорода, Санкт-Петербурга. Таким же образом мы можем увидеть собрания и других коллекционеров, например, «зайти» к В. Н. Аргутинскому-Долгорукову, М. П. Боткину, а если вернемся на один уровень назад – в раздел «Санкт-Петербургская губерния» – к Е. Г. Шварцу, поскольку он проживал в Старой Ладоге. Аналогичным образом можно узнать о коллекционерах Екатерининского времени или коллекционерах Сибирского края и т. д.

Источниковой базой виртуального музея станут цифровые изображения художественных объектов, находящихся ныне в государственных музеях или во владении частных лиц, которые ранее принадлежали коллекционерам, также возможно будет представить изображения утраченных ныне произведений либо произведений, местонахождение которых неизвестно. Видео-, аудио-, 3D-модели, интерактивный мультимедиаконтент будет дополнен текстовыми файлами: сведениями из архивов, описями и каталогами коллекций, фотоматериалами, научными, образовательными и публицистическими материалами, связанными с экспонатами, электронными копиями эпистолярных источников, воспоминаний, мемуаров. Виртуальный музей предполагает наличие каталога экспонатов с их подробным описанием, позволяющий искать, фильтровать, сортировать предметы искусства по всем параметрам, а также позволяет взаимодействовать с каждым из экспонатов и каталог персоналий. Проект позволит создать трехмерную модель (3D-модель) помещений виртуального музея «Частные художественные коллекции России», не имеющих реальных прототипов, благодаря чему можно будет совершить виртуальный тур с аудиогидом по музейным залам, в которых расположены произведения каждого коллекционера. Посетители смогут переходить из одного зала в другой, обращаясь в области активации дополнительной информации. Мы надеемся, что современные коллекционеры выразят желание присоединиться к проекту, а также музей представит возможность каждому вошедшему составить собственные коллекции из новых объектов искусства, созданных в электронном формате. Следует рассмотреть вопрос организации общения посетителей музея посредством форума, блога. Музей станет коммуникативной площадкой искусствоведов, сотрудников музеев, родственников ушедших из жизни коллекционеров, которые смогут поделиться информацией. В формате виртуального музея могут быть реализованы выставочные проекты. В конце XIX – начале XX в. предметы из частных собраний многократно экспонировались. Портал позволит воссоздать выставки, проведенные такими журналами, как «Старые годы», организовать новые из имеющихся электронных материалов. Виртуальный музей должен иметь специализированные программные средства, позволяющие добавлять новый контент. Работа по пополнению контента музея является приоритетной в связи с исследовательской работой по нахождению новой информации. Языковая локализация: русский язык, английский, китайский. Доступность для людей с ограниченными возможностями – крупный шрифт для слабовидящих.

Цель виртуального музея «Частные художественные коллекции России» – составление систематизированной обширной базы данных, основанной на научных материалах, представляющей собой живую неустанно пополняющуюся коллекцию, что способствует сохранению и популяризации культурных ценностей. Единое культурно-информационное пространство, где предметы искусства моделируют связи с персоналиями своих владельцев, являющихся полноправными участниками художественного процесса, будут повествовать об истории бытования, соединяя таким образом прошлое и настоящее. С помощью современных технологий мы сможем реконструировать эпоху, «вернуть»

произведения в контекст их первоначального окружения. Виртуальный музей «Частные художественные коллекции России» позволит не только консолидировать исследования в области коллекционирования, но и введет в научный оборот собрания, не имевшие до сей поры широкой известности либо впервые выявленные, внесет лепту в изучение музейного фонда страны путем установления связей музейных предметов с историческими событиями, сделает доступным культурное наследие широкой аудитории пользователей: предоставит возможность сформировать наиболее целостное представление о коллекционной деятельности, получить именно ту информацию, которая интересна каждому виртуальному посетителю, оказаться в музее в удобное время и с помощью удаленного доступа, что является решением проблемы труднодоступности жителей многих регионов в посещении музеев. Данный проект позволит создать широкие возможности для межкультурного диалога участников, принять участие в работе огромному количеству музеев, в том числе региональных, поскольку произведения из частных столичных коллекций разошлись далеко по стране, а также в каждом музее находятся работы, принадлежавшие ранее местным собирателям, визуализировать достижения собирательства в России, провести углубленный анализ деятельности коллекционеров прошлого и дать ответ на вопрос – что происходит в этой сфере сегодня, а также поддержать традиции коллекционирования и приобщить к собиранию прекрасного современное поколение.

Примечания

[1] Неверов О. Я. Коллекции Российской империи. СПб., 2004; Андросов С. О. Итальянская скульптура в собрании Петра Великого. СПб., 1999; Савинская Л. Ю. Коллекционирование французской живописи в России второй половины XVIII – первой трети XIX в.: на примере материала част. коллекций: автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1991; Акинша К. А. Время коллекций: универс. собр. России 60–80-х гг. // Типология русского реализма второй половины XIX в. М.: Наука, 1990; Соколова И. А. Картинная галерея П. П. Семенова-Тян-Шанского и антикварный рынок Петербурга, 1860–1910. СПб., 2006; Полунина Н. М. Кто есть кто в коллекционировании старой России: нов. биогр. слов. М., 2003; Банников А. П. Коллекция генерала А. И. Корсакова: опыт реконструкции // Памятники культуры: новые открытия: письменность, искусство, археология: ежегодник: 1995 / Науч. совет по истори мировой культуры РАН; редкол.: Д. С. Лихачев и др.; сост. Т. Б. Князевская. М.: Наука, 1996. С. 223–242; Банников А. П., Сапожников С. А. Собиратели и хранители прекрасного: энцикл. слов. рос. коллекционеров от Петра I до Николая II, 1700–1918 гг. М., 2007; Сальникова И. И. Мы были…: из истории гос. и част. собирательства произведений рус. искусства XVIII – первой половины XIX в. СПб., 2003; Малиновский К. В. История коллекционирования живописи в Санкт-Петербурге в XVIII в. СПб., 2012; Саверкина И. В. История частного коллекционирования в России: учеб. пособие. СПб.: СПбГУКИ, 2006; Баюра Л. П. Художественные коллекции Симбирского края: собиратели; мастера; хронисты, конец XVIII – первая треть XX в.: автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 2005; Юденкова Т. В. Проблема художественного собирательства П. М. и С. М. Третьяковых во второй половине XIX в.: мировоззрен. аспекты: автореф. дис. … д-ра искусствоведения. М., 2014.

[2] Серебрякова Н. Ю. Частное коллекционирование в художественной жизни России 1900–1910-х гг.: петербург. коллекции Н. Д. Ермакова и С. П. Крачковского: опыт реконструкции: автореф. дис. … канд. искусствоведения. СПб., 2007.

[3] Яковлева Е. П. О дореволюционных владельцах произведений Н. К. Рериха // Рериховское наследие: междунар. науч.-практ. конф. СПб., 2002. Т. 1: Музей-институт семьи Рерихов в культурно-историческом пространстве Санкт-Петербурга.

[4] Ее же. Художественное собрание А. В. и Е. Л. Румановых как источник музейных поступлений // Художественные коллекции музеев и традиции собирательства: материалы шестых Боголюб. чтений, посвящ. 175-летию со дня рождения А. П. Боголюбова. Саратов, 1999. С. 57–71.

[5] Николаева Е. В. А. А. Коровин и его коллекция // Павел Третьяков: предшественники и последователи: част. и музейн. коллекционирование XVIII – начала XX в.: сб. материалов междунар. науч. конф., приуроч. к 180-летию со дня рождения П. М. Третьякова / науч. ред. Т. В. Юденкова. М.: Гос. Третьяков. галерея, 2014. С. 179–201.

[6] Николаева Е. В. Собрание Н. А. Смирнова: неосуществленный дар музею // Тр. Гос. музея истории Санкт-Петербурга: исслед. и материалы / сост. И. А. Карпенко. СПб., 2015. Вып. 25. С. 107–112.

[7] Технические рекомендации по созданию виртуальных музеев. Версия 1. 0 // Министерство культуры РФ: офиц. сайт. URL: http: // mkrf.ru (дата обращения: 06.02.2017).

УДК [749.1:7.025]"18"

В. С. Торбик

Уничтожение художественной мебели в XIX в.

Исследование построено на сопоставлении данных архивных документов, натурных и лабораторных исследований. Полученные данные позволили определить требования к содержанию мебели в XIX в., о ремонтах и периодичности их проведения, применяемых методиках и материалах. Главные выводы раскрывают содержание термина «уничтожение» по отношению к мебели этого периода, а также описывают характер состояния предметов подлежащих уничтожению.

Ключевые слова: ремонт мебели, реставрация мебели, уничтожение мебели, методика реставрации

Vladimir S. Torbik

Destruction of artistic furniture in 19th century

In the restoration practice it's necessary to realize if the decorative details of the piece of furniture and its finishing are original or belong to the latest period. Those questions could be answered only if the researcher knows enough about the view at the pieces of furniture in the past. Study is based on the archive documents and the laboratory work and practical restoration. As a result we can realize the importance in keeping of furniture in the 1st half of the 19th century.

Keywords: furniture repair, furniture restoration, destruction of furniture, restoration technique

При изучении архивных документов довольно часто при описании перемещений мебели, в том числе особо ценной мебели парадных интерьеров, встречаются указания на ее уничтожение. Сам этот термин требует раскрытия; так же важным является определение состояния предметов, которые предназначались к уничтожению.

Судьбы предметов декоративно-прикладного искусства изучены мало. Их бытование во времени представляет большие, порой неразрешимые проблемы для исследователей. Это, прежде всего, социальные катаклизмы, в ходе которых все художественные ценности России были перемещены без учета и инвентаризации. Расширение сети музеев и соответственно реставрационной практики вовлекает в круг известных произведений большое количество малоизученных и ранее не экспонирующихся предметов. При их исследовании и реставрации вскрываются детали, не дающие однозначного толкования природы их происхождения. Догадки, не подкрепленные сведениями о бытовании предметов во времени, так и остаются сырыми гипотезами. Время и ситуация требуют детального изучения ранее проводимых ремонтов и реставраций, выяснения степени вмешательства мастеров в структуру предмета, т. е. выявления подлинных и привнесенных материалов и методик реставрации. Следует выявить частотность проведения ремонтов мебели. Важным является анализ отношения к предметам мебельного убранства, которые выходили из моды или имели существенные повреждения.

Безусловно, степень износа предмета зависит от тех нагрузок, которые он испытывает. Предметы мебельного убранства парадных интерьеров, участвуя в формировании художественного их облика, практически не использовались. Поводом для их замены служило изменение моды или владельца. Добротно сделанные предметы, изготовленные из дорогих, редких и качественных материалов, выведенные их убранства интерьера до поры хранились в кладовых. В документах довольно часто обсуждается вопрос – что с ней делать? Они не имели прямого назначения. Предметы отбирали по необходимости для меблировки дворцов, в том числе загородных, дач или квартир. Соответственно ее приводили в порядок после того, как определялось назначение предмета. Как видно из документов, ее ремонтировали по необходимости. Работы состояли, прежде всего, в замене отделочного слоя. Специфика произведений, изготовленных из дерева, состоит в том, что сам материал даже с течением времени не стабилизируется. Древесина – чуткий резонатор изменений атмосферно-влажностного режима. Она увеличивается или сокращается в размере, но только по ширине и толщине детали. Размер по длине остается неизменным. С течением времени в результате усушки древесины происходит ее усадка, т. е. сокращение размеров детали опять же только по ширине и толщине. В ходе этого процесса образуются разрывы, щели и иные дефекты, вызванные изменением линейных размеров деталей. Анализ архивных материалов и результатов натурных исследований предметов в ходе реставрационных работ позволяет раскрыть методику их ликвидации в первой половине XIX в.

Для соответствия парадной мебели своему названию, т. е. сохранения безупречности состоя-

ния предметов и их отделок, периодически, один раз в 5–15 лет меняли отделочный слой. Так же замена отделочного слоя или его подновление производилось во время подготовки интерьера и его мебельного убранства, к какому-либо торжественному событию. Мы с большим пиететом относимся к памятникам XIX в. В наше время уже неважно, относятся ли они к памятникам искусства или являются скромными памятниками культуры. Для современников, т. е. людей XIX в., они были обиходными вещами и распоряжались судьбой этих вещей соответственно. Среди архивных документов, содержащих сведения об эксплуатации мебели, прошения об уничтожении предметов, пришедших в негодность, встречаются довольно часто. Как видно из указаний, современники свободно обращались со своей мебелью. Для нас это бесценные предметы, работая с которыми, мы руководствуемся принципом максимального сохранения деталей и отделок. Современники для приведения предметов в эксплуатационное состояние шли путем наименьшего сопротивления. Битые мраморные столешницы заменяют деревянными, из девяти кроватей собирают только четыре. Комод в плохом состоянии идет на материал для ремонта других комодов, те предметы, которые ремонту не подлежат, используются на дрова или материал для ремонта. Бронзовые детали направляют в переплавку.

Уничтожить – значит разобрать на детали, которые можно будет использовать при ремонте других предметов. Использование деталей старой мебели для ремонтных работ – обычная практика мастеров этого периода. В ведомости 1830 г. перечислен ряд предметов разной степени сохранности. Лишь два из них, по мнению составителей, подлежат ремонту, остальные следует использовать для ремонта: «Прописанная здесь мебель, за исключением годной еще к исправлению: угольный шкафик красного дерева и диван простого дерева с черной кожей, действительно вовсе к починке негожа по своему званию, а может быть употреблена на починку других старых штук»[1].

Мебель ремонтировали постоянно. Мебель парадных помещений с целью сохранения парадного вида, мебель жилых и служебных помещений с целью сохранения эксплуатационных качеств. Важным является вопрос о том, с какой периодичностью ее отдавали в ремонт. Ответ о времени эксплуатации мебели общественных учреждений содержится в оценке состояния мебели в здании Государственной Думы. В 1841 г. встал вопрос о ее обновлении. После осмотра было принято решение о ремонте части предметов. Мебель, пришедшую в негодное состояние, предполагалось продать, так как за 15 лет эксплуатации она пришла не просто в ветхое, а в безобразное состояние.

В смете 1833 г. на исправления по комнатам Зимнего дворца приведен большой реестр, который включает, кроме других предметов, около 180 стульев, переплетенных камышом. При изучении этого документа поражает сам факт существования в то время такого количества подобной мебели. Предметы материальной культуры, особенно доведенные совершенством форм и отделок до уровня произведений искусства, являются носителями представлений о культуре своего времени. Однако физический износ и утрата большей их части, а также замена изношенных деталей и отделок привели к искажению наших представлений о характере меблировки этого времени. Прежде всего, под ремонты, реставрации и реконструкции попадают предметы, имеющие элегантные, но хрупкие конструкции и отделки. Сетки сидений и спинок на предметах «плетеных камышом», самый слабый элемент конструкции. В заказах на производство ремонтных работ и счетах за их выполнение постоянно встречаются записи примерно следующего содержания «6 крашеных плетеных камышом и 7 березовых вызженых водкою[2] плетеных стульев: исправить, переплести камышом – дерево починить места переплести камышом и окрасить стульев 6, тоже покрыть лаком без окраски 7 – исправить казенными мастерами. Стульев белых таких же 27 перекрасить»[3].

Однако хрупкость не только плетеных камышом сидений и спинок, но и самой конструкции приводит к постепенному исчезновению подобной мебели еще в XIX в.: «…имею честь донести, что доставленные быть Правящего Должность Главного Коммиссара Воробьева, по первому из комнат Комитета г. г. Министров 12 старых стульев березового дерева, плетенных камышом, а по второму из комнат Государя Наследника, в Зимнем дворце, таковых же 12 стульев, по освидетельствованию оказалось, вовсе ни к какому употреблению не годны, то прошу покорнейше Гоф Интендантскую Контору, о уничтожении оных»[4].

В ведомости «доставленной разного сорта мебели, из Камерцалмейстерской должности на мастеровой двор для исправления», наряду с предметами, требующими реставрации в зависимости от степени сохранности, включены предметы, подлежащие уничтожению: «2 июня 1836 г. В нынешнем июне месяце, доставленная… для починки разного сорта мебель… мною обще со Столярным мастером Штеммером была освидетельствована, и оказалось некоторая годная к починке, а другая совершенно негодною… стульев березовых обитых черною кожею 6 – могут быть починены казенными мастеровыми, стульев березовых под лак, плетеных камышом 12 – тоже могут быть починены. Стульев березовых с черною кожею 6 разнокалиберных и по негодности должно уничтожить, употребить на починку других стульев»[5].

Для ремонта использовался набор устоявшихся методик. Они предполагали переклейку и усиление конструкций, установку реек в места разрывов, восполнение утрат облицовки. Например: «Тумба каминная огарового дерева с крышкою – Лопнувшую крышку починить рейкою. Стол огарового дерева круглый на 3-х львиных лапах с вызолоченным украшением – Починить рейкою треснувшую крышку. Экран красного дерева без обивки попорченный – Приделать резные или точеные вазочки и местами починить фанерою. Экран амарантового дерева с позолоченными бронзовыми базами и капителями – Переклеить колонки и утвердить бронзу. Шифоньер красного дерева с бронзою о 2-х ящиках с белою мраморною доскою – Внизу лопнувшую доску починить рейкою, – исправить замок, приделать вновь ключ и одну медную футорку и поставить деревянную золоченую порезку. Трюмо красного дерева в коем зеркало выш. 2 ар.; 7 верш; шир. 15 верш. – Дерево местами починить фанерою. Этажерка папильного дерева с зеркалом – крышку починить рейкою и приделать ключ»[6].

При подборе древесины для производства работ по ремонту мебели обязательным условием являлась ее идентичность оригиналу. «Конторка папилевого дерева с зеркалами, о 2-х полках 1, такая же 1 – Починить рейками папильного дерева приделать два ключа»[7]. Древесина старых, пришедших в негодность предметов была лучшим материалом для реставрации, так как параметры ее расширений и усушки совпадали с параметрами подвижек материала оригинала.

Яркие иллюстрации получения материала из мебели, пришедшей в негодность, содержатся в документах этого времени: «Полудиванчиков красного дерева обитых голубой с белым матереею на двух со спинок и на одном половина сидения материя оборвана – два полудиванчика можно исправить починкою, а один употребить на починку оных, материи же для диванчиков будет достаточно. Стол простого дерева с полами – уничтожить по негодности. Березовый с полами – можно исправить починкою… от билиарда ножек красного дерева 4 – могут быть употреблены на починку мебели. Стол большой круглый наклеен на дуб ореховое дерево и от оного подстолье совершенно изломанное состоящее из 2-х ножек – превратить в фанеры для паркета. Цветников красного дерева на одной ножке 2 – имеют быть употреблены на починку мебелей по мере надобности. Шкап простого дерева простой старинный с позолотою и битыми стеклами – в своем виде шкапу сему надобности к употреблению не предвидится; лес же от него может быть годен для столярных работ. Стол ломберный красного дерева с сукном шт. 2 – столы сии совершенно не годны к починке, а потому должны они употребиться на починку мебели. Шкап простого дерева, кровать березового дерева, комодов березового дерева о 4-х ящиках 2 – к починке совершенно не годны и должны уничтожиться на дрова. Кровать вызженная водкою – имеет быть исправлена починкою. Стол ломберный красного дерева у коего верхняя доска покоробилась – к починке не годен а может быть употреблен для починки мебели… кровать березового дерева одна – имеет быть починкою исправлена. Передок и задок от кроватей березовых 4 – имеют быть употреблены на починку кроватей. Подстолье простого дерева 2 – к починке не годны, нужно уничтожить на дрова… Поступившую из Зимнего Дворца на мастеровой двор мебель, годную к употреблению исправить казенными мастеровыми, а оказавшуюся по освидетельствовании совершенно ветхую и к употреблению вовсе негодную – обратить в дрова»[8].

Анализ документов позволяет сделать следующие выводы. Термин уничтожение по отношению к мебели XIX в. – это фигура речи, которая обозначает разборку предмета на детали, древесина которых использовалась для ремонта мебели. Мастера этого времени целенаправленно скупают старую мебель, которая продавалась через аукцион или магазины Гофинтендантской конторы как материал для производства реставрационных работ. Наиболее поврежденные детали, а также детали сложной конфигурации шли на дрова. Таким образом, бесценные для нашего времени памятники культуры того времени рассматривались современниками как утилитарный материал, которым распоряжались соответственно. Исключение составляли мемориальные предметы и предметы известных мастеров, имеющие уже для современников материальную и художественную ценность.

Примечания

[1] Цит. по: Торбик В. С. Новые имена в реставрации: столярный мастер Петр Исаков // Вестн. СПбГУ. Сер. 15. Искусствоведение. 2015. № 1. С. 182. URL: http: // vestnik.spbu.ru (дата обращения: 25.05.2017).

[2] Технология обработки поверхности «выжигания водкой» описана в статье: Торбик В. С., Курганов Н. С. Русская мебель под «крепкую водку» // Вестн. СПбГУ. Сер. 15. Искусствоведение. 2014. № 2. С. 189–196.

[3] РГИА. Ф. 470. Оп. 2 (106/540). Д. 133. 1836 г. Л. 23.

[4] Там же. Д. 35. 1830–1831 гг. Л. 3.

[5] Там же. Д. 47. 1831–1832 гг. Л. 59.

[6] Там же. Д. 343. 1847–1848 гг. Л. 22.

[7] Там же. Л. 22.

[8] Торбик В. С. Реставрация художественной мебели в XIX в.: идеи и методы // Вестн. СПбГУ. Сер. 15. Искусствоведение. 2016. № 3. С. 100.

УДК 712.2.025(470-13)

Е. М. Коляда

История создания и проблемы реставрации усадьбы Максимова в Севастополе

В начале XX в. в живописном предместье Севастополя архитектором В. А. Фельдманом была построена загородная усадьба городского головы А. А. Максимова. Усадебный комплекс отличался от многих частных землевладений высокими художественными качествами, богатством флоры и фауны, интересными инженерными решениями. Несмотря на достоинства планировочного решения и интересный древесный состав, судьба оказалась безжалостна к постройкам и парковой растительности этого ландшафтного комплекса. Трагично сложилась и жизнь ее владельцев. Статья посвящена истории строительства усадьбы и проблемам, препятствующим восстановлению комплекса.

Ключевые слова: загородная усадьба, ландшафтная архитектура, реставрация, А. А. Максимов, В. А. Фельдман

Ekaterina M. Kolyada

History and problems of restoration by Maksimov's country estate in Sevastopol

In the early twentieth century in the picturesque suburb of Sevastopol by the architect V. A. Feldman was built country manor of A. A. Maksimov. High artistic qualities, richness of flora and fauna, interesting engineering solutions in this manor complex was different from many private estates. Time has not spared the buildings and the vegetation of the estate. Life of its owners happened tragic, too. The article is devoted to the history of the construction of the estate, questions of its existence and challenges facing the restoration of the complex.

Keywords: country estate, garden architecture, restoration, A. A. Maksimov, V. A. Feldman

В начале XX столетия Севастополь интенсивно развивается как морской военный и торговый порт[1]. Здесь ведется строительство предприятий, которые должны были обеспечивать функционирование флота и города[2]. Среди ярких фигур того времени, чье участие в развитии Севастополя было одним из самых активных и заметных для современников, выделяется личность А. А. Максимова[3] – городского головы, чья биография может послужить сюжетом для авантюрного романа.

Жизнь А. А. Максимова была удивительна и необычайна. Род будущего городского головы происходил из крепостных. Родился А. А. Максимов в деревне Большие Наволоки Лужского уезда Петербургской губернии в многодетной семье волостного писаря Андрея Максимова (1816–?).[4]

Свою трудовую деятельность А. А. Максимов начал на судостроительной верфи г. Николаева, где на него обратил внимание судостроитель, купец 1-й гильдии С. Л. Кундышев-Володин. Позже Максимов женился на дочери С. Л. Кундышева-Володина Апполинарии Сергеевне и молодая семья переехала в Севастополь, где у С. А. Кундышева-Володина был строительный бизнес. Благодаря трудолюбию, смелости и оригинальности мышления, умению грамотно пользоваться открывавшимися в ту пору возможностями Алексей Андреевич за короткий срок из рабочего на николаевской судоверфи поднялся до статуса главы города Севастополя, дважды избранного на эту должность. Головокружительный взлет в общественной жизни города завершился трагическим финалом. Как именно умер А. А. Максимов, достоверно не известно. По одной из версий, Максимов покончил жизнь самоубийством из-за травли, которую учинили сотрудники жандармского управления. Почему городского голову преследовали жандармы, до конца выяснить пока не удалось. Возможно, из-за сочувствия революционно настроенным севастопольцам, возможно, из-за сомнений в легальности происхождения максимовских капиталов. В результате ему грозила полная конфискация имущества, в том числе и усадьбы. Для того чтобы защитить свою честь и не оставить родных без крыши над головой, Максимов возможно и покончил с собой. А. Чикин первым выдвинул эту версию, хотя сейчас писатель утверждает, что причиной смерти градоначальника был обширный инфаркт. Эта версия имеет полное право на существование, так как похоронен Максимов был на городском православном кладбище в фамильном склепе, что вряд ли случилось бы в случае самоубийства[5].

До сих пор многие страницы жизни Алексея Андреевича представляют для краеведов и историков тайну, а его деятельность в должности городского головы как тогда, так и сейчас оцени-

вается неоднозначно. Известно, что Максимов активно занимался не только коммерцией, но и благотворительностью, чем снискал популярность в среде простых севастопольцев. Среди проектов, в которых принимал участие Максимов как подрядчик можно назвать Александровский док в Севастополе, Дом Главного командира императорского Черноморского флота и ряд общественных сооружений города.

В 1893 г. в Хомутовой балке в шести километрах от Севастополя А. А. Максимов приобрел заброшенное имение[6], на территории которого поверхностно залегал известняк очень хорошего качества. Камень начали разрабатывать для постройки сооружений, на которые Максимов взял подряд. Именно этот известняк был использован при строительстве севастопольского дока и дворца командующего. Большое значение имело не только качество камня, но и его количество, близость залегания породы к поверхности земли и удобное расположение выработки. Усадьба располагалась в черте города, вблизи трассы, по которой было удобно возить камень в Севастополь. Когда необходимое для исполнения подрядных обязательств количество строительного материала было выбрано, владелец принял решение устроить на склоне и по дну балки усадебный комплекс, который должен был стать местом пребывания семьи и своеобразным родовым гнездом для будущих поколений рода Максимова[7]. А из камня, которого здесь оставалось еще довольно много, Алексей Андреевич решил возвести усадебные сооружения. Было бы ошибкой думать, что Максимова привлекала исключительно возможность добычи камня в Хомутовой балке[8]. У заброшенной усадьбы были и другие достоинства: здесь имелись хорошие источники пресной воды, а склоны балки закрывали территорию от холодных ветров. Кроме того, эта местность оказалась наполнена множеством древних памятников. Использование археологических объектов в организации паркового пространства в те времена считалось очень важным, так как интерес к археологии в среде обывателей неуклонно возрастал. Будучи членом правления Крымского горного клуба[9] и знатоком крымского паркостроения, А. А. Максимов использовал такую возможность при устройстве своей усадьбы. А то, что эта земля до Максимова пустовала, можно объяснить необходимостью больших капиталовложений в разработку территорий под художественно спланированный сад, что не каждый мог себе позволить. Для создания усадебного комплекса А. А. Максимов пригласил архитектора В. А. Фельдмана.

Фельдман Валентин Августович (1864–1928) – севастопольский зодчий, художник-акварелист, выпускник архитектурного отделения Императорской Академии художеств (1889), помощник архитектора А. Померанцева на строительстве Торговых рядов в Москве (1888–1893). Проектировал и строил в Севастополе здания разной типологии: Покровский собор (1892–1905), Дворец Главного командира Черноморского флота (1893–1900), здание панорамы «Оборона Севастополя 1854–1855 гг.» (1904) (совместно с О. Энбергом), Памятник затопленным кораблям (1905) (совместно с О. Энбергом и А. Адамсоном) и др. В 1905 г. Фельдман покинул Севастополь. Позже он преподавал начертательную геометрию сначала в Харьковском технологическом институте, а с 1910 г. – в Киеве. Помимо архитектурной практики Фельдман много занимался акварельной живописью[10].

А. А. Максимов успел оценить работу В. А. Фельдмана по многим совместным проектам[11]. Фельдману предстояло на территории почти в 100 га построить не только жилой дом и ряд служебных зданий, в число которых вошли баня, кузница, конюшня, скотный двор, теплица, пасека и другие вспомогательные сооружения, в том числе небольшой винный заводик, но и разбить парк, устроить виноградник и сад плодовых растений[12].

Природно-климатические условия Хомутовой балки, на склонах и по дну которой велись строительные работы, отличались рядом преимуществ: почти два метра плодородного слоя земли, хорошая гидрологическая ситуация, наличие археологических памятников, мягкий климат, пригодный для выращивания винограда и других теплолюбивых растений, и т. д. Выбранный камень дал прекрасный плантаж для устройства виноградника, а фрагменты античных зданий органично вошли в объемно-пространственную композицию поместья. Среди севастопольских обывателей усадьба получила название «Максимова дача», под которым и продолжает свое существование в наше время.

В усадьбу в те времена можно было добраться пешком, верхом и в экипаже. Удобные подъездные пути не только делали дорогу приятной, но и давали возможность еще при подъезде к усадьбе оценить красоту местности во владениях Максимова. Даже в наше время, среди пустынных окраин, территория владения воспринимается как яркая, наполненная жизнью зеленая чаша.

Фельдман умело осуществил зонирование территории, найдя место как для устройства парка и декоративного сада, так и для сельхозугодий. Все здания и сооружения были расположены в пространстве поместья согласно их назначению, особенностям функционирования и специфики рельефа местности, представленного разнообразными перепадами уровней: пологими склонами,

крутыми спусками, обрывами, просторными низинами и т. д.

При подъезде к усадьбе все зрительное внимание концентрировалось на доме Максимова, возвышавшемся над усадебной территорией и благодаря конфигурации склона имевшем разное число этажей: с нагорной стороны здание было одноэтажным, а со стороны балки – двухэтажным. Здание было круглый год увито плющом, что придавало ему не только романтический вид и органично связывало дом со спускавшимся вниз парком, но и привносило в усадебную архитектуру определенную долю солидности. Благодаря использованию вьющихся растений, кустарников и деревьев, произраставших в этом районе еще со времен бывших владельцев, усадьба за короткое время из «новодела» превратилась в поместье «с историей», что для Максимова было не лишено смысла, учитывая происхождение его владельца.

Ощущение, что усадьба существовала здесь уже давно, достигалось благодаря умелому использованию местного самосева. Ее создатель В. А. Фельдман провел тщательную ревизию дикоросов, дополнив их разнообразными посадками, что позволило визуально сократить сроки создания парка, ведь на то, чтобы деревья в саду достигли необходимого для восприятия парковых картин возраста, должно уйти не менее пятидесяти лет. У семьи Максимова не было времени ждать так долго. Взрослые деревья местных дикорастущих видов стали прекрасной основой для создания парковых картин. Прием, который использовал Фельдман, не исключителен для мирового паркостроения и нередко использовался крымскими садовниками. Архитектор был хорошо знаком с южнобережными парками, знал садовников, за ними ухаживавших, был знаком с ботаниками Никитского Императорского ботанического сада, чьими советами пользовался при подборе растений для посадки. Кроме того, В. Фельдман был прекрасным художником, что имело большое значение для создания парковых картин «Максимовой дачи» и позволило добиться максимального визуального эффекта от преображаемых территорий. К местной флоре были добавлены привезенные из Никитского ботанического сада саженцы разных растений, в том числе экзотических. Несмотря на то, что в отличие от Южного берега Крыма климат Севастополя менее постоянен и здесь имеют место резкие перепады температур и сильные ветра, теплолюбивые растения в усадьбе Максимова прекрасно прижились. Во многом этому способствовало устройство декоративного парка в низине, бóльшую часть которого защищают склоны балки, что было важно для адаптации не только экзотических деревьев и кустарников, но и любящих постоянный и мягкий температурный режим сортов винограда.

Состав сооружений, характер их эксплуатации позволяют говорить о том, что усадьба Максимова создавалась не только как место отдыха семьи, подобно дачам, часто возникавшим в то время; имела не только художественное значение, но и являлась самостоятельной хозяйственной единицей.

Художественная часть усадебных территорий была организована в свободном пейзажном стиле. В решении объемно-пространственной композиции парка значительную роль сыграли неповторимые качества местности, о которых мы писали выше. Пологие склоны балки были укреплены подпорными стенками, террасы соединялись друг с другом оригинальными переходами. На территории парка были возведены разнообразные малые архитектурные объекты (мостики, гроты, беседки, смотровые площадки и т. д.). Их размещение и характер оформления были продиктованы спецификой рельефа. На дне балки были устроены широкие поляны, перемежающиеся со свободно размещенными групповыми посадками. Растения, высаженные на террасированных склонах, создавали иллюзию низвергающегося водопада. Самая сложная часть работы была связана с организацией водных композиций, для чего была создана сложная гидросистема, в которую объединили воду многочисленных родников. В результате проведенных работ возникла эффектная водная композиция, видимая часть которой представляет собой каскад прудов разного размера и конфигурации. Значительную часть скрытой от посетителей части этой гидросистемы составляло подземное водохранилище, столь необходимое в условиях крымского лета, когда сильно ощущается дефицит пресной воды. Система водоемов была рассчитана на естественный ток воды с учетом сезонных изменений и должна была иметь не только декоративный характер, но и обеспечивать живительной влагой все обширное усадебное хозяйство Максимова. Водоемы были устроены на разных уровнях, что позволило воде свободно перетекать из одного в другое. Разные размеры, конфигурация и глубина давали возможность накапливать и в случае необходимости перераспределять объемы воды. Вода постоянно циркулировала в прудах, никогда не застаивалась и не зацветала. Это было важно как с точки зрения создания художественных эффектов, так и для удовлетворения хозяйственных нужд. Подобное устройство озер не было редкостью для крымских усадебных комплексов. Схожие приемы создания ландшафтных композиций можно встретить в Алупке, Форосе и Ореанде. Озера «Максимовой дачи» отличаются друг от друга не только размерами, но и оформлением и символическим значением. Принято считать, что они символизируют моря, которыми на юге владела Россия: Черное, Азовское, Каспийское. Подобная семантика при-

суща озерам Ореанды и Фороса. В этом Фельдман не был особенно оригинален. Но то, как эта система была представлена в ландшафте, несомненно, заслуживает особого внимания.

Система озер «Максимовой дачи» открывалась последовательно, по мере продвижения по парку. Увидеть всю систему целиком можно было со специально устроенной площадки. На склонах балки были проложены тропы, по которым можно было пройти к этой площадке и увидеть всю «карту» морей сразу. К сожалению, сейчас из-за обширных зарослей древесного кустарника этот эффект утерян, но, к счастью, видовая площадка и почти вся гидротехническая система сохранились, хотя и находятся в запущенном состоянии.

Первое озеро, большое, имеющее прихотливые очертания, с романтическим гротом и мостиком, привлекало неизъяснимой прелестью, веселой игрой солнечных бликов, прохладой и свежестью воды, струящейся из высокой подпорной стены. Звуки водяных струй, круги, расходящиеся по поверхности, создавали радостное ощущение, усиленное разноцветными камешками, лежащими на дне водоема. Этот прием организации водного пространства был явно подсмотрен В. А. Фельдманом в Алупке. Во всяком случае, организация пространства и характер восприятия этого водоема во многом напоминают «Лебединое» («Меридово») озеро алупкинского парка. Только в отличие от Алупки в парке Максимова не существовало символического фонтана-пирамиды. Второй водоем, значительно меньшего размера, был устроен в тени террасы и низко склонившихся деревьев. Подобно другому алупкинскому пруду, «Зеркальному», из-за падающей на его поверхность тени, в нем не видно дна, а солнечные лучи скользят по поверхности, из-за чего она кажется зеркальной. Третий водоем, прямоугольных очертаний, был устроен на поляне, залитой солнцем, и являлся любимым местом отдыха членов семьи Максимова и их гостей.

Внимания посетителей всегда удостаивались древесные и кустарниковые посадки. В парке насчитывалось более 1500 видов растений, в том числе редких для этого района. Большинство посадочного материала, как уже было сказано, происходило из Никитского ботанического сада. Количеством, качеством и характером презентации растений усадьба Максимова конкурировала с лучшими парками Южного берега Крыма, созданными в XIX столетии. Южнобережные парки, для которых принципы европейского пейзажного паркостроения были адаптированы лучшими крымскими архитекторами и садоводами послужили источником вдохновения и опорой в поиске оптимальных для Хомутовой балки ландшафтных решений. Со времен Максимова и Фельдмана здесь произрастают кедр ливанский, шелковица, конский каштан, ясень, грецкий орех, миндаль, софора, клен, тополь, биота восточная. Среди плодовых растений сада преобладали косточковые породы. Гордостью владельца был розарий, в котором произрастали ценные сорта роз, многие из которых были привезены А. А. Максимовым из других стран.

Гордились владельцы питомником экзотических животных, устроенным в парке с особым размахом. Питомник располагался на террасированных склонах балки, и животные беспрепятственно гуляли по отведенной для них территории. Здесь было много представителей копытных, для которых террасы были подобны естественной среде обитания. Такое расположение территорий питомника оказалось удобным как для зверей, так и для тех, кто за ними наблюдал со стороны.

На террасах же, в которые были превращены склоны балки после того, как с них был выбран строительный камень и завезена земля, был устроен виноградник. С одной стороны, в этом проявился здоровый прагматизм Максимова, который хотел использовать с пользой каждый гектар своей земли, с другой – покрытые виноградниками склоны создавали интересный зрительный эффект, визуально связывая усадебные территории с участками, расположенными за пределами владения. К подобному приему нередко прибегали паркостроители предшествующих периодов, но Фельдман трансформировал этот прием к условиям расположения усадьбы в условиях балочного склона.

Большое значение для организации отдельных элементов парковой композиции имели археологические объекты, обнаруженные при строительстве усадьбы. Об остатках античных памятников в Хомутовой балке следует рассказать более подробно. В античные времена здесь проходила граница древнего города Херсонеса. От тех времен сохранялись фрагменты старинного водопровода, а при ведении добычи камня и при строительстве усадьбы были извлечены из земли многочисленные артефакты (архитектурные фрагменты, керамические изделия и т. д.). Приобретая участок под разработку камня и последующее строительство усадьбы Максимов не мог не знать, что эта местность наполнена множеством древних памятников, так как был членом Крымского горного клуба, а с 1902 г. являлся членом правления этой организации. Найденные древности вошли в композицию парка, а отдельные фрагменты архитектурных памятников были включены в кладку стен некоторых усадебных построек. Подобное размещение археологических объектов в парковом пространстве было довольно распространенным явлением в крымских усадьбах XIX – начала XX в. Владельцы чрезвычайно гордились их наличием на территории собственных владений, и Максимов не был в этом смысле исключением. Органично-

му вхождению древних артефактов в парковую композицию способствовало то, что усадебные постройки, как и фрагменты древней архитектуры, были выполнены из одного и того же местного материала – плотного ракушечника, которого в этом районе значительное количество. Из ракушечника были построены не только жилые и хозяйственные здания усадьбы, но различные малые архитектурные формы (мостики, гроты, смотровые площадки и т. д.), что позволило зодчему добиться единства архитектурных и природных форм. Лестницы, подпорные стенки, мостики кажутся не построенными из камня, а как бы вытесанными из него. Благодаря материалу, а также хорошо найденным соотношениям архитектурных и растительных объемов, сочетанию растительных групп и отдельных деревьев, небольшие по размеру усадебные здания казались значительными на фоне пейзажа. Все рукотворные элементы парка со временем приобрели таинственность и романтическое очарование, столь притягательное для посетителей, которых с удовольствием принимали хозяева.

Судьба усадьбы после смерти владельца оказалась печальна[13]. Вдова бывшего городского головы не могла управлять сложным хозяйством. «Максимова дача» начала приходить в запустение. После установления советской власти имущество Максимовых было конфисковано, усадьба разграблена, а на территории обширного парка проводились массовые расстрелы[14]. Позже территорию усадьбы занимала трудовая колония для беспризорных. Новые обитатели пытались восстанавливать запущенное хозяйство, поддерживали виноградник и плодовый сад. В довоенные годы бывшую усадьбу превратили в санаторий для рабочих. За это время было остановлено начавшееся разрушение усадьбы. В годы войны в зданиях санатория разместился госпиталь, рядом с которым образовалось кладбище. В бывшем парке размещалась огневая батарея. По батарее и госпиталю регулярно били немецкие орудия, поэтому постройки и насаждения сильно пострадали, а от некоторых не осталось и следа. В послевоенное время часть бывших усадебных территорий отошла заводу виноградных соков, здесь же возник небольшой поселок для заводских рабочих. Другая часть бывших усадебных земель была занята военной частью. Открытыми для посещения остались территории нижнего парка с прудами. Беспризорная усадьба продолжала разрушаться. Растения постепенно разрастались, самосев скрыл руины зданий, тиной подернулась поверхность прудов.

В 1975 г. Севастопольским филиалом института КрымНИИпроект был разработан проект реорганизации территории бывшей усадьбы Максимова. Авторами проекта были архитектор О. Л. Холодилова и дендролог Н. А. Катырева. Проект предусматривал реставрацию ряда усадебных построек и создание зоны отдыха для севастопольцев. Отсутствие административных согласований, споры по поводу реставрации усадьбы и возможности переоборудования ее под современную рекреационную территорию воспрепятствовали воплощению данного проекта в жизнь. Однако определенные результаты этих споров все же были – городские власти объявили Максимову дачу памятником архитектуры местного значения. Правда, на дальнейшую судьбу усадьбы это положительного влияния не оказало. По неофициальным данным, этот памятник ландшафтного искусства уже утрачен почти на 95 %. В настоящее время уже нет дома Максимова, частично нарушена сложная гидротехническая система, сильно заросли некогда открытые территории, погибли или были вырублены многие старинные деревья. Основной причиной утраты ценных фрагментов комплекса является отсутствие согласований, препятствующих разработке природоохранных мер и выработке плана реконструкции территорий Максимовой дачи. Все это усугубляет и без того плачевное состояние сохранившихся фрагментов объемно-пространственной композиции. То, что памятник все еще существует, большая заслуга местных энтузиастов, усилиями которых убирается мусор, пресекаются попытки незаконной застройки и т. д.

Несмотря на пережитое, парк «Максимовой дачи» представляет большой интерес для ландшафтного проектирования как пример решения паркового пространства на склонах и по дну балки. Такое расположение парка значительно отличает этот комплекс от других усадеб Крыма. В истории паркостроения трудно найти подобные примеры, поскольку овраги и балки считаются непригодными для устройства художественно организованных садов и парков. В этом плане усадьба Максимова является не только уникальным примером, но и может послужить прекрасным уроком для ландшафтных архитекторов нашего времени[15]. В. А. Фельдман построил ландшафтную композицию на противопоставлении ярко выраженных перепадов рельефа и архитектурных объемов, свободном размещении зеленых групп и единичных посадок в пространстве парка. Опираясь на исторический опыт садово-паркового искусства, В. А. Фельдман сумел создать комплекс, в композиции которого местный самосев соседствует с ценными экзотами, малые архитектурные формы гармонично включены в природное окружение, а присутствие остатков древних сооружений кажется необычайно органичным. Приемы, использованные архитектором, универсальны вне зависимости от функционального назначения и характера собственности, следовательно, продолжают оставаться актуальными для ландшафтных архитекторов нашего времени.

Хочется надеяться, что в новых политических и административных условиях развития полуострова усадьбу ждет, если не возрождение[16], то достойная его музеефикация с последующей реставрацией наиболее ценных участков парка.

Примечания

[1] Севастополь в конце XIX в. активно развивался, отстраиваясь после Крымской войны 1854–1855 гг. Основное внимание уделялось возрождению военного и торгового порта, железной дороги, судоремонтных мастерских и т. д.: Хрущев А. П. История Обороны Севастополя. СПб., 1889. 170 с.; Маркевич А. Таврическая губерния во время Крымской войны. Симферополь: Таврида, 1994. 268 с.; Обзор Севастопольского градоначальства за 1893 г. Севастополь: Тип. Харченко, 1894. 27 с.; Ливанов Ф. В. Севастополь: ист. описание. М.: Соврем. изв., 1874. 127 с.; История города-героя Севастополя / под ред. Л. Д. Солодовника. Киев: Изд-во АН УССР, 1960. 364 с.

[2] Значительную роль в строительстве этих стратегически важных объектов сыграли С. Л. Кундышев-Володин и А. А. Максимов.

[3] Максимов Алексей Андреевич (1853–1908) – российский предприниматель, общественный деятель, меценат, городской голова Севастополя (1901–1908), член попечительского совета женской гимназии (1901) и наблюдательного комитета Севастопольского Общества взаимного страхования, председатель воинского присутствия по призыву новобранцев, попечитель Константиновского реального училища. Участие Максимова во многих городских проектах позволило ему приобрести опыт, популярность среди горожан и немалое состояние.

[4] Воспоминания Н. В. Сидоровой (Максимовой). URL: http: http: // vesty. spb. ru (дата обращения: 21. 04. 2017).

[5] Клуб книгоиздателей и полиграфистов Севастополя: сайт. URL: http: // lytera. ru (дата обращения: 21. 04. 2017); Севастопольский новостной портал. URL: http: // sevastopol. su (дата обращения: 21. 04. 2017).

[6] Максимова дача расположена на окраине города Севастополя в Хомутовой балке, получившей свое название по фамилии криг-комиссара Ф. М. Хомутова, построившего на склоне балки в конце XVIII в. небольшой хутор. Имение на протяжении долгого времени принадлежало потомкам Ф. М. Хомутова (Веникеев Е. В. Архитектура Севастополя. Симферополь: Таврия, 1983. 208 с.). В реестре недвижимости Севастополя усадьба Максимова была записана как «Хутор № 539».

[7] Этой мечте Максимова не удалось реализоваться. Его потомков постигла трагическая участь. Подробно об этом в своей книге писал севастопольский краевед А. Чикин: Чикин А. М. Севастополь, которого нет. Севастополь: Дельта, 2012. 336 с.

[8] Чикин указывает, что приобретение земли под строительство усадьбы неслучайно совпало с участием Максимова в конкурсе на строительство дока в Севастополе. Добыча камня на собственных землях позволила выиграть конкурс, заработать большие деньги на поставке известняка и организовать собственное усадебное хозяйство (Чикин А. М. Указ. соч.). Аркадий Михайлович Чикин (род. 1955) – офицер запаса, русский севастопольский писатель, прозаик, публицист, журналист.

[9] С 1902 г. А. А. Максимов являлся членом правления этой организации (Записки Крымского горного клуба: сборник. Одесса, 1894. Вып. № 4. 58 с.).

[10] Фельдман В. А. Искусство акварельной живописи. Киев: Мистецтво, 1967. 57 с.

[11] Тесное знакомство А. Максимова и В. Фельдмана состоялось еще на строительстве дворца главного командира Черноморского флота, проектированием и строительством которого занимался Фельдман, а подряд на поставку камня для этого здания выполнял Максимов.

[12] А. А. Максимов был рачительным хозяином. Усадебное хозяйство кормило его обитателей, а излишки продукции, выращенной в сельхозугодиях Максимова, нередко передавались в поддержку бедных жителей Севастополя.

[13] Лис Н. Судьба Максимовой дачи. URL: http: // proza. ru (дата обращения: 21. 04. 2017).

[14] Чирва И. С. Крым революционный. Киев: Госполитиздат, 1963. 172 с.; Коляда Е. М. Дворцы и парки Крыма: сквозь войны и революции // Дворцы и война: к 100-летию начала Первой мировой войны: сб. ст. по материалам науч.-практ. конф. СПб.: Европ. дом, 2015. С. 195–203; Ее же. Сады и парки Крыма в период фашистской оккупации и вопросы их восстановления после окончания Великой Отечественной войны // Война, беда, мечта и юность!: искусство и война: сб. ст. по материалам междунар. науч. конф.: к 70-летию Победы в Великой Отеч. войне. СПб., 2015. С. 311–328.

[15] Веникеев Е. В. Архитектура Севастополя. Симферополь: Таврия, 1983. 208 с.; Коляда Е. М. Усадьба А. А. Максимова под Севастополем: к вопросу планировки паркового пространства на Крымском полуострове // Молода мистецька наука України = Молодая художественная наука Украины: V електрон. наук. конф. молодих науковців, докторантів, аспірантів, магістрантів, студентів / М-во освіти і науки України, Харків. держав. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2003. С. 22–25; Ее же. Парки Севастополя: к вопросу типологии городского паркостроения в Крыму в XIX – начале XX в. // Теорія і практика матеріально-художньої культури = Теория и практика материально-художественной культуры: IV елекрон. наук. конф. / М-во освіти і науки України, Харків. держав. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2003. С. 105–111.

[16] Территории бывшей усадьбы Максимова находятся в ведении разных организаций и рассчитывать, что эти структуры откажутся от права собственности на землю, было бы утопией.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Art history

УДК 785.1:78.031.4(=161.1)

В. Л. Круглик

Народно-инструментальные основы музыкального стиля В. Д. Бибергана

В статье на примере «Концерта для гуслей звончатых с оркестром» рассматриваются принципы работы В. Б. Бибергана с музыкальным материалом, показывается колорит гуслей, раскрываются их возможности как сольного инструмента, так и во взаимодействии с оркестром. Также уделяется внимание тембровым и фактурным особенностям оркестра русских народных инструментов.

Ключевые слова: оркестр русских народных инструментов, творческий подход, гусли звончатые, современная музыка, работа с музыкальным материалом, тембр русских народных инструментов, фактура музыкального произведения

Viacheslav L. Kruglik

Folk-instrumental bases musical style of Vadim D. Bibergan

In the article, the example of «Concerto for gusli with the orchestra» discusses Bibergan's principles of work with musical material, shows color of gusli, discusses their potential as a solo instrument, and in collaboration with the orchestra. Also attention is paid to timbre and texture characteristics of an orchestra of Russian folk instruments.

Keywords: orchestr of Russian folk instruments, creativity, gusli, contemporary music, working with musical material, the timbre of Russian folk instruments, the texture of a piece of music

Имя композитора Вадима Давидовича Бибергана, который в этом году отмечает свое восьмидесятилетие, известно многим профессионалам и любителям музыки. Это, без сомнения, один из наиболее часто исполняемых композиторов нашего времени. Им созданы произведения различных жанров: крупные симфонические произведения («Поэма борьбы» для симфонического оркестра, симфония-концерт для фортепиано с оркестром и др.), ряд хоровых, камерных и вокальных сочинений. Написана музыка к восьмидесяти пяти кинофильмам.

Наряду с Борисом Тищенко, Вячеславом Наговицыным, Геннадием Беловым, Владиславом Успенским, Германом Окуневым и Александром Мнацаканяном, Вадим Биберган был учеником Дмитрия Дмитриевича Шостаковича в аспирантуре Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (1964–1966 гг.). К столетию со дня рождения своего учителя ученики создали коллективное сочинение на темы из произведений Шостаковича. Это произведение «Посвящение Учителю» было с большим успехом исполнено в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии в рамках Международного фестиваля «Петербургская музыкальная весна» 11 мая 2006 г.

Особое место в творчестве В. Д. Бибергана занимает музыка для русских народных инструментов. Наверное, нет такого коллектива, который не играл или не был бы знаком с музыкой Вадима Давидовича. Его знаменитая «Ария», сюита «Русские потешки», «Концерт для гуслей звончатых с оркестром» и другие произведения прочно вошли в репертуар различных оркестров русских народных инструментов.

Как рассказывает композитор, изначально музыка «Русских потешек»[1] писалась к мультипликационному фильму, а затем появились еще несколько номеров, и была сделана новая редакция в форме сюиты для концертного исполнения[2]. С конца 1960-х гг. очень популярен был так называемый «псевдорусский эпический» стиль в музыке для народных инструментов. В этом стиле тембр уходил на второй план, уступая место расхожим мелодическим интонациям.

Вадим Давидович предлагает совершенно другое. Он исходит из того, что оркестр или ансамбль народных инструментов – состав колористический. Отсюда стремление к поиску тембровых красок, обогащению состава инструментами, которые не использовались или использовались очень редко. Этими «новыми» инструментами стали брелка, ложки, пила, рубель, окарина. А стиральную доску Биберган первый из композиторов использовал в своих партитурах. Композитор посвятил очень много времени поиску инструментов и исполнителей для своих «Русских потешек»[3].

Бытует мнение, если композитор пишет для народных инструментов, он непременно должен использовать подлинные русские народные песни и наигрыши, много заниматься исследованием фольклора, чтобы потом использовать результаты исследования в своем творчестве. С одной стороны, это логично – написать на рус-

скую народную тему. Ведь эти интонации прочно ассоциируются с тембром этих инструментов. В результате слушатель слышит то, что ожидает, то, что хочет услышать.

С другой – задача композитора заключается не в этом. Его исследования не являются самоцелью. Композитор создает свой материал, свои собственные темы, он словно впитывает музыку, которую слушает, которую изучает, «пропускает» через себя и только потом, делая определенные выводы, на основе этого создает произведение[4]. Для авторов, в первую очередь, важна эмоциональная составляющая, а не документальная точность.

Вадим Давидович именно так и поступает. В «Русских потешках» нет прямых заимствований из русского фольклора. Но он настолько проникся народными интонациями, настолько глубоко их почувствовал, что на этой основе создал свой авторский уникальный материал. При этом не возникает ни малейшего сомнения в наличии национальных особенностей стиля композитора. Мы слышим русскую музыку, хотя автор полностью не использовал ни одной народной темы. Простота, оригинальность, легкость восприятия – все это указывает на то, что перед нами настоящий мастер. Можно сказать, что «Русские потешки» – новаторское, уникальное сочинение. «Я с восхищением слушаю „Русские потешки“», – так писал Бибергану Шостакович[5].

Трактовка оркестра русских народных инструментов как колористического состава, авторский уникальный материал на основе русского фольклора, введение в состав редко используемых или, как бы мы сейчас сказали, «экзотических» инструментов и доступность восприятия музыки – все это характерно для творчества Бибергана. Этих принципов композитор придерживается и в создании более крупных форм.

Считается, что народному оркестру более всего соответствует жанр миниатюры, небольшие программные сочинения, произведения с ярко выраженной жанровой принадлежностью. Тем не менее произведения крупной формы, такие как концерт для сольного инструмента с оркестром русских народных инструментов, имеют место в оркестровой практике. Каждый инструмент по-своему уникален, он имеет свою неповторимую краску, тембр, характер. Но, как известно, у каждого инструмента есть свои слабые стороны – будь это ограниченные технические возможности, маленький диапазон, слабый звук и т. д. – все это создает сложности для написания произведения. А автору нужно превратить недостатки инструмента в достоинства. Именно в условиях этих ограничений при грамотном использовании ресурсов инструмента и рождается свобода. Конечно, очень важную роль играет профессионализм автора, его мастерство, способность строить форму в соответствии с психологическим восприятием музыки слушателем. Все эти задачи Вадим Давидович с блеском решает еще в одном произведении для оркестра народных инструментов – «Концерте для гуслей звончатых с оркестром»[6].

Написать крупное сочинение для гуслей звончатых – достаточно сложная задача для композитора. Диапазон этого инструмента составляет всего две октавы, а звукоряд строится, в основном, по гамме ля-мажор[7]. Следует отметить, что существует разновидность гуслей – с механизмом, позволяющим перестраивать струны достаточно быстро прямо в процессе игры. Но, несмотря на это, автор выбрал в качестве сольного инструмента обычные диатонические гусли в силу того, что этот механизм пока еще не совершенен, да и звучат они ярче. Как мы видим, гусли звончатые – инструмент диатонический с небольшим диапазоном. Следовательно, композитор очень ограничен в ладовом отношении. Хроматические секвенции, далекие модуляции – все это становится невозможным. Перестройка инструмента между частями тоже нежелательна, так как она нарушит цельность восприятие сочинения. Значит нужно делать опору на тембр инструмента, писать, учитывая его природу, зная, что хорошо будет на нем звучать, а что – не очень.

В «Концерте для гуслей звончатых» В. Д. Биберган также использует все возможные краски русского народного оркестра. Композитор обращает особое внимание на группу ударных инструментов, где наравне с русскими инструментами, такими как рубель, шаркунок, курская трещотка и др., используются инструменты не русского «происхождения» – кротали, виброслэп, флексатон. Автор принципиально не ограничивается национальной принадлежностью инструментов, он использует их, исходя из своего творческого замысла. Нецелесообразно бы было не использовать какую-либо яркую оркестровую краску только потому, что данного ударного инструмента нет в русской культуре.

Первая часть «Концерта» носит название «Струны вещие», она переносит нас на много веков назад. Аккордовая фактура, которая свойственна гуслям звончатым, создает приподнятый торжественный характер. Вспоминаются образы древнерусских «песнотворцев». Далее эта фактура переходит в оркестр. Плотные аккорды в низком и среднем регистрах продолжают мысль, высказанную гуслями в начале. Они

звучат словно хор, комментирующий какое-то действие. Дублировка домр и балалаек в унисон дает очень плотное и насыщенное звучание, а исполнение тремоло над грифом – более мягкий тембр, немного похожий на человеческий голос.

Первая часть строится по принципу чередования аккордов у гуслей и у оркестра. И только в конце аккордовая фактура используется у всего оркестра и у солиста, объединяя их, словно подводя итог всей части.

Вторая часть – «Хоровод с лешим» – быстрая, стремительная, контрастная, динамичная. С самого начала она захватывает внимание слушателя и не отпускает до конца. Здесь показан оркестр во всех возможных красках. В первой части автор экономил средства, приберегал их для дальнейшего развития материала. Он очень мало использовал группу ударных инструментов, не употреблял большое количество приемов звукоизвлечения, аккуратно пользовался оркестровыми регистрами. Это было нужно для того, чтобы в процессе развития постоянно обновлять звуковую палитру сочинения. Ведь, как было сказано ранее, на гуслях невозможно хроматическое секвенционное развитие материала. Поэтому различные ритмические варианты мелодии, оркестровые краски, приемы звукоизвлечения являются основным и очень мощным способом развития.

В самом начале второй части видим очень интересное, но, с точки зрения инструментовки, «неправильное» использование оркестровых функций. Гармоническая фигурация у малых домр и балалаек секунд, оркестровая педаль у альтовых домр и мелодия у солиста находятся в одном регистре. Как известно, все функции при одновременном их использовании должны быть в разных регистрах и у разных инструментов. Но автор совершенно сознательно идет на нарушение общепринятых правил для достижения нужного ему эффекта[8].

Такое использование оркестровых функций здесь вполне оправдано. Во-первых, это сильно сжимает диапазон звучания, что помогает экономить оркестровые средства для развития музыкального материала. Например, дальнейшее вступление басов становится более ярким и рельефным. Во-вторых, дает нам новую краску – постоянное движение, жизнь внутри ограниченного пространства. И на этом фоне звучит напористая упругая тема у гуслей. Тембр этого инструмента очень яркий, и тему хорошо слышно, несмотря на то, что звучит она в том же регистре, что и фон.

Каждый штрих, каждая деталь фактуры у мастера имеют свое развитие. Если какой-либо элемент появился, какой-либо голос вступил, он не может просто так исчезнуть. Он обязательно будет использоваться в дальнейшем и развиваться. Например, яркая вставка, которая подчеркивает самую высокую и самую низкую ноту темы, в четвертом и в шестом тактах у флейт, рубеля, баяна и гуслей продолжает свое развитие в восьмом и десятом тактах: у гуслей и у баяна добавляется нота, флейты звучат выше. Глиссандо цуг-флейты, подобно свисту, конкретизирует восприятие образа лешего. При этом фон тоже не статичен, он тоже находится в постоянном развитии. В седьмом такте вступают басовые домры и балалайки альты, тем самым как бы увеличивая плотность звучания.

Интересно также обратить внимание на ритмическое вариантное развитие начальной попевки на протяжении всей части. С каждым последующим ее проведением длительности становятся мельче. При этом сохраняется общая интонация темы. Такой принцип вариантного развития очень хорошо позволяет композитору удерживать внимание слушателя.

Третья часть называется «Веснянка». Как известно, веснянки – это обрядовые песни, заклинания, которые должны были напоминать о приближении весны, поры полевых работ. Но, несмотря на название, прямого заимствования из русского фольклора здесь нет. Как говорит сам автор, в основе материала лежит простая детская считалочка.

С самого начала части мы слышим интересную запоминающуюся дублировку гуслей и колоколов. Такое радостное звенящее сочетание как нельзя лучше подходит для характера этой части: природа просыпается, птицы несут весну. Преобладание высокого регистра в начале «Веснянки», флажолеты у гуслей, большое количество различных ударных инструментов – все это создает ощущение радости, предвкушение скорого прихода тепла.

В этой части композитор тоже пользуется вариантным развитием материала. Делается опора на постепенное включение инструментов и регистров оркестра. Фактура все время «живет»: практически отсутствуют статичные эпизоды, появляются новые голоса, гетерофония – различные варианты мелодии звучат одновременно. С каждым последующим проведением темы происходит общее нарастание динамики, усиливая радостный характер этой музыки.

Как известно, оркестр народных инструментов достаточно молодой состав. Он появился на большой сцене только в конце XIX в. Его развитие продолжается до сих пор. Если бы он окончательно сформировался раньше, то, возможно, русские классики использовали бы их в

полной мере в партитурах своих сочинений. Это ни на что не похожие инструменты со своими неповторимыми красками. И если их умело использовать, можно создать очень интересное сочинение. Именно это и делает В. Д. Биберган в своем творчестве, трактуя народные инструменты так, как до него никто не делал.

В настоящее время можно отметить подъем интереса к народно-инструментальному искусству как со стороны исполнителей, так и со стороны композиторов. Появляются большие серьезные работы, новые сочинения, разные по стилю. Авторы экспериментируют, ищут новое, необычное звучание инструментов как с помощью исполнительских приемов, так и с помощью содержания, образного строя. «Народность» этих инструментов в самом традиционном понимании постепенно синтезируется с «академичностью». Все это способствует появлению новых сочинений для народных инструментов, которые слушатели с нетерпением будут ждать из-под пера В. Д. Бибергана. Без преувеличения можно сказать, что композитор Биберган открыл новую страницу в области сочинений для народных инструментов.

Таким образом, можно говорить, что творческий метод Бибергана отличается колористическим подходом к народным инструментам, что его сочинения для народного оркестра отличает яркий тематизм, индивидуальный подход к каждому тембру и высочайший профессионализм. В ряду современных авторов Вадим Давидович, вне всякого сомнения, является одним из ведущих композиторов, работающих в сфере музыки для народных инструментов. Его «Русские потешки» исполняются различными инструментальными составами, а «Концерт для гуслей звончатых» является одним из самых исполняемых произведений для этого инструмента.

Безграничная фантазия, легкость, доступность восприятия, высочайшее мастерство и индивидуальность – все это является неотъемлемыми частями творчества В. Д. Бибергана. Его музыка вполне заслуженно пользуется особой любовью у исполнителей и слушателей.

Примечания

[1] Биберган В. Д. Русские потешки: сюита для солистов, жен. вокал. трио и ансамбля рус. нар. инструментов. СПб.: Композитор, 2011. 40 с.

[2] Подробнее см.: Акулович В. И. Композитор Вадим Биберган рассказывает… // Народник: информ. бюл. М.: Музыка, 2003. № 3. С 9–19. То же. URL: http: // skomorokhi.narod. ru (дата обращения: 21. 04. 2017).

[3] Биберган В. Д. «Русские потешки»: история замысла // Тр. СПбГУКИ. 2011. Т. 191: Русский народный оркестр и его дирижеры. С. 89–99.

[4] Например, в балете Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта» нет подлинных средневековых напевов, хотя действие происходит именно в то время. В балете Бориса Тищенко «Ярославна», который написан на сюжет «Слова о полку Игореве», нет подлинных русских народных песен и интонаций.

[5] Акулович В. И. Указ. соч.

[6] Биберган В. Д. Концерт для гуслей звончатых с оркестром: партитура и партия / ред. партии гуслей И. Ершовой. СПб.: Композитор, 2009. 75 с.; Его же. Концерт для гуслей звончатых с оркестром: клавир и партия / перелож. для гуслей звончатых и фортепиано В. Д. Бибергана; ред. партии гуслей И. Ершовой. СПб.: Композитор, 2008. 28 с.

[7] Тихомиров Г. В. Инструменты русского народного оркестра. М.: Музыка, 1983. С. 79.

[8] Вспомним, например, что Клаудио Монтеверди в 1624 г. в своей драматической сцене «Поединок Танкреда и Клорины» впервые использовал прием пиццикато на струнных смычковых инструментах. До этого считалось, что играть на них можно только смычком. Теперь же это «нарушение» является совершенно нормальным приемом звукоизвлечения. Можно также вспомнить М. П. Мусоргского с его смелыми, резкими, непривычными гармониями для XIX в. Это сейчас мы понимаем, насколько Мусоргский обогатил гармонический язык того времени. Тогда же не все понимали и принимали эти новшества.

УДК 821.161.1-192"17"

Е. Е. Васильева

«Буря море раздымает…»: из истории книжных песен

Песня, ставшая одним из символов русского XVIII в., рассматривается в контексте ее бытования в устно-письменной традиции книжной песни. Анализ музыкально-поэтического текста, строфики, метрики, образной системы выявляет связи с различными сферами культуры, относящимися к предшествовавшему историческому периоду. Выводы, сделанные на этом основании, позволяют по-новому увидеть соотношение традиции и новаций в эпоху петровских преобразований.

Ключевые слова: книжная песня, рукописные песенники, канты и песни, навигацкий кант, навигацкая песня

Elena E. Vasileva

«Tempest rouse sea…»: to history of literary songs

The song became one of the symbols of Russia in 18th century. The song is considered in the context of its existence in oral and written book of songs tradition. Musical-poetic text, strophe pattern, metrics, imagery reveals connections with different spheres of culture related to the preceding historical period are analyzed. The conclusions made on this basis. A new perspective on the correlation of traditions and innovations in the epoch of reforms by Petr I was shown.

Keywords: literary song, manuscript songbooks, cants and songs, naval cant, naval song

Фольклористы в силу особенностей своего предмета приучены не искать однозначных связей между песней и житейскими обстоятельствами, не привязывать героя песни к конкретному историческому персонажу и не погружаться в поиски автора текста. Хотя соблазн проделывать эти операции в некотором смысле оправдан: ведь традиция, которой обязано бытование/создание песен, в каждом звене своего существования не исключает личного участия.

Вопрос заключается в том, как найти способ войти в давно прошедшее время, как вести наблюдение и вынести суждение, хотя бы в некоторой степени объективное. Устная передача сглаживает частные происшествия, выравнивает весь передаваемый объем песенной памяти в некий единовременный поток. Где искать «машину времени» или пространство, в котором удержались следы некогда происходивших открытий, прорастания новаций?

Обратившись к культуре «книжной песни», в основании которой лежало постоянное взаимодействие устного и письменного воплощений текста, мы можем совершить много открытий. Фольклористика еще только начинает осваивать это поле, разыскивая события, замечая частные случаи. В контексте русской истории, в смене стилистических ориентиров и вызревании музыкальных и поэтических форм эти наблюдения могут со временем соединиться в ткань. Но оно еще неблизко, это время, и мы должны терпеливо описывать и собирать истории. Предложим историю о «навигацком канте»: «Буря море воздымает, / Ветром волны раздымает. / Сверху небо потемнело, / Кругом море почернело, почернело».

Так начинается этот замечательный текст. Стремительными точными штрихами очерчивается грозная стихия, шторм, гроза, усилия мореходцев; снова взгляд обращается к набирающей мощь буре, теряющему надежду на спасение кораблю, едва видному на горизонте острову. На этой трагической вершине повествование прерывается кратким резюме: измерить эту бездну может лишь тот, кто в ней побывал[1].

В полдни бутто в полуночи ослепило мраком очи, Одна молния свет мелькает туча с громом наступает, наступает.
Прибавляет ветр погоду, чють не черплет корабль воду, Мореходцы суется, от потопу как спасаться, как спасаться.
Трещат райны, машты гнутся, от натуги снасти рвутся, Вихр парусы порывает, меж валами нос ныряет, нос ныряет.
Со всех сторон брызжут волны, на палубы льются воды. Уж не в нашей болше власти ни парусы, ни все снасти.
Ветром силу всю сломило, уж не служит и кормило, Не знать земли ниоткуда, только видно остров с груду, остров с груду.
Зде сошлося небо с Понтом, и сечется, гонит гонтом. Нестерпимо везде горе, грозит небо, шумит море, шумит море.
Вся надежда безполезна, везде пропасть, кругом бездна. Есть ли сему кто не верит, пускай в море сам измерит.
А когда сам искусится, в иной мысли очютится.

Удивительно, что такой напряженный, динамичный сюжет изложен равными парами стихов, каждый состоит из двух 4-сложных групп с одинаковыми клаузулами. Когда он появился и кому обязан существованием, мы вероятно никогда не узнаем. По отношению к этому роду песен такие формулировки некорректны. Можно спросить по-другому: когда и как бытовала песня о буре на море? А. В. Позднеев[2] ведет ее происхождение от начала XVIII в.: «Самым старым ее вариантом является запись в рукописном сборнике с датой 23 окт. 1724 г., что позволяет относить ее сочинение к 10-м гг.»[3], т. е. ко времени петровских преобразований, когда создание флота происходило одновременно с устроением государства, и морские походы, сражения, победы оказывались в центре внимания.

Предмет нашего интереса – полный текст, музыкально-поэтический. Это родовое свойство, определяющее сущность «книжной песни»: песни существуют в звучании, при этом записываются в книжках-альбомах. По верху каждого листа налинованы нотные станы с партитурой, а под нею строками-линиями вписаны строфы. В передаче поэтического текста мы выдержали именно такую графику, напоминающую о музыкальной его стороне, о песенной форме.

В таком виде дошли до нас многочисленные варианты того времени, когда песня о морской буре становится по-настоящему популярной – т. е. середины XVIII в. Минули «глухие годы», и значение флота снова поднялось в войнах с Турцией (1736–1739) и Швецией (1741–1743). А. В. Позднеев говорит об известных ему 60 вариантах[4]; популярность песни в XVIII в. подтверждается публикациями в «Письмовнике» Курганова[5] и Собрании Чулкова[6].

Приведенный выше текст дан по рукописи, идеально выполненной и хорошо сохранившейся. Этот рукописный песенник имеет имя – «якушкинский» (передал рукопись в Румянцевский музей Е. И. Якушкин), и «возраст» – по упоминаемым в некоторых текстах именам и событиям он датируется Елизаветинским временем. Опубликован Т. В. Ливановой в современной нотной графике, с развернутыми комментариями и воспроизведением отдельных листов[7]. Публикация была настоящим прорывом; в течение полувека «якушкинский» песенник оставался единственным доступным для широкого круга музыкантов, и «песня моряков» (так она названа в комментарии) привлекала особое внимание. Включенная в антологию «История русской музыки в нотных образцах»[8], она вошла в хрестоматийный набор символов русской музыки и в концертный репертуар, где стала именоваться «навигацким кантом».

Замечательна энергия этой математически точно организованной формы. Мелодическую строфу образуют волны секвенций: сначала два больших звена в восходящем терцовом ряду, затем четыре вдвое меньших нисходящими секундовыми шагами. Замыкает строфу повтор последнего полустиха, выравнивающий неизменную для всех предшествующих 4-сложников ритмическую фигуру из двух кратких и двух долгих слогов. Отметим замечательную деталь – перекрещивание голосов в начальной фразе, что не соответствует распространенному представлению о «кантовой фактуре» с непременной терцовой второй дисканта-альта.

А. В. Позднеев отмечал устойчивость поэтического текста, в большой части вариантов заменяются лишь отдельные слова. Нотный же текст варьируется порой значительно: в соответствии с природой книжной песни, ноты записывали так, как удобно и привычно было петь. Так, в рукописном песеннике, хранящемся в Отделе рукописей РНБ[9], для записи выбран иной ритмический масштаб; проще линии верхних голосов; бас, напротив, подвижен, мелодизирован. При этом структура строфы, соотношение секвенций те же; завершает строфу повтор последнего полустиха с ритмическим расширением. Исторические реалии и имена, содержащиеся в кантах, позволяют датировать рукопись 80-ми гг. XVIII в. и определить ее ярославское происхождение[10].

Еще больше отличий в версии рукописного песенника, который по филиграням датируется 70-ми гг. XVIII в.; место его написания предположительно Великий Устюг[11]. В этом песеннике нет ни панегирических кантов, ни духовной лирики, зато он богат редкими сюжетами (исторические песни, многочисленные пародии) и необычными записями нотных текстов. Среди них однострочные записи, донесшие попытки зафиксировать ритмически свободный запев; мелодия духовного псалма, преображенная в лирическую песню с элементами протяжной. На одной нотной строчке записана и мелодия «Бури»[12].

Мелодическая строфа в этой версии проще, она обходится повтором второй половины «кантовой» формы без заключительного 4-сложника. Поэтический текст записан с указанием повтора каждого стиха, переходящего из второй половины строфы в начало следующей (так называемый цепной повтор). Эта запись свидетельствует, что песня перешла в устную традицию и живет в соответствии с ее законами.

Буря море подымает, ветром волны раздымает 2
Сверху небо потемнело, 2 кругом море почернело 2
Волны шумят, бьют тревогу, 2 не знать смекать и дорогу 2
Во полудни как в полночи 2 ослепило мраком очи 2
Един молний свет блистает, 2 туча с громом наступает 2
Не откуду ждать погоды, 2 разливные валят волны 2

Приведенный фрагмент дает представление о характере изменений: переставлены слова, уточнены грамматические формы. Но столь же стремительно развертывается сюжет, так же описаны усилия моряков и необоримая сила стихии. Отличается окончание: после философического резюме («Если сему кто не верит…») следует лирический эпилог («Прости сердце и надежда / В море волны нам одежда / Лутче бы нам умерети, / А не на море в шторме быти») и завершение от лица поющего («На исходе сего света / желаем вам многа лета»).

Итак, мы кратко описали бытование «Бури» в культуре книжной песни XVIII в. Теперь время задать вопросы:

Соединялась ли столь выразительная и узнаваемая музыка с другими текстами (что соответствует практике книжной песни)?

Можно ли понять, какой ритмический импульс породил необычный поэтический текст?

Имеет ли тема моря предысторию в русской поэзии (устной/песенной и книжной), и существуют ли иные коннотации бури на море?

Начало ответов содержит комментарий Т. В. Ливановой, где приведен псалм «Все земнии воспевайте» из «Рифмотворной псалтири» Симеона Полоцкого с хорошо знакомой партитурой. Однако утверждение об авторстве Василия Титова, положившего на музыку все 150 псалмов, неверно – в рукописных версиях «Рифмотворной псалтири» музыка совсем иная. А партитура «Бури» соединяется и с другими псалмами: «Боже отче всемогущий» (ОР РНБ. Q. XIV. 150. Л. 41–41 об.), «Камо пойду я убогий» (ОР РНБ. Q. XIV. 125. Л. 52 об.–53). Песенная версия встречается с другими текстами: на ее «голос» в том же великоустюжском песеннике есть песня о муках похмелья «Ах как очень тому трудно, кто вино пьет нерассудно» (№ 60, с. 168) и жалоба на судьбу «Ах весьма я ныне бедны» (№ 61, с. 171). Итак, бытование музыки не ограничено «навигацким» кантом, она использовалась для других текстов (или порождала их). Это объясняется популярностью уже существующего произведения, но ничего не говорит о его происхождении. Что же было раньше, из чего он мог вырасти?

Для дальнейших рассуждений необходимо уточнить термины: «кант» для русских музыковедов XX в. стал родовым названием, обобщающим различные по теме и по происхождению произведения. Но это следствие исторической аберрации. Духовная лирика в песенной форме вошла в русскую культуру в XVII в. трудами песнотворцев Нового Иерусалима (так именовали монастырь Животворного Воскресения Христова, основанный патриархом Никоном); в ответ на искушение пришедшими из Великого Княжества Литовского и Речи Посполитой духовными песнями они создавали свои «псалмы». В начале XVIII в., в триумфах на победы и свершения императора Петра возникли «канты». Имя псалмов сохранялось для духовной лирики. Соседствуя в одних и тех же рукописях, эти группы все же не сливались в единую массу, и присоединявшиеся к ним песни литературного и устного происхождения так же осознавались как нечто особое (так и наша «песня моряков» – не кант, не псалм, но песня).

Итак, аутентичные термины псалм и кант обусловлены исторически. Но наше внимание должно переместиться к более ранней паре: «псалмы – кантыки». Кантыками в русских рукописях именуются польские духовные песни. Они приходили к русским читателям/певцам в кириллической литерации, ведь государственным языком в Великом Княжестве Литовском на протяжении нескольких веков был русский, привычка к кириллице сохранялась в различных письменных жанрах. Многие кантыки посвящены Богородице, и среди них особое место занимает тема плача матери возле креста[13]. Польские кантыки встречаются в русских рукописных песенниках, некоторые из них приживались, сохраняя тему и музыку и меняя словесное воплощение. Обычно это был не перевод, а постепенная замена понятных, но все же иноязычных слов. Две версии можно встретить в одной рукописи как самостоятельные произведения, без отсылки одного к другому. Первую строфу одного из текстов Плача Богородицы мы приводим в двух вариантах: польском и «обрусевшем», по рукописи Новоиерусалимского круга[14]:

Юэ це жегнам, наимилший (2) сыну Христусе,
Сердца моего поцехо (2), сладкий Iисусе!
Цо ж мам чиниць утрапiона
Матка твоя опущона,
Стративши себе.
Зменеле се оне слова:
Пелнась ласки, бондзь здорова,
Пан Езус с Тобе!

Уже тя лишаюся (2), сладкое чадо,
Любезный Иисус Христе (2), сердцу отрадо!
Что сотворю аз лишенна
Погубивши драгоценна
С многой тугою,
Где оный глас пременися:
Благодатна, веселися,
Господь с Тобою!

Необыкновенно выразительна музыкальная форма этой «кантыки»/псалма. Ее создает контраст экспрессивной мелодической волны, поглощающей повтор части стиха и постепенно нисходящей к тону, отстоящему от начального на октаву (1-я ч.) и упорного повторения, секвентного перемещения лаконичного мелодического звена (2-я ч.). На уровне стиха контраст не менее ярок: два цезурированных 12-сложных (7 + 5) стиха первой части и четырежды 4-сложник второй части. Цезурированный длинный стих, основа славянской силлабики, настолько распространен, что связи его практически не отследить, но 4-сложник узнаваем: это стих латинской секвенции Stabat mater dolorosa[15]. Появление его в кантыке Плача Богородицы, надо думать, неслучайно – для польской культуры XVI–XVII вв. этот символ значим и ясен. В православной русскоязычной среде стих не привязан к теме; возможно иное его применение. Вторая часть партитуры «Юж це жегнам» (или «Уже тя лишаюся») и стала исходным зерном музыки «навигацкого канта»[16].

Обратимся теперь к теме бури на море и попробуем выяснить, на что мог опираться так быстро созданный и столь совершенный текст. Повести о приключениях на море возникли позднее, по мере вхождения морской темы в быт и общее сознание. В устной традиции «сине море» – один из устойчивых образов, но поле его значения не выходит за пределы символа пространства (свое-чужое, граница, путь), не бывает развернуто в экспрессивное описание. Литературный источник, издавна и глубоко освоенный русской культурой, – Священное Писание. В Псалтири образ моря также символ – полноты мира (во всех концах земли и в море далече), испытаний (все волны Твои прошли надо мною); важным мотивом он входит в историческую память (переход через Чермное море). В Евангелии плавание по морю упоминается не раз: важное для повествования место Галилейское море, первые апостолы – рыбаки, то и дело участвует в проповеди корабль, Христос утишает ветер, которого испугались его ученики. Но описания бури как такового в Евангелии и литургической поэзии нет: символическое толкование важнее исторического; оно выражено в ирмосе покаянного канона: «Житейское море водвизаемое зря напастей бурею…» Подобные образы-метафоры прорастают и в песенной поэзии, в духовных стихах: «Я в горе, как корабль в море; он бьется в волнах, я плачу в слезах».

Но есть особый случай – шторм, кораблекрушение, метание по бушующим волнам становятся развернутым эпизодом в описании последнего путешествия апостола Павла. «Подул южный ветер, и они, подумав, что получили желаемое, поплыли поблизости Крита. Но скоро поднялся против него ветер бурный, называемый эвроклидон. Корабль схватило так, что он не мог противиться ветру, и мы носились, отдавшись волнам. И набежав на один островок, мы едва смогли удержать лодку. Подняв ее, стали употреблять пособия и обвязывать корабль; боясь же, чтобы не сесть на мель, спустили парус и таким образом носились… Как многие дни не видно было ни солнца, ни звезд и продолжалась немалая буря, то наконец исчезла всякая надежда к нашему спасению…»[17].

Для понимания приведенных фрагментов из «Деяний святых апостолов», нужно знать, что этот корабль должен был доставить апостола Павла в Рим, на суд; цель не могла не быть достигнута, и цепь препятствий не умаляла веру в совершение, только укрепляла ее. Если же сосредоточить внимание на самом описании роковой бури, то оно оказывается знакомым: и построение всего эпизода, и стремительный темп, и цепь ярких деталей находят место в «Песне моряков». Сочинение с опорой на образец – многовековая практика книжной культуры; она может явиться и почвой для новаций. Так «навигацкая» лексика – реи, машты, парусы, заботы начальства и «маневр» матросов – украшают рассказ о грозной стихии и о судьбе.

Итак, знаменитый «навигацкий кант» – не просто прямое отражение новшеств Петровского времени, возникшее ниоткуда и стоящее особняком. Он укоренен в культуре, многообразны и продолжительны его отношения с традицией книжной песни, литературы. Этих связей больше, чем мы сумели указать в статье, отыщутся еще другие. Очень интересно искать и находить «линии родства». Но самое важное – осознать непротиворечивое соседство старого и нового; развитие культуры на основе переосмысления, рачительного сохранения и применения всех созданных ею запасов.

Примечания

[1] Текст приведен (в сокращении) по «Сборнику кантов XVIII в.: из рукоп. фондов Гос. ист. музея». М.: ГМИ, 1952. С. 12–13. Опубликован как приложение к 4-му разделу монографии Т. В. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII в. в ее связях с литературой, театром и бытом». Здесь и далее тексты даны в оригинальной орфографии, пунктуации и графике. В публикациях (перепечатках) этот текст обычно приводится разделенным на строфы, в стихотворной графике.

[2] А. В. Позднееву принадлежат термины «рукописный песенник» и «книжная песня». Введенные в описаниях рукописей, использованные в ряде статей, они закреплены

монографией: Позднеев А. В. Рукописные песенники: из истории песенной силлабической поэзии. М., 1998. 448 с.

[3] Автор приводит ссылку: Киевск. духов. ак. 533 (Позднеев А. В. Указ. соч. С. 309). К сожалению, эта рукопись для нас недоступна.

[4] В монографии приведены только некоторые шифры рукописей (там же. С. 306).

[5] «Письмовник, содержащий в себе науку русского языка со многим присовокуплением разнаго учебнаго и полезнозабавнаго вещесловия» – одно из созданных Н. Г. Курганoвым, профессором навигации, математики, инспектором Морского кадетского корпуса, просветительских изданий. С одной стороны, включение в «Письмовник» свидетельствовало об известности выбранных текстов, с другой – способствовало их популярности. Издавался 11 раз (1769–1837 гг.).

[6] «Собрание разных песен» М. Д. Чулкова – первое большое издание русских песен (СПб., 1770–1774). Критерием отбора была их популярность, а источниками, в числе других, служили и рукописные песенники.

[7] Построение песенника было «скорректировано» в соответствии с духом времени: в начало перенесены песни (второй раздел рукописи), а канты-панегирики и духовная лирика, которыми она начинается, переставлены на второе место и даны с сокращенными текстами.

[8] История русской музыки в нотных образцах: учеб. пособие для муз. вузов: в 2 т. / сост. и ред. С. Л. Гинзбурга. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1968. Т. 1. С. 47–48.

[9] Шифр Q. XIV. 150.

[10] В открывающем рукопись многолетии названы имп. Екатерина, в. кн. Павел Петрович и в. кн. Мария Федоровна, их сыновья Александр (1777) и Константин (1779); митр. Ростовский и Ярославский Самуил (занимал кафедру в 1777–1783 гг.).

[11] Этот памятник опубликован полностью в издании: Музыкальный Петербург: энцикл. слов. / подгот. Е. Е. Васильева, В. А. Лапин, Н. О. Атрощенко; отв. ред. Е. Е. Васильева. СПб., 2002. Т. 1: XVIII в., кн. 5: Рукописный песенник с голосами, положенными на ноты. 311 с.

[12] Там же. С. 112–113.

[13] Плач Богородицы не входил в каноническое последование Страстей, но в юго-западных приходах включался в службу Страстной пятницы.

[14] ОР РНБ. Тит. 4172. № 66. Л. 57 об.–58; № 202. Л. 186 об.–187. Орфография оригинала, графика (автора статьи) – стихотворная, зрительно передает структуру строфы.

[15] Секвенция известна с XIII в.; она явилась основой для произведений Вивальди, Перголези, Гайдна, Шуберта и др. Первая из 20 строф: Stabat mater dolorosa / juxta crudem lacrimosa / dum pendebat filius.

[16] См. подробнее: Васильева Е. Е. Плач Богородицы и пасхальная радость // Пасха: многообразие культурных традиций / ред.-сост. В. В. Виноградов. СПб., 2009. С. 22–36. (Временник Зубовского института; вып. 3).

[17] Цитата приведена по современному изданию: Апостол. СПб., 2004. С. 118–119.

УДК 78.071.1(470.23-25)"1920/1940"

Н. П. Рязанова

Под знаком песенности: творчество П. Рязанова в 1930-е гг.

Композиторское творчество Петра Борисовича Рязанова (1899–1942) – профессора Ленинградской консерватории, педагога, музыковеда и фольклориста, относится к 1920–1930-м гг. В своем творчестве 1930-х гг. он отходит от музыкального авангарда, представителем которого он являлся во второй половине 1920-х гг., и становится поборником искусства, говорящего «понятным, доступным в высоком смысле языком».

Ключевые слова: П. Рязанов, Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ), композиторы-попутчики, песенность

Nina P. Ryazanova

Under sign of song genre: music by Peter Ryazanov in 1930's

Music by Peter Ryazanov (1899–1942), professor at the Leningrad Conservatory, educator, musicologist and folklorist, has been written by him in 1920–1930's. In 1930's he estranges his music from the avant-garde which he presented in the late 1920's, and he becomes a devotee of the art which is speaking with a «clean and in high sense intelligible language».

Keywords: Peter Ryazanov, Russian Association of proletarian musicians (RAPM), companion composers, song genre

Статья, являющаяся частью большой работы, посвящена композиторской судьбе П. Б. Рязанова (1899–1942), обратившего на себя внимание слушателей и критиков в 20-е гг. прошлого столетия сочинениями авангардного направления. Наряду с такими композиторами, как Г. Попов, В. Дешевов, А. Мосолов, В. Щербачев и др., он претворял в своем творчестве те взгляды на современное искусство, которые декларировались АСМ (Ассоциацией современной музыки). Но политико-культурная парадигма, сложившаяся на рубеже 1920–1930-х гг., заставила многих композиторов резко изменить стилистику и направить свое творчества в сторону большей доступности.

В какой мере отход от современничества происходил под давлением извне, а в какой он стал результатом искренних стремлений композиторов переориентировать свое творчество в сторону большей простоты? Очевидно в каждом случае по-разному. Многие композиторы были вынуждены обратиться к темам, более созвучным требованиям социалистического строительства. Давление со стороны РАПМ было сильным – это и настоящая травля на страницах прессы с обвинениями «композиторов в „политической реакции"»[1], и характерные для 1930-х гг. всевозможные общественные суды и чистки. Архив Рязанова содержит следующее сведение: «Проходил чистку госапп<арата> в 1931 г. в бытн<ость> редакт<ором> ЛОМИ. Результат – оставление на работе»[2]. Отмечу, что именно в 1931 г. были разгромлены так называемые «контрреволюционные группы в издательском деле СССР»[3].

1930 г. взят за точку отсчета последнего периода композиторской биографии Рязанова, так как он ознаменовался кризисом, а затем сменой творческих установок композитора. Жесткая критика, обвинения в формализме (не только в творчестве, но и в педагогике) сделали свое дело, и в творчестве Рязанова наступает пауза, продолжавшаяся с 1930 по 1932 г. Рязанов пишет об «ужасающей растерянности, которая давила в последние два года особенно ощутительно»[4]. Сфера прикладной музыки, ставшая прибежищем для Г. Попова и Д. Шостаковича, была ему чужда. В 1930 г. он обращается, как и многие композиторы того времени (например, А. Мосолов и Г. Попов), к фольклору, к обработкам. В марте этого года он сделал переложение для голоса с симфоническим оркестром пяти песен Лядова, Стравинского и Гречанинова, объединив их названием «Детские песни». Следом за переложениями чужих обработок Рязанов делает обработки собственных записей народных песен. В 1931–1932 г. он обработал для голоса с фортепиано семь песен, записанных им самим. Обработки Рязановым народных песен представляют совсем другое направление фольклоризма по сравнению с его же «Частушечной сюитой» (1926–1927 гг.), воплотившей традиции Стравинского русского периода.

Ряд композиторов, пытавшихся вписаться в новые реалии советской музыкальной жизни, был назван «попутчиками» – категорию промежуточную между АСМом и РАПМом. К таковым относились, например, Шебалин, Попов, Шостакович. Термин «попутничество», оскорбительный по вкладываемому в него смыслу, начал применяться с конца 1920-х – начала 1930-х гг. для той части интеллигенции, которая стала «перестраиваться, принимать рапмовские лозунги и работать в ука-

занном направлении»[5]. В эти годы подчас одни и те же композиторы состояли в объединениях и кружках с диаметрально противоположными платформами. Более того, в Ленинграде в 1930 г. не кто иной как Г. Попов «по предложению Ленинградской ассоциации пролетарских музыкантов, организовал композиторский кружок при ЛАПМе[6], в котором с горячей общественно-музыкально-политической страстью обсуждались проблемы развития советской музыки»[7]. Есть основания полагать, что и Рязанов примерно с 1931 г. делает какие-то шаги в сторону РАПМ (состоя при этом в 1932 г. в композиторской секции Всероскомдрама[8]). В АР сохранилось письмо А. Давиденко, одного из лидеров РАПМа, Рязанову, написанное в конце 1931 г. и косвенно свидетельствующее об этом. Привожу его полностью[9]:

Ув<ажаемый> Петр Борисович![10]

Муз<ыкальный> фронт задержал меня и Белого в Москве, и мы не смогли приехать в Ленинград в конце декабря, как обещали. Очень интересно было бы знать, как идет работа на произв<одственных> композиторских совещаниях, познакомиться с планом, протоколами. Вообще покрепче связаться. Перед отъездом беседовал с Вашими ребятами. Впечатление по первому знакомству, что они могут быть хорошей организующей силой в Консерватории в смысле перестройки композиторского отделения. Думается, что им и Вам конечно нужно учесть наш опыт борьбы в ВМШ, дабы избежать наших ошибок, думаем с Белым приехать в Ленинград в десятых числах января, дня за 2-за 3 снесемся с Лапмом. Хотелось бы знать Ваше мнение о ходе работ произв<одственных> совещаний и о мероприятиях В<ашей?> группы. Буду очень благодарен, если напишите вкратце. Есть ли какие-нибудь новости на муз<ыкальном> фронте Ленинграда. О Моск<овском> фронте наверно знаете.

С приветом А. Давиденко

P. S. Пишите на редакцию «Пр<олетарского> музыканта»

Простите за спешку письма[11].

Письмо Рязанова Щербачеву от 4 февраля 1932 г., написанное всего за два с половиной месяца до знаменитого постановления ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций», ликвидировавшего РАПМ, проливает свет на ситуацию, сложившуюся в начале 1930-х гг., в среде ленинградских композиторов, на которых лозунги РАПМа стали оказывать влияние в их поисках нового музыкального языка. Примерно со второй половины 1931 г. (как можно судить по косвенным данным) по словам Рязанова в письме Щербачеву, «многое стало казаться иначе, и не только казаться, а глубоко осознаваться и даже претворяться в действительность. За это время, как Вам, вероятно, в общих чертах известно, группа нас. композиторов. объединилась для совместной творческой работы[12], кое-что уже успели в этом смысле сделать, а главное – по многим вопросам договорились принципиально и определенно повернулись лицом к творчеству на совершенно твердых позициях. Почти все мы работаем сейчас над созданием массовой песни, над созданием того, что по содержанию своему качественно сильно отлично от того, что мы делали раньше <…>. Если б Вы только знали, какую трудную и упорную работу по перевоспитанию на творчестве проделывает сейчас каждый из нас! <…> Мы почувствовали себя не оторванными от жизни страны, не выброшенными за борт, мы почувствовали себя полезными в своем творчестве <…>. Нас критикуют, и критикуют дружески<…>»[13].

Полагаю, что Рязанов заставил себя внутренне убедить в справедливости критики со стороны представителей РАПМа. Тем не менее, как и многие его коллеги-композиторы, он вероятно поначалу положительно оценил появление постановления 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций», упразднившего РАПМ. Надо думать, что следующие строки из письма Г. Попова отцу относительно постановления отражают настроения в том числе и Рязанова: «Мы – группа композиторов – уже очень серьезно обсуждали это постановление и наметили ряд мероприятий для дальнейшего участия в общественно-творческой работе вновь организуемого Союза советских композиторов»[14].

Чувство удовлетворения, с которым была воспринята ликвидация РАПМа, не мешал, однако, отмечать и Рязанову, и Щербачеву положительные, по их мнению, моменты в деятельности упраздненной группировки. Рязанов, в частности, одной из заслуг РАПМа видит их «борьбу за содержательное, воспитывающее массы, искусство, <…> за советскую тематику»[15]. Щербачев же говорит: «При всех уродливых загибах, вульгаризациях и вредных ошибках РАПМа необходимо признать и немаловажные, положительные стороны ее деятельности. Значительная часть композиторов это сознает и отмечает. Именно РАПМ впервые заговорила о массовой музыкальной работе и связала нас практически с рабочей самодеятельностью <…> После РАПМа мы не те, что были до РАПМа»[16].

В 1930-е гг. многие композиторы в поисках нового стиля обратились к жанрам, ставшими предпочтительными – тем, «которые связаны со словом: кантатно-ораториальному, операм и массовым песням»[17]. Одним из директивных мероприятий, предназначенных музыкальным организациям,

по выполнению постановления «О перестройке литературно-художественных организаций» от 7 мая 1932 г. было утверждение «предложения о создании массовых песен и маршей»[18].

Стиль Рязанова в сочинениях, последовавших после 1932 г., постепенно меняется в сторону большей простоты языка, в основе которого находится расширенная тональная техника. В его сознании выстраивается следующая парадигма: массовое искусство – народное – фольклорное начало как воплощение народного. О своем творчестве авангардного периода он позднее в 1936 г. в период кампании против формализма, вынужден сказать, что: «в свое время в ряде своих произведений (романсы, фортепианная сюита и др.) находился под непосредственным воздействием того же западного формализма»[19].

Рязанов искренне пытается, чтоб не чувствовать себя «выброшенным за борт», переориентировать свое творчество в сторону массовых жанров. В результате появились его песни для хора: «Красноармейская походная» и «Волнуется синее море». В этих сочинениях угадываются интонации солдатского фольклора, революционных песен, частушечных наигрышей.

Но бодрые массовые песни и марши, приветствуемые идеологами РАПМа, не были органичны для дарования Рязанова – он тяготел к лирике, которая долгое время была не в чести. «Разрешение» на лирическое высказывание поэтам и композиторам было «выдано» лишь после разгрома РАПМа в 1932 г. Теперь в качестве важнейшей задачи советских композиторов провозглашалось: «Во что бы то ни стало создать нашу лирику!»[20].

Выходом из кризиса для Рязанова стали появившиеся один за другим струнный «Квартет» (соч. 1934–1935, изд. в 1936) и вокальный цикл для высокого голоса с фортепиано, на тексты советских поэтов «Короткие песни» (соч. 1935–1936 изд. 1936). При жизни автора квартет часто исполнялся, имел успех и был включен в качестве одного из обязательных произведений советских композиторов для исполнения в 1938 г. на Всесоюзном конкурсе смычковых квартетов.

А в области вокальной музыки наиболее заметным и «замеченным» сочинением последнего периода творчества Рязанова явились его лирические «Короткие песни». Эти песни были с одобрением упомянуты музыковедом В. И. Музалевским в докладе «Советская вокальная лирика», прочитанном на юбилейной сессии Института театра и музыки, посвященной двадцатилетию Октября 25 ноября 1937 г., как пример «нового формообразования, где получаются сплавы романсно-песенного порядка». «Короткие песни» противопоставлены «Четырем стихотворениям Александра Блока» для голоса с фортепиано – сочинению «современнического» периода творчества Рязанова, критикуемые теперь и за выбор стихов Блока (!), и за «крайнюю изощренность красок». Докладчик выделил творчество Рязанова как «очень характерный штрих в истории нашей ленинградской песни», подчеркивая «что этот композитор наиболее ярко примыкал к самым крайним течениям западноевропейского творчества»[21].

В названиях сочинений Рязанова 1930-х гг. как опубликованных, так и оставшихся в черновых набросках, постоянно встречается слово «песня» не только в отношении вокальных произведений, но и применительно к инструментальным. Струнный «Квартет» первоначально имел такие варианты названий: «Молодежные песни для струнного квартета», «Годы молодые». Н. Г. Шахназарова справедливо замечает, что «знаковая функция массовой песни – как определенного содержательного символа эпохи – подтверждалась ее использованием в произведениях „академических" жанров»[22]. Столь же знаковым является для Рязанова прилагательное «молодежная», которое часто применялось композитором в обозначении жанра.

Для опубликованных произведений Рязанова последнего периода (кроме «Квартета» и «Коротких песен», это – «Лирические этюды» для фортепиано, «Три пьесы для виолончели с фортепиано»), а также неопубликованных «Таборных песен» характерно сочетание демократичности, доступности с высоким профессионализмом. Собственно, этот синтез он имел в виду и в своем выступлении 1936 г., говоря, что «наступил такой момент, когда граница между пониманием массового самодеятельного искусства и между тем, что называлось у нас большим искусством, должна быть уничтожена в сознании композитора»[23]. А тремя годами ранее при обсуждении творчества Г. Попова он конкретизирует свое понимание путей обогащения музыкального языка: «необходимо в значительной степени не упростить язык, но сблизить его с той культурой, на почве которой вырастает и Попов, и все мы»[24].

Несмотря на то, что успех «Квартета» позволил Рязанову обрести уверенность в себе, сильно пошатнувшуюся в годы кризиса, он в письме к жене с горечью замечает: «Откуда люди берут на себя право и смелость утверждать свои вкусы в отношении сложившегося человека, имеющ<его> собствен<ные> духовн<ые> запросы и вкусы? Ведь вот такие вещи больше всего мешают людям идти своей дорогой <…> Надо мной все это висит как-то уже много-много лет…»[25].

В 1936 г. в Ленинградском отделении Союза композиторов состоялся, по-видимому, последний в жизни Рязанова творческий просмотр, на котором был представлен ряд его сочинений 1930-х гг.[26] Какова была обстановка просмотра, можно судить по сохранившемуся черновику

письма Рязанова, написанного по приезде в Тбилиси, виолончелисту Александру Яковлевичу Штримеру, с которым его связывали творческие и дружеские отношения. Он пишет: «Когда я суммировал в голове все то, в чем меня обвиняли, <…> у меня пропало всякое желание заниматься по крайней мере на ближайшее время, и я делаю огромные усилия над собой для того, чтобы хоть сколько-нибудь вернуть прежнее настроение и желание работать»[27].

Таким образом, можно говорить о неоднозначности оценки критикой изменившейся стилистики сочинений Рязанова 1930-х гг.: от одобрительных в адрес «Квартета» и «Коротких песен» до упреков в «модернистических тенденциях, наклонности к вычурности» (Чулаки), но с признанием «чрезвыч<айной> отточенности излож<ения> своих мыслей с абсол<ютным> мастерством» (Штрейхер)[28].

Установке на песенность в широком смысле слова Рязанов остался верен до конца жизни: последнее, незавершенное сочинение для оркестра, помеченное июлем 1941 г., носит название «Молодежные песни». Но если песенность в 1920-е гг. понималась им как синоним линеарности в хиндемитовском духе, то в 1930-е гг. она воспринималась как средство объективного отражения действительности, создания искусства понятного массам, а не только профессионалам.

Такое понимание песенности несомненно отразилось не только в произведениях самого Рязанова, но и стало определяющим для его учеников, среди которых были В. Соловьев-Седой и Г. Свиридов.

Примечания

[1] Письмо Г. Н. Попова отцу Н. Д. Попову № 30 от 5 мая 1932 г. // Попов Г. Н. Из литературного наследия / ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Совет. композитор, 1986. С. 63.

[2] Архив Рязанова (в дальнейшем – АР). № 266: Карандашная запись, относящаяся, по-видимому, к 1935 г., сделанная на обороте машинописного «Жизнеописания» от 10 июля 1934 г.

[3] Из доклада секретно-политического отдела ОГПУ «Об антисоветской деятельности среди интеллигенции за 1931 г.», не ранее 10 декабря 1931 г. // Власть и художественная интеллигенция: документы ЦК РКП (б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике, 1917–1963 / под ред. А. Н. Яковлева; сост. А. Артизов, О. Наумова. М.: Междунар. фонд «Демократия», 1999. С. 160.

[4] Письмо Рязанова Щербачеву от 4 февр. 1932 г. // Щербачев В. В. Статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская. Л.: Совет. композитор, 1985. С. 281.

[5] Власова Е. С. Советское музыкальное искусство сталинского периода: борьба агитационной и художественной концепций: дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.02. М., 2010. С. 176.

[6] ЛАПМ – Ленинградская ассоциация пролетарских музыкантов.

[7] Письмо Г. Н. Попова П. П. Назаревскому № 109 от 19–22 октября 1939 г. // Попов Г. Н. Из литературного наследия. С. 123.

[8] Власова пишет о Всероскомдраме как «единственной организации, которая высказывала открытое сопротивление позиции РАПМа» (Там же. С. 178).

[9] Письмо Давиденко (АР. № 264) публикуется впервые.

[10] Первоначально предполагалось более официальное обращение «т. Рязанов», оно переправлено на «Петр Борисович».

[11] Внизу страницы карандашная приписка рукой П. Рязанова: «конец 1931 г.».

[12] Вероятно, имеется в виду кружок при ЛАПМ, организованный в 1930 г. Поповым. И очевидно, Давиденко, говоря о «Ваших ребятах» в приводимом выше письме Рязанову, также имеет в виду этот кружок.

[13] Щербачев В. В. Указ. соч. С. 281.

[14] Письмо Г. Н. Попова – Н. Д. Попову № 30 от 5 мая 1932 г., Ленинград // Попов Г. Н. Из литературного наследия. С. 63. Весьма вероятно, что в письмах Рязанова – Щербачеву и Попова – отцу речь идет об одной и той же «группе композиторов».

[15] См.: Рязанов П. Б. К новому этапу // Итоги первой годовщины постановления ЦК ВКП (б) о перестройке литературно-художественных организаций: сб. ст. / ЛССК; под общ. ред. В. И. Тоболькевича. Л.: Госмузиздат, 1933. С. 20.

[16] Щербачев В. В. Впереди еще упорная борьба // Там же. С. 18.

[17] Шахназарова Н. Г. Парадоксы советской музыкальной культуры, 30-е гг. М.: Индрик, 2001. С. 45.

[18] Власть и художественная интеллигенция. С. 175.

[19] Рязанов П. Б. Против сумбура в музыкальной учебе // Ленингр. правда. 1936. 16 марта, № 62 (6247). С. 4.

[20] Иохельсон В. Е. Постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 г. и задачи Союза советских композиторов: докл. на собрании ленингр. композиторов 1 авг. 1932 г. // Итоги первой годовщины постановления ЦК ВКП (б) о перестройке литературно-художественных организаций. С. 103.

[21] ЦГАЛИ СПб. Ф. 82. Оп. 3. № 84. Л. 312–323.

[22] Шахназарова Н. Г. Указ. соч. С. 54.

[23] Стенограмма заседания Ленинградского отделения Союза советских композиторов в феврале 1936 г. / публ. Н. Грязновой // Шостакович – Urtext / ред-сост. М. П. Рахманова. М.: Дека-Вс, 2006. С. 328.

[24] ЦГАЛИ СПб. Ф. 348. Оп. 1. № 5: Стенографический отчет заседания правления ЛОССК по обсуждению доклада Арапова о творчестве Попова. Ч. 2. 8 мая 1933 г. Л. 11 об.

[25] АР. № 264. Черновик письма О. Пядышевой (второй жене композитора) от 11 августа 1935 г.

[26] АР. № 311 содержит беглые заметки Рязанова, сделанные в ходе обсуждения, по которым можно судить, что показывались две тетради фортепианных пьес в исполнении А. Д. Каменского, одна из которых в 1939 г. была опубликована под названием «Лирические этюды», «Короткие песни» в исполнении О. П. Пядышевой и В. П. Ивановой и, видимо, две виолончельные пьесы в исполнении А. Я. Штример и А. М. Штример из будущего цикла «Три пьесы для виолончели с фортепиано, на мотивы белорусских песен» (ор. 11), опубликованных в 1940 г.

[27] Письмо П. Б. Рязанова – А. Я.Штримеру от 15 декабря 1936 г. Черновик, с пометой Рязанова «не послано» (АР. № 264).

[28] АР. № 311.

УДК 782:78(=161.1)(092)"19"Гаврилин

О. И. Гладкова

Несостоявшиеся оперные шедевры Валерия Гаврилина[1]

Выдающийся русский композитор В. Гаврилин обладал особенностью, которая роднит его с некоторыми другими отечественными авторами: заканчивая сочинения, он подолгу держал их в голове, перекладывая на ноты только в случае подготовки к изданию, исполнению, постановке. Российские музыкальные театры, страдавшие в 1980–1990-х гг. от отсутствия финансов, не могли работать над современным репертуаром. Так возникли «несостоявшиеся оперные шедевры», дошедшие до нас в эскизах, фрагментах, отдельных законченных сценах.

Ключевые слова: музыкальная драматургия, либретто, моноопера, телеопера, действо, скоморохи, камерный симфонизм

Olga I. Gladkova

Frustrated opera masterpieces by Valery Gavrilin

The outstanding Russian composer V. Gavrilin had a feature that makes it similar to some other Russian authors: finishing works, he has long kept them in the head, shifting to the notes only in the case of preparations for publication, performances. Russian musical theater, suffered in the 1980–1990's years from a lack of finance, could not work on the contemporary repertoire. Thus the «failed operatic masterpieces», extant in sketches, fragments of certain finished scenes arose.

Keywords: musical dramaturgy, libretto, monoopera, teleopera, act, clowns, chamber symphony

Господи, где она, его многострадальная «Шинель»?
В. Максимов

В отношении к жанру Гаврилин с молодости и до печальных девяностых оставался горемыкой Акакием Акакиевичем: он был Башмачкиным, а опера – шинелью, поносить которую так и не удалось, несмотря на все старания, мечты и жертвы. Заветных «шинелей» было сшито немало – законченных полностью, сметанных, скроенных, сделанных фрагментами; в каталоге и авторских записях их более десяти. К ним примыкают действа, музыкальные драмы, кино-оперы… Их столько же. Трагический список нерожденных опусов впечатляет как скорбная похоронка, длинный ряд пропавших без вести:

– «Страдания Вертера», опера по рассказу М. Зощенко;

– «Симонковские ребята», опера на собственный сюжет;

– «Юнкер Шмидт и Марина», опера по К. Пруткову;

– «Моряк и рябина», либретто композитора;

– «Повесть о скрипаче Ванюше или Утешения» по Г. Успенскому;

– «Ревизор», опера на гоголевский сюжет;

– «Свирель», камерная опера, либретто А. Каплана;

– «Шинель», музыкальная драма по повести Н. Гоголя;

– «Год быка» по пьесе К. Сая;

– «Пещное действо» для хора, солистов и симфонического оркестра;

– «Кума», фильм-опера, либретто А. Шульгиной;

– «Свадьба», действо для солистки, смешанного хора и оркестра (с участием балета) на тексты А. Шульгиной и В. Гаврилина;

– загадочно трогательные, возможно, детские «Грустелина и Негрустель», «Цапелька и Мормышка»;

– «Незабудки», опера-балет;

– «Инокиня Маргарита»;

– «Пастух и пастушка», действо по роману В. Астафьева.

А сколько сюжетов обсуждалось! Готовились эскизы, набрасывалась общая композиция, рисовались в воображении (и музыке) персонажи. «Бравый солдат Швейк» Гашека, «Тевье-молочник» Шолом-Алейхема, «Светлая личность» Ильфа и Петрова, оперы по Шукшину и Шергину, действо по стихотворениям Рубцова… Своими писателями, особенно близкими по духу и темам, Гаврилин считал Зощенко (одно время композитор говорил о намерении связать несколько рассказов в единый оперный сюжет), Салтыкова-Щедрина и, конечно (с вечным преклонением!), – Гоголя, присматриваясь и к «Ивану Федоровичу Шпоньке и его тетушке», и

даже к опробованной Мусоргским «Женитьбе». Как замыслы, так и готовые оперы до сцен не доходили, а значит, оставались только в голове их автора. По давней привычке Гаврилин записывал лишь то, что непосредственно «шло в ход», исполнялось, озвучивалось, пелось и игралось. Режиссеры ничего не обещали; театральные директора, ссылаясь на безденежье и трудные времена, отвечали то «да», то «нет». А сам композитор, в отличие от многих коллег, не имел заветных ящиков стола с партитурами на будущее, тем более в отношении оперного жанра, демократичного, смелого, злободневного.

«Куртизаны, исчадье порока!» – клеймил власть имущих Риголетто в знаменитой опере Верди, и вся Италия вставала… Таким видел театр Гаврилин, открытым и волнующим. Искусственно-стильные опусы, взращенные в камерных залах, утомляли индивидуальностью решений, «фантазийными», ни на что не похожими костюмами, картонными конусами и кубами, изображавшими то интерьеры замка, то морскую гладь. «Со времени окончания консерватории, – вспоминал Гаврилин, – главной целью своей работы я поставил сочинить оперу, причем такую, чтобы была она совершенно… независима от моды и в то же время нравилась бы всем: много знающим профессионалам и неопытному слушателю»[2]. «Мне твердят со всех сторон, что это невозможно», – добавлял он с сомнением, но все-таки шел, пытался идти – дорогой неудач, обид и поражений[3]. В 1970 г. после первого авторского концерта (в Вологде) композитор начал оперу «Моряк и рябина», так и не дописанную, несмотря на многократные возвращения к придуманному им же сюжету. Позже, в одном из интервью, Гаврилин заметил, откровенно и горько: «Более пяти лет я упорно работал над „Ревизором“ и „Шинелью“ по Гоголю. Увы, ничего не получилось…»[4]. «У меня два сочинения, которые сильнее, чем „Перезвоны“, – говорил он друзьям в день премьеры хоровой симфонии-действа, – „Ванюша“ и „Пастух и пастушка“. Я закончу»[5]. Не сделал; остались в эскизах. Вернее – не записал. «В хорошей опере искусственно все, кроме правды», – любил повторять Гаврилин. Академическое пение, масштаб и котурны в его опусах не предполагались; большая столичная сцена тоже. Камерные театры и малые залы казались роднее и ближе, а исполнители нравились без бриллиантов и рубинов в горле, зато с четкой дикцией и теплым, приятным уху тембром.

«Часто завидую драмтеатру – какая у них разнообразная масса природных, естественных голосов, прямо сообщающихся с нутром, с естеством. Для нас же, для пения, консерватории штампуют все Венер да Аполлонов, причем из всего, что ни подвернется – из мрамора, из гипса, из дерева, из металла, из стружки, из опилок, из резины, из хлебных мякишей, изо всякой жеванины, чуть не из слюны…

Что ты, Ленский, не танцуешь?

У любви, как у пташки, крылья.

Оторопь берет от оперных шедевров… Иной голосок на корм курам не сгодится: доска доской, а он Аполлонствует! Тьфу!»[6]. В провинции аполлонства и претензий было меньше. Гаврилина приглашали в Саратовский театр с «оперой в обрядах» – «Шинелью»; месяцами шли переговоры, но и здесь сорвалось. Прирожденный мелодист, мастер русской музыкальной речи и звукового портрета, пейзажист, тонкий лирик – кто лучше Гаврилина распел бы гоголевскую повесть?! На столичной сцене, однако, ставилась другая «Шинель»…[7] «Страшно, что музыка так проста», – сказал о гаврилинских сочинениях московский коллега-композитор[8]. «На пути к музыкальному театру» – назвал рецензию авторитетный критик, написавший о Гаврилине; в анализе подчеркивалась сценическая природа его опусов, от вокальных циклов и фортепианных пьес (со зримым именем – «Зарисовки»!) до прикладного жанра. В годы, насыщенные работой в кино и драматических театрах, зазывавших наперебой, заголовок статьи читался вполне определенно: от разговорной сцены к оперной. Поначалу все шло именно так: спектакли появлялись и исчезали с афиш, музыка продолжала жить – в новых задумках, в том числе, операх. Фрагменты, эскизы, заставки, вальсы и песни укладывались в сознании автора на манер лирического дневника героя-современника, где каждая страница несла одно настроение или аффект: скорбь и ярость, азарт, бесшабашное веселье, грустную нежность. Листки из копилки могли пригодиться и пригождались – каждый в свои сроки. «Кое-какие мелочи для оперы я уже заготовил впрок, и, чтобы приступить к делу вплотную, надо договориться с каким-нибудь театром», – заметил однажды Гаврилин. Речь шла о «Ревизоре». Любая из опер для него начиналась с тем-мелочей.

Общение с драматическим жанром давало еще один плюс. Театр дышал воздухом поисков – в противовес скудеющей опере: новые пьесы, острое слово, современный уровень режиссуры, сценографии, актерской игры. Дорога казалась прямой и близкой; с годами, однако, она повернула вспять: невостребованные оперы давали жизнь другим произведениям, растаскивались на номера, переносились готовыми кусками в оратории, инструментальную музыку, балеты. Никем не сосватанная «Шинель» зазвучала в

«Перезвонах» и фрагментами, и целыми законченными частями; песнь каторжников «Шпаната», разработанная в оперном финале, составила эпилог хоровой симфонии-действа. Туда же перекочевали некоторые музыкальные идеи и темы «Ревизора».

Оба «гоголевских» опуса дали жизнь многим эпизодам «Женитьбы Бальзаминова»: маленький человек, русский Чарли Чаплин, простодушный и беззащитный, продолжал шагать по страницам гаврилинских партитур. Материалы «Шинели» предполагалось использовать в вокальном цикле «Вечерок» № 2, в свою очередь, незавершенном. От нее же тянутся нити к «Скрипачу Ванюше», возвращаясь и варьируясь – во взаимном обмене. Не приглянувшийся театрам «Ванюша» дал толчок «Незабудкам», найдя приют десятилетием позже, в номерах «Перезвонов». «Моряк и рябина» подарила темы «Свадьбе», предназначенной для исполнения Еленой Образцовой, перешедшей по наследству к Ирине Богачевой, но так и не спетой. Спустя годы, в хаосе очередного переезда (Гаврилины часто меняли квартиры) ноты «Свадьбы» были утеряны и больше не восстанавливались автором. Параллелью к страстям по опере вилась узкая, но заметная тропка: иные по жанру опусы де факто проникали в театр. Труппа Бориса Покровского поставила «Вечерок» («Альбомчик»); на оперную (и балетную) сцену попала вокально-симфоническая поэма «Военные письма». Трамплином к театральным прочтениям камерной лирики Гаврилина оказались «Скоморохи», маленькая кантата, преобразованная (в конечной редакции) в оригинальную ораторию-действо для мужского хора, солиста-певца и чтеца, балета и симфонического оркестра. Рожденная в театре (музыка будущих «Скоморохов» впервые зазвучала в спектакле «Через сто лет в березовой роще» по пьесе В. Коростылева), оратория просилась на оперные подмостки. Танцевальные эпизоды могли обойтись без кулис и декораций: в 1970–1980-х гг. балетные постановки украшали афишу Капеллы и других концертных залов города; с другой стороны, на специальной сцене балет «Скоморохов» смотрелся бы рельефнее и ярче. Стержневая роль вокалиста и общий замысел делали сочинение похожим на моноопер, интересную и новую в ту пору для театров и публики.

Все надежды, однако, рухнули, и не по музыкальной вине; неугодными, в первую очередь, оказались тексты. Дерзкие и ернические, они «лезли на рожон» и «неприличными» словесными оборотами, и бьющими в цель намеками на облеченных властью болтливых «обезьян» – «лапища тянутся, каждому хочется». «Господа, в империи все спокойно», хищники жиреют, а «Россия во тьме, куда ей податься?!»… В общий котел добавлялась еще одна горькая капля. В те годы журналы начали публиковать трагические факты о расстреле царской семьи. В «Скоморохах» пелось о «Николке Втором» – «что с тобою, Николка, содеяли?», а в музыке старый гимн «Боже, царя храни» соседствовал с «Чижиком-пыжиком»; откровенное глумление казалось непонятным и неуместным. «На „Скоморохах", видимо, придется поставить крест», – сказал домашним композитор, вызванный в обком партии после шумной премьеры оратории[9]. Сочинение попало под запрет, почти на десять лет, повторив судьбу ленсоветовской «Березовой рощи», снятой в 1967 г. после трех спектаклей по тем же, идеологическим причинам. «Я понял, что оперный театр для меня, так же как и для других моих коллег, недосягаем», – написал Валерий Гаврилин[10]. А его «Представление и песенки из старой русской жизни» (начальный подзаголовок «Скоморохов») до музыкально-театральной сцены не дошли, хотя планировалась большая двухактная композиция с мимансом и танцами, балетные номера смотрел Леонид Якобсон, а в сольной партии выступали – в разные годы – известные оперные звезды.

«Я не люблю, как делают сейчас многие, рассказывать о том, что запрещалось, что не запрещалось. Любому художнику всегда приходится сталкиваться с властями, начальниками, независимо от строя. Какое бы устройство ни было – монархия, демократия или социалистический строй – все равно за что-то будут бить обязательно, – сказал Гаврилин, без тени улыбки, в одном из последних интервью. – Я всегда считал, что художники – это люди, которые говорят правду. Каждый способом своего искусства»[11].

Истина в предельном приближении, в ранящей достоверности бьется в каждой «жилке» музыки, трепещет в строках «Военных писем» – не просто документа эпохи, но документа в подлиннике, уникальном, бесценном, хранимом поколениями.

В любом из свидетельств важны цифры, и они заметны здесь в точности запечатленных лет и дат-посвящений: вокально-симфоническая поэма сочинена в 1975 г., к 35-летию Победы. Есть в «Письмах» и вневременной континуум, наплыв десятилетий, смещение возрастов. Вот сын-мальчишка, из многих военных подранков, не помнящих отца, расспрашивает мать о проводах на фронт. И детский хор (в постлюдии) поет о вечно юном месяце-мае, который обязательно наступит. Вот голос солдата, совсем молодой, и бодрый, как будто, и ласковый, прощальный… А рядом, над всем, авторское слово очевидца, чью судьбу покалечила война – речь без пафо-

са, штампов и ораторских крещендо. Московский камерный музыкальный театр поставил «Письма» как дуооперу (в декабре 1982 г.), где действовали безымянные Он и Она. В начальном, филармоническом варианте структурой и жанром опус был близок «Скоморохам» – в сюитном принципе чередования законченных номеров с заголовками. Их двенадцать, в круге времен, ходе часов, от весны до весны. В текстах Альбины Шульгиной – поэтической прозе с легким деревенским акцентом нет сквозного сюжета; его заменяют воспоминания – отрывочные, смутные, они счастливей и ярче сегодняшней жизни, чтение солдатских писем, впечатления прошлых и нынешних лет.

Он уехал на фронт. Его жена, теперь уже вдова получает похоронку… Но сложенные треугольником письма от него продолжают приходить, с опозданием – на войне, как на войне. Она разговаривает с мужем, как с живым, про себя и вслух; он для нее всегда рядом: знакомый голос звучит в строках, написанных наскоро, нацарапанных карандашом, под грохот снарядов.

Толчком к созданию поэмы послужил спектакль ленинградского БДТ «Три мешка сорной пшеницы» в постановке Георгия Товстоногова (1974), музыку к которому создал Гаврилин. У войны не женское лицо… Эта тема звучала в многочисленных военных симфониях, пьесах, фильмах. Тут было именно женское – тыловая Россия, опустевшие деревни, голодные, измученные бабы с ребятишками… Война с «изнаночной стороны». «Сколоченный из грубых досок помост далеко выходит вперед, в зал. За занавеской цвета военной одежды расположился маленький оркестрик. Все скупо, все просто, лаконично… Современно той человеческой наполненностью, тем высоким смыслом, вне которого нет смысла писать и петь о войне», – отмечал один из рецензентов спектакля «Военные письма», поставленного Юрием Борисовым (выпускником режиссерского факультета Ленинградской консерватории) при активной поддержке Бориса Покровского[12]. Камерный жанр и природа гаврилинских «Писем» созвучны и родственны. «Разрушая рампы и рамки больших академических сцен, опера вторгается прямо в зрительный зал… Нравственный смысл музыки при этом становится осязаемым… зримым»[13]. «…Персонажам сопереживаешь, словно бы близким тебе людям»[14]. Мелодия, как мощный рупор, усиливает выразительность слов; стихи «записаны» нотами, выбиты в камне, на вечных, гранитных плитах памяти. Безутешный плач завершает женское соло. Причет и всхлипывания, стоны, жесткий, невеселый смех, тревожный гул и вой – звуки войны врастают в ткань спектакля органично, не разрушая хрупкой ауры поэмы. «Горько, но без надрыва звучат голоса Л. Тимофеевой и Я. Радионика… то порознь, то вместе, сливаясь в одних песнях, расходясь в других…»[15].

Оперный театр не взял с собой Гаврилина. Его самоцветный талант не пригодился жанру, а корневые истоки замыслов и флюгер сцены не сошлись. Вертлявый и быстрый, сегодня он все упорней глядит на запад, возвещая приезд режиссеров-англичан и декораторов-немцев в Большой, Мариинский, Михайловский, в столицы и глубинку.

Примечания

[1] Статья написана на основе монографии: Гладкова О. И. Валерий Гаврилин: родник русской музыки. СПб.: Родные просторы, 2013. 368 с. Текст статьи дополняет материалы книги. В статье сделан акцент на полностью написанных, но неизданных сочинениях композитора.

[2] Гаврилин В. Слушая сердцем…: статьи; выступления; интервью. СПб.: Композитор, 2005. С. 100.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 290.

[5] Бутовский Я. Запомнившееся // Этот удивительный Гаврилин. СПб.: Нева, 2002. С. 130–131.

[6] Гаврилин В. О музыке и не только… СПб.: Дума, 2001. С. 289, 218.

[7] Имеется в виду опера А. Холминова «Шинель».

[8] Таривердиев М. Страшно, что музыка так проста / беседу вел И. Туманян // Общая газ. М., 1995. 7–13 сент.

[9] Бутовский Я. Указ. соч. С. 123.

[10] Гаврилин В. Слушая сердцем… С. 177.

[11] Там же. С. 189.

[12] Отюгова Т. От любви теплее белый свет… // Смена. 1984. 11 апр. С. 3.

[13] Там же.

[14] Там же.

[15] Бялик М. Московский камерный // Ленингр. правда. 1984. 17 апр. С. 4.

УДК [7.032:7.026.2](470)"17"

Ю. Ю. Михайлова

Дискуссии о репрезентации памятников прошлого: «Vetusta Monumenta»[1]

Традиция сохранения памяти о древностях, формировавшаяся на протяжении всего XVIII в. в Обществе антиквариев Лондона, затрагивает проблемы их репрезентации. На примере издания «Vetusta Monumenta» рассматриваются характерные особенности манеры исполнения рисунков и гравюр, включенных в серию, предписываемые им функции, трансформация указанных характеристик на протяжении XVIII столетия.

Ключевые слова: Vetusta Monumenta, антикварианизм, антикварии, репрезентация древних памятников

Juliana J. Mikhailova

Discussions on representation of ancient monuments: «Vetusta Monumenta»

Tradition of preserving memory of the ancient monuments having been formed throughout the 18th century by the Society of Antiquaries of London, raises issues of representation of ancient artifacts. Using the Vetusta Monumenta series as an example the features of the manner of execution of drawings and engravings included in a series, their functions, and transformation of these features during the 18th are under discussion.

Keywords: Vetusta Monumenta, antiquarianism, antiquaries, representation of ancient monuments

XVIII столетие, рассматриваемое как канун становления исторической и искусствоведческой наук, является и родоначальником длящейся по сей день дискуссии о способах репрезентации тех артефактов, о которых пишется история. Традиция сохранения памяти о средневековых сооружениях на бумаге в виде рисунка или гравюры, формировавшаяся на протяжении всего XVIII в. в Обществе антиквариев Лондона (воссозданного в 1717 г.), представляет особый интерес, поскольку она затрагивает многие культурные и социальные процессы указанного периода. Свой подход к изучению древностей Общество антиквариев Лондона сформулировало уже при его создании: «Без изготовления рисунков или эскизов изучение древностей или любая другая наука будет неубедительной и несовершенной»[2].

Этот тезис кажется простым только на первый взгляд. При его более глубоком осмыслении возникает множество вопросов: содержание рисунков, традиция или манера их исполнения, предписываемые им функции, трансформация указанных характеристик на протяжении рассматриваемого периода. Целью статьи является попытка ответить на поставленные вопросы, используя в качестве примера для изучения издание Общества антиквариев Лондона «Vetusta Monumenta».

На сегодняшний день не удалось выявить фундаментального исследования этого произведения. Отдельные листы обращали на себя внимание ученых в русле проблем, связанных с реставрацией и охраной древних памятников. В настоящее время американским исследователем Н. Херингманом[3], предпринимаются значительные усилия по оцифровыванию гравюр первого тома «Vetusta Monumenta» в рамках одноименного интернет-проекта[4].

«Vetusta Monumenta» – это издание, состоящее из серии гравюр с комментариями антиквариев (за исключением первого тома) о древних сооружениях, интересных местах и артефактах, в основном касающихся Британии, как римского, так и средневекового периодов, существует в семи томах, выходивших нерегулярно в период с 1747 по 1906 г. Размер всех томов одинаковый и составляет половину типографского листа. Первоначально гравюры издавались по отдельности, а позднее, по мере их накопления, оттиски объединяли в том, который появлялся в виде самостоятельной книги под заголовком «Vetusta Monumenta». В соответствии с установленным правилом члены Общества получали по экземпляру каждой гравюры, оставшиеся листы направлялись книгоиздателям и книготорговцам.

В 1747 г. вышел первый том «Vetusta Monumenta», содержащий 70 гравюр. Заказывая эти оттиски, Общество преследовало как научные цели – сохранение древностей средствами визуального документирования[5], так и индивидуальные – коллекционирование – популярное увлечение знати в XVII–XVIII столетиях.

Следует отметить тот факт, что, по крайней мере, в первой половине столетия не существовало какого-либо системного подхода к выбору объектов для опубликования. В основном это были последние археологические находки или

курьезные объекты, принадлежащие членам Общества, обнаруженные ими во время путешествий[6]. Выглядящая как единая публикация, на самом деле «Vetusta Monumenta» представляет разрозненный набор гравюр с планами, видами, изображениями деталей отдельных предметов, факсимильными воспроизведениями древних надписей и прочими репрезентациями памятников, исполненных в различных художественных манерах. Ни гравер, ни директор не могли влиять на принятие решения о выборе объекта для опубликования. Поскольку финансовую жизнеспособность проекта, даже если посредником выступало Общество, обеспечивали патроны, окончательное решение по публикациям оставалось за ними.

Изображения первых двух томов «Vetusta Monumenta» (1747 и 1789 гг.) преследуют одну цель: передать реально величественную структуру, не тронутую временем. Это виды, часто исполненные в искаженной косоугольной проекции[7], с фронтальным освещением, призваны дать воображаемому зрителю максимум информации о памятнике, освободив его при этом от привязки к современной ситуации. Характерными особенностями исполнения оттисков являются так называемые «правила антикварной гравюры»[8]. По большей части, это концептуальное, идеализированное изображение памятника без утрат и разрушений, т. е. памятник подвергался «виртуальной» реставрации рисовальщиком на бумаге[9].

Королевская Хартия, пожалованная Обществу в 1751 г., придала ему статус, равный Королевскому Обществу, и возложила ответственность на его членов за «воодушевление, поощрение, содействие в изучении древностей и истории этой и других стран»[10]. Учитывая эту широкую миссию, круг памятников, выбираемых для включения в «Vetusta Monumenta», сделался обширным и разнообразным: начиная от римско-британских мраморных бюстов и средневековых монастырских печатей, до архитектурных монументов. Временной диапазон представляемых объектов составляет четырнадцать столетий (III–XVII вв. н. э.).

Последняя треть XVIII в. ознаменована значительным расширением публикаций на базе «Vetusta Monumenta» о результатах исследований Общества в области средневековой архитектуры, отношение к которой в это время сменилось с негативного на восторженное.

Общая концепция издания осталась прежней, без четко выраженной системы при отборе памятников. Повсеместно использовался один формат бумаги (54,61 x 36,83 см) вместе с относительно единообразной манерой гравирования и титрования. Однако художественные методы изображений третьего тома (1796) сильно отличались, несмотря на стандартную форму оттисков в каждый из двух периодов, можно установить вполне узнаваемую манеру, свойственную знатоку и ученому. Новшеством по сравнению с первыми двумя томами стали пояснения, которые начиная с листа XX (1763), добавлялись на отдельной странице, а не в виде заголовка или текста, расположенного в пространстве самого оттиска.

Постепенное усиление акцента на сопроводительном тексте в «Vetusta Monumenta» отражает, в первую очередь, стремление сместить вектор публикаций в научную сферу, вызванное общей озабоченностью плохой сохранностью памятников и отсутствием описаний, которые могли бы способствовать более научному подходу при реставрации в будущем.

Анализ документов по восстановлению соборов в середине столетия в Эксетере (1740-е), Или (1757) и Линкольне (1761) свидетельствует о стремлении вдохновителей этих работ (Ч. Литтлтон, Дж. Милз, Дж. Эссекс) к точной репрезентации объектов, подлежащих ремонту. Работы базировались на тщательных исследованиях первоисточников и точных рисунках, изготовлявшихся непосредственно в ходе реставрации.

Однако в конце XVIII столетия, отмеченного широкомасштабными восстановительными проектами, современная антикварная гравюра не пользовалась популярностью у архитекторов-сторонников классического стиля. Несмотря на профессиональные знания о готике, эти зодчие по большей части не понимали и игнорировали ее реальный характер, истинную ценность для них представляло единообразие и «прекрасная простота», желание улучшить и облагородить «варварскую» архитектуру в соответствии с классическими итальянскими образцами[11].

В 1796 г. вышел в свет третий том «Vetusta monumenta», который включал 44 гравюры, посвященные средневековью, и примерно 200 страниц текста. Научный подход к изучению готического искусства и архитектуры в начале XIX в. вызывал минимальный интерес, но тема средневековья, окрашенная в цвета романтизма, уже став ходовым «товаром» на рынке XVIII в., приобретает все бóльшую популярность. Такую ситуацию можно объяснить появлением «романтического антикварианизма», с его более эмоциональным интересом к прошлому и переоценкой готики в самом общем смысле. Неоднозначное отношение Общества к этому явлению нашло свое воплощение в контрасте, например, между первым и вторым листами третьего тома,

на которых изображена таинственная атмосфера капеллы св. Магдалины около Винчестера, и третьим листом, который олицетворяет возврат к традиционному изображению планов, деталей и видов фасадов, расположенных вне связи с изобразительным пространством.

Такое композиционное решение третьего и четвертого томов, которое С. Смайлз[12] охарактеризовал как «антикварная пунктуальность и эстетическое удовольствие»[13], проявляется при визуализации готики в первый период эпохи романтизма. Рубеж XVIII–XIX в. ознаменовался противоречием между научным подходом к изучению и презентации результатов исследований и необходимостью получения финансирования путем привлечения широких масс читателей, которые склонялись к изданиям менее научным, но более популярным. Другие широко известные иллюстрированные коллекции древностей, например, таких авторов как братья Баки и позднее Дж. Бриттон, конкурируют и полностью вытесняют «Vetusta Monumenta» из сферы интереса массового читателя в конце XVIII в.

В последние десятилетия XVIII в. в кругу ученых, занимающихся изучением истории и деятельности антиквариев и, в частности критическим анализом предпосылок создания и значения «Vetusta Monumenta», разворачиваются жаркие дискуссии. С позиций XXI в. кажется неоспоримым, что «Vetusta Monumenta» сделала реальный вклад в дело сохранения памяти о древних монументах. О таком намерении свидетельствует заявление одного из отцов-основателей Общества Х. Уэнли (1672–1726) в 1707 г., когда он привлек внимание антиквариев «к наиболее ценным памятникам, которые в поисках надлежащей заботы все более и более приходят в недостойное состояние и разрушаются»[14]. Устав Общества 1717 г. закрепил задачу по изучению древностей и сохранению «наиболее древних остатков наших предков»[15], сведения о которых необходимо передать будущим поколениям, о чем свидетельствует повторяющийся подзаголовок «Для потомков от Общества Антиквариев».

Этот тезис поддерживают С. Смайлз и М. Рив[16]. Они настаивают также на том, что одно из свойств антикварной гравюры заключается в том, что она является визуальным документом. Бесспорным подтверждением этого утверждения служат несколько листов, представляющих репрезентации уже разрушенных памятников. Например, письмо английского аристократа, адресованное папе Бонифацию VIII в 1300 г., награвированное с двух аутентичных копий, снятых с оригинала, который не обнаружен до настоящего времени (Листы XXVIII–XXXIII. Т. 1).

Но следует учесть и тот факт, что антикварные иллюстрации могли являться предметом «восторга», объектом для получения эстетического удовольствия (вспомним о моде на коллекционирование гравюр), что служило более сильным мотивом для их опубликования, чем забота о сохранении. Отметим, что гравюры, объединенные в первый том «Vetusta Monumenta» в 1747 г., публиковались на протяжении тридцати лет и только ретроспективно приобрели функцию сохранения памяти о британском прошлом. Когда они вышли, в прессе не появилось ни одного упоминания о подобной цели. Первая книга протоколов Общества очень лаконична с этой точки зрения. Других источников, раскрывающих намерения публикации гравюр, выявить не удалось. Позднее комиссия, назначенная для изучения первых протоколов Общества, сообщала в отчете от 11 ноября 1762 г., что восторг – это основной навык, который «практиковали» члены Общества на своих первых заседаниях.

«Главное, что там предпринималось, – сообщается в отчете с некоторой снисходительностью, – состояло в демонстрации артефактов, бóльшая часть развлечения заключалась в передаче друг другу ящика с несколькими экспонатами; при этом все присутствующие имели возможность рассмотреть и высказаться по поводу каждого»[17].

Иными словами, древности олицетворяли некое зрелище. Восторг, который оставили после себя гравюры, оказался аналогичным той детской легковерности и невежественности, которые были характерны для многих антикваториев и которые нещадно выставлялись напоказ в многочисленных карикатурах XVIII в. Такие факты привели некоторых ученых (М. Г. Лолла, М. Майрон) к выводу о том, что не следует принимать заявления антикваториев-сторонников защиты памятников за чистую монету, «восторг и гордая демонстрация – в этих действиях воплотилась квинтэссенция чувств антикваториев к памятнику; и это то, что сделало антикварианизм безнадежно непопулярным»[18].

Необходимо отметить, что идея сохранения ценного объекта средствами гравюры порой трактовалась как негативная даже самими антикварами. Так, Р. Гофф – директор Общества (занимал этот пост с 1771 по 1791 г.) сетовал на то, что факт изготовления рисунка дает моральную основу для уничтожения самого памятника, что часто происходило в реальности[19]. Например, мы имеем представление о госпитале пресвятой Магдалины вблизи Винчестера (Листы I–III. Т. 3) только по рисункам Я. Шнеббели, которые он сделал буквально накануне сноса этого здания в 1788 г. Не-

которые критики даже обвиняли Общество в том, что оно рассматривало публикацию как наилучшую технологию сохранения[20].

Таким образом, оценка значения рассматриваемого произведения получает двоякое звучание: с позиций критиков XVIII в. и современных исследователей XX–XXI столетий. Если рассматривать «Vetusta Monumenta» как продукт историографии XVIII в., то можно утверждать, что гравюры, собранные в этой серии, служили целям, которые не были подчинены явному намерению сохранять памятники. Здесь очевидно значение социального престижа или эстетизации как процесса репрезентации, так и оттиска в качестве самостоятельного произведения искусства. Нельзя исключать важность финансовых обстоятельств, побуждавших антикваров конкурировать на издательском рынке, соответствующим образом подстраивая свою продукцию под его требования.

Для современных ученых «Vetusta Monumenta» приобретает все большее значение как объект материальной культуры, художественная и документальная ценность которого представляются равнозначными. Гравюра, являясь одновременно памятником графического искусства, аккумулирует информацию об объектах, предназначенных для визуального изучения, воплощает образ утраченного артефакта, сохраняя его в памяти потомков, и делает вклад в формирование общекультурного фонда образов прошлого.

Примечания

[1] Прим.: Vetusta Monumenta (лат.) – Древние памятники.

[2] Цит. по: Myrone M. The Society of Antiquaries and the graphic arts: George Vertue and his legacy // Visions of Antiquity: The Society of Antiquaries of London, 1707–2007 (Archaeologia) / ed. by S. Pearce. London: Society of Antiquaries of London, 2007. P. 102.

[3] Noah Heringman: персонал. сайт. URL: http: // rc. umd. edu (дата обращения: 21. 04. 2017).

[4] См.: «Vetusta Monumenta». URL: http: // scalar. usc. edu (дата обращения: 21. 04. 2017).

[5] «Визуальное документирование» – в данном контексте этот термин означает анализ документа (рисунка, гравюры) человеком посредством зрения.

[6] См.: Alexander D. George Vertue as an engraver // The Volume of the Walpole Society. 2008. Vol. 70. P. 213.

[7] Подробнее см.: Федоренко В. А., Шошин А. И. Справочник по машиностроительному черчению / под ред. Г. Н. Поповой. Л.: Машиностроение, 1983. С. 187.

[8] Подробнее см.: Михайлова Ю. Ю. Уолтемский крест: виртуальная реставрация памятника // Вестн. СПбГУКИ. 2017. № 1 (30). С. 154–156.

[9] Там же.

[10] См.: A Copy of the Royal Charter and Statutes of the Society of Antiquaries of London. London, 1837. P. 7.

[11] Подробнее см.: Михайлова Ю. Ю. Деятельность Общества антикваров Лондона в контексте английской реставрационной практики XVIII в. // Вестн. СПбГУКИ. 2016. № 1 (26). С. 169–172.

[12] Сэм Смайлз (Sam Smiles) – профессор Плимутского университета (Великобритания) по специальности «история искусств».

[13] См.: Smiles S. The image of antiquity: Ancient Britain a. the romantic imagination. New Haven: Yale Univ. Press, 1994. 254 p.

[14] Цит. по первому тому книги протоколов Общества антикваров Лондона, 1718–1732. Здесь и далее перевод автора статьи.

[15] Цит. по: Lolla M. G., Bann S. Ceci n'est pas un monument: Vetusta Monumenta and antiquarian aesthetics // Producing the past: aspects of antiquarian culture and practice, 1650–1850. London: Ashgate, 1999. P. 18.

[16] Мэтью Рив (Matthew Reeve) – доцент Королевского Лондонского университета (Великобритания) по специальности «история искусств».

[17] См.: Lolla M. G., Bann S. Op. cit. P. 23.

[18] Ibid. P. 18.

[19] Ibid. P. 16.

[20] См.: Gentleman's Magazine. 1788. Vol. 58. P. 689.

УДК 7.033(=19):7.072(430)

А. А. Арутюнян

Немецкая история искусства XIX в.: проблемы изучения армянского средневекового наследия

Наука об искусстве в Германии базируется на классической традиции, связанной с ориентацией на античное наследие, и на романтическом восприятии готики как проявлении национальной школы. В середине XIX в. появляются первые всеобщие истории искусства, где наряду с национальной художественной культурой изучаются и региональные школы. Армянское средневековое искусство систематизировано и лаконично описано в сочинении Куглера, в труде Шнаазе анализ приобретает более емкий, развернутый и последовательный характер.

Ключевые слова: методология искусствоведческих исследований, теория искусства, история искусства, средневековое искусство Армении

Artur A. Harutyunyan

German history of art of 19th century and problems of Armenian Medieval heritage

The science of art in Germany is based on the classical tradition, associated with a focus on ancient heritage, and a romantic perception of Gothic as a manifestation of the national school. In the mid-nineteenth century the first General history of art appeared, which, along with the national art and culture examined regional schools. Armenian medieval art is systematized and concisely described in the work of Kugler, in Schnaase's book analysis becomes more comprehensive, detailed and consistent.

Keywords: methodology of art studies, theory of art, history of art, Medieval Armenian art

Медиевистика Германии середины XIX в. вырабатывает два основных методологических подхода к истории искусства как науке, что в свою очередь обусловлено появлением первых масштабных трудов обобщающего толка. Первый метод Алоиз Ригль в 1908 г. обозначил как «universalen Darstellung»[1], т. е. «универсальное изображение или изложение» (метод Карла Шнаазе); второй принцип он назвал «Spezialuntersuchung» – конкретное узкоспециальное исследование (метод Антона Шпрингера)[2]. Первый из упомянутых терминов уже в искусствоведении XX в. относился к так называемой «контекстной интерпретации», а второй – к формально-стилистическому анализу конкретного памятника. Вплоть до последнего десятилетия XIX в. формирование исследовательских практик и методологических подходов искусствоведения отражает предложенный А. Риглем принцип разделения подходов на основе отношения к интерпретации памятника через контекст эпохи или через закономерности выразительного языка.

В контексте современного понимания искусствоведческих подходов к памятнику подобная поляризация принципов анализа представляется весьма симптоматичной. В конце XIX – начале XX в. терминология и методология во многом были обусловлены трудами Генриха Вельфлина и формированием Венской школы искусствознания. Историки искусства вырабатывают методы формального анализа, ориентированные на исследования в сфере визуальных искусств, противопоставленные культурно-философским тенденциям искусствоведения XIX столетия. В предисловии к книге Вельфлина 1888 г. «Ренессанс и барокко» отмечено: «Моей задачей было наблюдать симптомы распада и открыть, по мере возможности, в „одичании и произволе" закон, дозволяющий заглянуть во внутреннюю жизнь искусства. И должен признаться, в этой задаче я и вижу конечную цель истории последнего»[3]. Противопоставление «контекстуального» и «формального» методов отражает пути развития исследовательской практики искусствоведения на рубеже веков. Г. Вельфлин был сторонником концепции «внутренней жизни искусства», ссылаясь на контекстуальный метод своего учителя Якоба Буркхардта[4]; формально-стилистический подход получил отражение в «Классическом искусстве»[5] Г. Вельфлина. В 1893 г. Адольф Гильдебранд опубликовал свой труд «Проблема формы в изобразительном искусстве»[6], ставший основой формального метода и в свою очередь повлиявший на Г. Вельфлина[7], что наиболее ярко проявляется в его «Основных понятиях истории искусства» (1915)[8].

Истоки методологии изучения и описания всемирной истории искусства базировались на исследованиях представителей Берлинской школы, основателями которой были Карл Фридрих Румор, Густав Фридрих Вааген, Франц Куглер и Карл Шнаазе – авторы первых масштабных трудов по всемирной истории искусства[9]. Для представителей берлинской школы эстетика и философия искусства Г. В. Ф. Гегеля имела принципиальное значение, при этом она подвергалась критике у К. Ф. Румора[10] и положительно интерпретировалась у К. Шнаазе[11]. Вариации научных подходов от обращения к формальному анализу конкретного произведения до сущностных концептуальных обобщений формируют методологические основы изучения истории искусства в Берлинской школе.

Первая всемирная история искусств – «Руководство к истории искусств» (1842) Франца Куглера синтезирует метод историко-культурных обобщений и формальный подход, приемы взаимодействуют, и на их системном диалоге строится целостное, структурированное и наглядное изложение материала[12]. Контекстуальный подход применяет Карл Шнаазе в восьмитомном сочинении «История изобразительного искусства»[13], опубликованном в 1843 г., ориентацию на формальные подходы в сфере изложения всемирной истории искусства в своем труде демонстрирует Румор, позже этот метод использует Антон Шпрингер в изданном в 1855 г. «Руководстве по истории искусств»[14]. Стремление к обобщающему историко-культурному взгляду на произведение приближает авторов этого круга к гегелевской концепции, в то время как формальный принцип анализа конкретного памятника входит с ним в определенное противоречие.

Соотношение всеобщей истории искусств и национальных региональных художественных традиций становится одним из наиболее актуальных вопросов в рамках формирования базовых принципов изложения истории искусства[15]. Дейвид Самерс точно подметил: «Художественная форма позволяла включить в сферу интересов исследователей и те национальные школы искусства, которые не вписывались в классические каноны европейских эстетических воззрений. Таким образом, появлялась возможность определить место европейской художественной традиции во всеобщей истории искусства. Однако подобная попытка включить в единую схему национальные школы вызвала массу вопросов. Сверхиндивидуальный стиль и „ощущение формы“ выражают основу явления. Национальные аспекты могут в равной мере стать основой единства <…> или коренного различия. <…> Понимание того, что созданное человеком и разбросанное по всему миру искусство положительно воздействует на наше осознание путей формирования всех культур, имеет менее значимое воздействие, чем уверенность в том, что всякий, созидая „искусство“, творит точно так, как создали бы мы»[16]. Немецкая исследовательская практика искусствоведения ставит проблему национальных школ, опираясь как на изучение отечественного, так и зарубежного искусства. При этом затрагиваются вопросы формирования научных подходов к армянскому средневековому искусству.

В XIX в. труды по всеобщей истории искусств становятся масштабными и расширяют круг изучаемых стран, включая, благодаря этому обстоятельству, в сферу своих интересов новые регионы: армянское, грузинское, латиноамериканское и дальневосточное искусство представлено во всеобщих историях мирового искусства. Принцип организации материала отразил характерные черты основанного на либеральных идеях специфического интернационализма, получившего развитие в процессе утверждения и обоснования национальной самобытности в самой Германии[17]. Согласно формулировке Цветана Тодоровича стремление к широкому охвату национальных художественных традиций в немецких всеобщих историях искусства являлось проявлением «этноцентричного универсализма»[18]. Уместно привести слова Леона Полякова: «История каждой нации своеобразна, однако специфика немецкой истории сильно отличается от историй других европейских стран. Поэтому английские, итальянские и русские учебники истории излагают то, что происходило на территории, населенной этими нациями. Однако немецкие учебники почти всегда начинаются экспансией германского народа, т. е. такими событиями, которые произошли пятнадцать или двадцать веков назад в Италии, во Франции, в Испании – в любом месте, кроме Германии. Данный феномен является проблемой исторических источников, так как гораздо больше известно о скитаниях готов, франков и лангобардов, чем о скитании французов или саксов (о которых не упоминается до их крещения). Но в результате немцы с раннего школьного возраста ориентированы на то, чтобы иметь общее представление о Европе в целом»[19]. Подобное отношение к истории с расширением ее региональных границ Л. Поляков называл «„интернационализм“ особого типа», в его основании лежала тенденция искать собственную самобытность через сопоставление ее с «другими»[20].

Франц Куглер и Карл Шнаазе попытаются распространить диалектический подход в исторической концепции на онтологические связи

философии и всеобщей истории искусства. История всемирного искусства приобретет структуру «единой органической целостности», где всякий частный случай проявления «иного» как концептуального подхода «становится предметом научного познания»[21], как путь к выявлению собственной самобытности в контексте идеи соотношения всеобщего и особенного. В данном контексте на первый план выходит основополагающая проблема раннего этапа европейской истории – соотношение «романского» и «германского» в наследии прошлого. Вопрос во многом сформирован извечным противостоянием двух векторов развития европейской цивилизации – античность и готика, в основе характерного для немецкой традиции понимания прошлого лежит осознание второстепенности по отношению греко-римской культуре. Данная проблема проецируется на восприятие средневековой культуры, так как именно готика рассматривалась исследователями как альтернатива широкому распространению античного наследия. Господство античной традиции, повлиявшей на сложение художественного языка итальянского Ренессанса, порождает негативное или настороженное отношение к средневековому искусству – готика на несколько веков исключается из основного хода развития истории искусств и рассматривается как нарушение эстетических законов.

В труде Иозефа Стржиговского с построенным на дилемме названием «Восток или Рим»[22] отношение к греко-римскому искусству накладывается на влияние поездки автора в Армению, после которой он написал об Эчмиадзнском Евангелии. Исследователь утверждал, что армянское средневековое искусство может служить залогом победы в противостоянии господству «романоцентризма»[23], для немцев начала XX в. это был жизненно важный вопрос, отразивший поиски национальной самобытности. Поляризация классического итальянского гуманизма и «германизма» в начале XX в. будет иметь переломное воздействие на методологию изучения и описания истории всемирного искусства.

Актуальный в XIX столетии конфликт «классиков» и «романтиков» получил в контексте изучаемой проблемы особый поворот, немецкие романтики, воодушевленные статьей Гете о готической архитектуре[24], делали основной акцент на идеи «германизма» в искусствоведении, вопреки классическому гуманизму[25]. Отчасти подобной точки зрения придерживался и Карл Шнаазе, к которому обратился Стржиговский по поводу освещения истории армянского искусства[26]. Постановка проблемы изучения романского и готического искусства позиционировалась как базовая задача немецких исследователей, в результате средневековое искусство начали рассматривать как ключевой этап в истории мирового искусства.

В немецких трудах по истории всемирного искусства причиной обращения к армянскому средневековому художественному наследию стала доминанта христианской традиции, что подчеркивается у Карла Шнаазе. Именно Шнаазе в 1844 г. первым ввел в историю мирового искусства во втором томе своей книги «История изобразительного искусства»[27] армянское и грузинское наследие. Куглер обратился к средневековому искусству в своем пособии только во втором дополненном издании, очевидно, появление этого раздела связано с публикациями Шнаазе[28]. При этом освещение средневекового армянского искусства Куглером оказывается сжатым, лаконичным и несколько трансформированным по сравнению с обширным, построенным на анализе контекста, глубоким и всесторонним исследованием Шнаазе. Показательным можно считать тот факт, что на примере армянского и грузинского средневекового искусства Куглер, вопреки распространенным мнениям, следовал концепции Шнаазе, а не наоборот.

С точки зрения хронологии, публикации об армянском средневековом искусстве Шнаазе являются более ранними, однако, именно в труде Куглера разрабатываются вопросы научных подходов к анализу. Методологическую структуру изучения и описания всеобщей истории искусства определил именно Куглер, и это стало основанием не только для Шнаазе, но и для других издававшихся в XIX столетии трудов обобщающего характера по истории всемирного искусства[29]. В научно-исследовательском и методологическом плане Куглер старается поддержать условное равновесие между ориентированным на античное наследие классическо-гуманистическим (греко-римским) и «средневековоцентричным» – романтическим мировоззрением. Паул Франк, анализируя представления Куглера о готике, подчеркивает поляризацию его взглядов: «У Куглера как будто стучат два сердца, одно – классическое, которое копирует Вазари, а другое романтическое»[30]. Взгляды Куглера базируются на опыте восприятия и интерпретации искусства в духе Винкельмана. Вопреки этому Шнаазе был склонен к романтическим традициям, что сказывается на приоритетах автора, делавшего основной акцент на средневековом искусстве. Армянское художественное наследие классифицируется и вводится в характерный контекст именно в трудах Куглера, однако сделано это лаконично и сжато, подчеркнуто более

развернуто и подробно анализ присутствует в изложении Шнаазе.

Таким образом, немецкая исследовательская традиция, базирующаяся на гегелевской концепции истории, порождает тип единого труда, посвященного мировому искусству, что, в свою очередь, заставляет обратиться и к региональным школам, в том числе и к армянской. Извечный европейский конфликт античного и средневекового наследия, классической эстетики и готической трансформации именно в немецкой науке об искусстве расширяют методологическую базу исследований, позволяя изучать специфические и нетрадиционные проявления художественной практики прошлого. В труде Куглера кратко и конкретно разрабатываются основные методологические подходы, в то время как у Шнаазе приводится полный и развернутый анализ.

Примечания

[1] Riegl A. Gesammelte Aufsatze. Augsburg: Benno Filser, 1929. S. 1–8.

[2] Schwarzer M. Origins of art history survey // Art j. 1995. Vol. 54, № 3. P. 25.

[3] Вельфлин Г. Ренессанс и барокко / пер. Е. Г. Лундберга. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 51.

[4] Holly M. A. Burckhardt and the ideology of the past // J. of history of human sciences. 1988. Vol. 1: Summer, № 1. P. 47–73; Sitt M. Jacob Burckhardt as architect of a new art history // J. of Warburg and Cortauld Institutes. 1994. Vol. 57. P. 227–242.

[5] Wolfflin H. Classic art: an introduction of Italian Renaissance. 5th ed. London: Phaidon Press, 1994. P. 294.

[6] Hildebrand A. Das Problem der Form in der Bildenden Kunst. Strassburg: Heitz, 1913. S. 177.

[7] Foster H. Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism. New York: Thames & Hudson, 2004. P. 34; Hart J. Reinterpreting Wolffin: Neo-Kantanism and Hermeneutics // Art j. 1982. Vol. 42: Winter, № 4. P. 292–300; Holly M. A. Panofsky and the foundations of art history. Ithaka; London: Cornell Univ. Press, 1984. P. 46–68.

[8] Wolfflin H. Principles of art history: the problem of the development of style in later art / trans. by M. D. Hottinger. New York: Dover, 1950. P. 253.

[9] Kultermann U. The history of art history. New York: Abaris Books, 1993. P. 87–95.

[10] Podro M. The critical historians of art. New Haven; London: Yale Univ. Press, 1982. P. 27–30.

[11] Ibid. P. 31–42.

[12] Kugler F. Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttgart: Ebner and Seubert, 1842. S. 941.

[13] Schnaas C. Geschichte der bildenden Künste: in 8 Bd. Dusseldorf: Julius Buddeus, 1843. Bd. 1. 476 S.; 1843. Bd. 2. 543 S.; 1844. Bd. 3. 565 S.; 1850. Bd. 4, Teil. 1. 417 S.; 1854. Bd. 4, Teil. 2. 593 S.; 1856. Bd. 5. 823 S.; 1861. Bd. 6. 656 S.; 1864. Bd. 7. 726 S.; Stutgart, 1879. Bd. 8. 680 S.

[14] Springer A. Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttgart: Rieger, 1855. 386 S.

[15] Belting H. The Germans and their art: a troublesome relationship / trans. S. Kleager. New Haven: Yale Univ. Press, 1998. P. 126; Kaufmann T. D. National stereotypes, prejudice, and aesthetic judgments in the historiography of art / ed. by A. Holly, K. Moxey. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002. P. 71–87; Moxey K. The practice of persuasion: paradox and power in art history. Ithaca: London: Cornell Univ. Press, 2001. P. 8–64; Moxey K. Art history after the global turn. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2007. P. 207–214; Kaufmann T. D. Eurocentrism and art history?: universal history and the historiography of the arts before Winkelmann / ed. by A. W. Reinink, J. Stumpel. Princeton: Kluwer Acad. Publ., 1999. P. 35–42; Kaufmann T. D. Towards a geography of art. Chicago; London: Univ. of Chicago Press, 2004. P. 71.

[16] Summers D. Real spaces: world art history and the rise of Western Modernism. London; New York: Phaidon Press, 2003. P. 33–34. Здесь и далее перевод автора статьи.

[17] Habermas J. Was ist ein Volk? Zum politischen Selbstverstandniss der Geistwissenschaften im Vormarz, am Beispiel der Frankfurter Germanisticversammlung von 1846: Die Postnationale Konstellation, Politische Essays. Frankfurt a/M: Suhrkamp Verl., 1998. S. 13–46.

[18] Kaufmann T. D. Op. cit. P. 40.

[19] Poliakov L. The Aryan myth: a history of racist and nationalist ideas in Europe. New York: A Meridian Book, 1977. P. 71.

[20] Karlholm T. D. Art of illusion: the representation of art history in nineteenth-century Germany and beyond. Bern: Peter Lang, 2006. P. 272.

[21] Kaufmann T. D. Op. cit. P. 417.

[22] Strzygowski J. Das Echmiadzin-Evangeliar: Beitrage zur Geschichte der armenischen, ravennatischen, und syro-agyptischen Kunst, byzantinische Denkmaler. Wien: Der Mechitarianistischen-Congregation in Wien, 1891. S. 124.

[23] Ibid. P. 125.

[24] Гете И.-В. О немецком зодчестве // Собр. соч. М., 1937. Т. 10. С. 393.

[25] Fernie E. Art history and its methods. London; New York: Phaidon Press, 1995. P. 80–84.

[26] Maranci C. Medieval Armenian architecture: constructions of race and nation. Leuven: Peeters, 2001. P. 30–37; Kultermann U. The history of art history. New York: Abaris Books, 1993. P. 75–86; Moxey K. The practice of persuasion. P. 65–89.

[27] Schnaase C. Geschichte der bildenden Kunste. Dusseldorf: Julius Buddeus, 1844. Bd. 3. S. 249–276.

[28] Kugler F. Handbuch der Kunstgeschichte. 3. Ausg. Stuttgart: Ebner und Seubert, 1856. Bd. 1. S. 350–353.

[29] Karlholm T. D. Op. cit. P. 11–24.

[30] Frankl P. The Gothic: literary sources and interpretations through eight centuries. Princeton: Princeton Univ. Press, 1960. P. 554.

УДК 712.2.025(470.23-25)

Ю. И. Арутюнян

Утраченные парки Санкт-Петербурга: роль Итальянского сада в застройке Литейной части

Итальянский сад занимал обширный участок между Фонтанкой и Лиговским проспектом. Исчезнувший с карты Санкт-Петербурга, он сформировал застройку этой зоны. Общественные и жилые здания, возведенные в XIX–XXI вв., четко структурируют пространство, небольшой участок сада сохранил общие закономерности структуры парка XVIII столетия. Отсылкой на первоначальные постройки и название территории стал современный квартал.

Ключевые слова: ландшафтная архитектура, сады и парки Санкт-Петербурга, восстановление садово-парковых ансамблей, реставрация садово-парковых ансамблей

Julia I. Arutyunyan

Lost parks of Saint Petersburg: role of Italian garden in development of Foundry part

Italian garden occupied a vast area between Fontanka river and Ligovsky prospect. Vanished from the map of Saint Petersburg, it formed the layout of this zone. Public and residential buildings constructed in the 19th–21st centuries, form the structure of this space, a small area of garden retained the general regularities of structure of park of the 18th century. A reference to the original construction and the name of the territory became the modern quarter.

Keywords: landscape architecture, gardens and parks of Saint Petersburg, reconstruction of garden and park ensembles, restoration of garden and park ensembles

В пространстве города ничто не исчезает бесследно, архитектурные и ландшафтные объекты прошлого напоминают о себе в направлениях улиц, абрисах построек, силуэтах «небесной линии», структуре кварталов. Отсутствие оборачивается возникновением, память городской среды сохраняет в веках образ прошлого – реального или фантастического, заложенного архитектором или придуманного исследователем. Несмотря на обозримый и вполне осязаемый период истории Санкт-Петербурга, учитывая перипетии жизни столицы и нестоличный статус впоследствии, в изучении застройки центра города немало неоднозначных вопросов – объекты перестраивались по заказу владельца или в угоду государственным требованиям, менялись приоритеты и моды, смещался центр, переоценивался статус места и земли. Неизменными оставались свидетельства прошлого, отразившие перемены, но не исчезнувшие полностью. Сады, пожалуй, – самый уязвимый объект, иллюзорное «пустое» пространство в застройке рано или поздно привлекает заказчика, зеленые зоны, постепенно сжимаясь, к началу XX столетия превращаются в маленькие островки зелени в городской застройке.

Итальянский сад – одна из старейших зеленых зон в пространстве города, место, овеянное историей, в том числе и историей архитектуры, комплекс сооружений, охватывающий чуть ли не весь период существования города, вплоть до построек XXI в. Память места на удивление стойко хранит общую структуру пространства, его членение и функциональную направленность, это, пожалуй, наиболее показательный пример, отражающий как трансформацию территории под влиянием социальных запросов и политических целей, так и неожиданное, почти мистическое возвращение к первоистокам, когда проложенные в XVIII столетии дорожки неожиданно возникают из-под мощения XX в. Итальянский сад живет, сохраняя свою функцию рекреационной зоны, сжатый в пространстве окруживших его более современных построек, но сохраняющий в игре направлений и планировке черты позднебарочного парка.

В 1711 г. обширные участки на берегу Безымянного Ерика (ныне – река Фонтанка) Петр I раздает своим приближенным, узкий и протяженный надел по соседству с землями Б. П. Шереметьева отводится Екатерине Алексеевне. Воспринимаемые в те времена как загородная местность, угодья на берегу Фонтанки превращались в сады и огороды, застраивались скорее дачными деревянными постройками, чем городскими дворцами. Деревянным был и Итальянский дворец Екатерины I, название которого может быть в равной мере продиктовано его архитектурной и убранством или происхождением зодчего. От этих зданий ничего не сохранилось, время стерло имя архитектора[1], нет их изображений или описаний в мемуарной

литературе и переписке. Судя по всему, это была постройка, по меркам XVIII столетия в «итальянском вкусе», что стилистически приближало ее к репрезентативному Меньшиковскому дворцу. За выходившим на берег комплексом зданий простирался сад, не очень широкий, но тянувшийся от реки до современного Лиговского проспекта, южнее проходила «Большая першпективная дорога» (ныне – Невский проспект), отделенная от дворца и сада линией частных территорий, обращенных к магистрали.

Название «Итальянский сад», очевидно, связано с наименованием дворца, хотя, возможно, структура парка навевала мысли об итальянских садах партерного типа (без характерных террас и каскадов), отличающихся «звездчатыми» переплетениями аллей. Пространство охватывало узкую протяженную территорию, пересекавшуюся Литейным проспектом. На гравюре Махаева (1753) и в более поздних планах города четко читается общий абрис участка. Длинная полоса пересечена поперечными каналами, перемежается фигурными прудами, земля делится на четкие квадраты со сходящимися линяниями дорожек и протоков – подобная система типична для XVIII сстолетия и встречается в Царском Селе и Летнем Саду Санкт-Петербурга. Позднее эта структура найдет отражение в планировке всего жилого района: участок сада от Фонтанки до Литейного имел две звездчатые системы дорожек, разделенные осевой аллеей. На пересечении осей были небольшие круглые и фигурные пруды, возможно, фонтаны; принято считать, что пространство было оформлено боскетами, имелся птичник и огороды[2] (последние располагались в восточной части). О. К. Кормильцева утверждает, что регулярная планировка сада была утрачена во второй половине XIX в., когда парк приобрел характерный для эпохи живописный вид, с изгибами дорожек и пейзажными панорамами. В 1900-х гг. в рамках празднования юбилея Екатерининского института система алей была восстановлена, реставрация проходила и в 1960-е гг.[3]

Карл Ренхольд Берк, шведский ученый, находившийся в Петербурге в 1735–1736 гг., отмечал: «Сад довольно велик, состоит главным образом из трельяжа и крытых дорожек и имеет хорошо оборудованную галерею. Сам дворец стоит на протоке Невы (т. е. на Фонтанке – *сост.*), он каменный, большой, построен хорошо и он – единственный из всех, когда-либо виденных мною, окрашен в зеленый цвет. Теперь в нем нет обстановки и лишь несколько комнат используется для Сибирского приказа»[4]. Иоганн Георги, немецкий ученый, работавший в Петербургской академии наук, в 1793 г. писал: «На Фонтанку выстроен в оном еще 1712 г. каменный, ни с чем не соединенный, в два этажа дом, в котором теперь амбар для стекла и зеркал. Сад позади дома квадратный, около 70 сажень. Он в Голландском вкусе, с прямыми дорогами между высоких деревьев и весьма обширною оранжереею. Ограда оного простирается до Литейной улицы, откуда всякому войти можно. Второй, в четверо обширнейший, Италианский сад находится напротив первого по другой стороне Литейной улицы. В нем растет зелень для придворной кухни во многих оранжереях и парниках»[5].

Относительно имен архитекторов и садовников, работавших в Итальянском дворце и в прилегающем саду, известно немного. Здания были реконструированы в 1720-е гг., в мае 1723 г. Петр I и Екатерина «изволили быть… на новоселье»[6]: деревянные постройки расширили, интерьеры отделали резьбой, живописью лепниной и позолотой в духе стиля начала XVIII столетия, М. В. Иоганскен приписывает эти работы приехавшему в Россию в 1718 г. Н. Микетти[7]. Центральное ядро дворца было перестроено в камне М. Г. Земцовым и менее известным Тимофеем Усовым в 1725–1727 гг. При Анне Иоанновне обсуждается возможность устройства на территории, отведенной под царские огороды (ныне, район улиц Садовой, Инженерной и Манежной площади), «ягд-гартен», т. е., зверинца для охоты, в связи с чем «вместо того под огородные овощи для поварни… учредить гряды в том огороде, который за улицею против Итальянского дома»[8] (т. е. – часть сада за Литейным проспектом).

В течение XVIII в. Итальянский дворец и сад приобрели сугубо практическое хозяйственное назначение в системе дворцового ведомства. В 1743 г. сюда перевели придворных служителей из Летнего сада в связи с реконструкцией по заказу Елизаветы Петровны и возведением на месте Летнего дворца Михайловского замка при Павле I. В соответствии с документами начала XIX в., связанными с передачей сада из Дворцового ведомства в ведение Опекунского совета государственных благотворительных учреждений, там находились оранжереи, теплицы и питомники, в которых растения выращивались не только для Петербурга, но и по запросам многочисленных пригородов, включая Царское Село, Петергоф и Ораниенбаум. В плане 1779 г. на этой территории отмечены винные склады, был здесь и магазин, торговавший продукцией стекольно-зеркального завода (близ Александро-Невской лавры)[9].

В XIX столетии территория восточной части Итальянского сада последовательно застраивалась общественными, преимущественно учеб-

ными и медицинскими, зданиями. Когда стало понятно, что немного отремонтированный и приспособленный к нуждам воспитательного учреждения Итальянский дворец не удовлетворяет всем требованиям, было решено его снести и на месте старых построек воздвигнуть новое здание для училища под патронатом Кавалерственных дам Св. Екатерины, учрежденного императрицей Марией Федоровной (женой Павла I). В 1804–1870 гг. по проекту Дж. Кваренги возводят классицистическое здание Екатерининского института, позднее Д. Квадри пристраивает два угловых флигеля, сформировавших небольшой «курдонер» перед главным фасадом. Часть Итальянского сада от Фонтанки до Литейного проспекта с тех пор связана со зданием института, именно это позволило сохранить фрагмент старинной территории со «звездчатым» расположением дорожек и пространственными акцентами на месте бывших прудов.

Зеленая зона за Литейным проспектом – сухая, спокойная, почти загородная, идеально подходила для больничного здания, в ознаменование 100-летнего юбилея Санкт-Петербурга императрица Мария Федоровна предложила построить здесь больницу для бедных. Александр I поддержал это предложение и передал Итальянский сад в ведение Опекунского совета, который руководил деятельностью благотворительных учреждений, и выделил средства на строительство. Классицистическое здание Дж. Кваренги 1803–1805 гг. с монументальным ионическим портиком становится доминантой Литейного проспекта. Итальянский сад, согласно плану 1820-х гг., сохраняет структуру расходящихся в звездчатом ритме дорожек, сохраняется при Екатерининском институте, после Литейного проспекта, позади больницы, его теснят хозяйственные постройки, далее к востоку он превращен в огород, прорезанный лишь длинной осевой дорогой, которая после Знаменской улицы переходила в Гусев переулок (ныне ул. Ульяны Громовой). После смерти в 1828 г. вдовствующей императрицы учреждение в ее память именуется Мариинской больницей, Канцелярия, ведавшая благотворительными учреждениями, преобразована в Четвертое отделение Собственной е. и. в. канцелярии, позднее ставшее особым Ведомством учреждений императрицы Марии Федоровны в составе Министерства императорского двора. Итальянский сад стал «огородом Мариинской больницы» в ведении Опекунского совета; это обстоятельство и предопределило его дальнейшую судьбу.

Застройка XIX в. охватывает территорию восточной части сада. В 1844–1848 гг. по проекту А. П. Брюллова строится здание Александринской больницы, отличающееся новаторской продуманностью и функциональной обоснованностью общей структуры помещений, окон, систем отопления и освещения. Фасад, выходивший на Шестилавочную улицу (ныне ул. Маяковского), формировал четкий ритм масштабных арочных окон второго этажа, неороманские черты проявляются в отказе от применения ордерных систем, но использовал напоминающие контрфорсы выступы в простенках и машикули в оформлении карниза над витражным окном. В целом композиция построена на уравновешенности объемов и принципах классицистической симметрии (здание перестроено архитектором Л. М. Коварским в 1938–1941 гг.). В ходе возведения комплекса обсуждается вопрос проезда к зданиям больницы как со стороны Литейного проспекта, Знаменской улицы, так и от Невского, пока отделенного от территории сада рядом домов. «Строительство больничного здания повлекло за собой перепланировку большого городского участка»[10], в середине XIX в. Шестилавочную улицу продлили до Невского проспекта, она получила название Надеждинской. Здание Александринской больницы и новая улица ограничили территории, закрепив расчленение Итальянского сада, его восточная часть включается в городскую застройку.

Проблема строительства «улицы-дублера» Невского проспекта поднималась еще в XVIII в., в 1850-е гг. разрабатывались проекты деления чрезмерно масштабного квартала, нетипичного для центра города, вопрос касался не только градостроительного характера и сообщения, но и жизнеобеспечения прилегающих зданий и удобства использования вытянутых участков, выходящих на Невский. Предложенный вариант прокладки улицы по южной границе Итальянского сада, однако, отвергли (в том числе и из-за дороговизны), выкуплен был единственный участок, позволивший продлить Надеждинскую улицу. Однако, следуя конфигурации земли, проезд получил «перелом» и не стал продолжением Николаевской улицы, что усложнило ситуацию.

В 1845–1848 гг. Р. А. Желязевич возводит на Знаменской улице на землях Мариинской больницы (к участку прибавили и двор губернского секретаря Васильева, трапецией, вторгшийся в единое пространство сада) здание Павловского института. При Павле I был организован Военно-сиротский дом, сначала он располагался в Гатчине, потом – в Итальянском дворце, но постройка оказалась неудобной, и Императорский дом военного воспитания был переведен в здания у Обухова моста, из него и выделился женский сиротский институт (сначала

в учреждении содержались дети обоего пола, но, естественно, вскоре остро встал вопрос об обучении девочек в закрытом военном училище). Название «Павловский» он получил в честь основателя, в 1845 г. институт вошел в подчинение Главному совету женских учебных заведений, инициировавшему строительство новых корпусов на Знаменской улице. Здание должно было быть возведено «без всякой роскоши»[11], но рационально и целесообразно в контексте требований функциональности и безопасности (предпочтение, например, отдавалось пожароустойчивым материалам, отказались от дерева и чугуна, большое количество лестниц должно было обеспечить беспрепятственную эвакуацию воспитанниц и т. п.). Монументальная, суровая и тяжеловесная, эта постройка не только замкнула западный участок Знаменской улицы, но и создала активную доминанту, задающую строй всем сооружениям участка, чему способствовало и возведение в 1865 г. архитектором В. К. Гейде флигеля для мужской прислуги и полицмейстера (в начале XXI в. было выстроено симметричное здание «АБ Студии–17» архитектора С. В. Гайковича, замкнувшее курдонер). А. Л. Пунин и М. Н. Микишатьев отмечают несоответствие брутального характера постройки и ее назначения[12].

Комплекс застройки Итальянского сада завершает в XIX в. возведенное в 1862–1864 гг. по проекту Г. Х. Штегемана[13] здание Родовспомогательного заведения, выделившегося некогда из структуры Воспитательного дома. Сложная планировка здания и лаконичное решение фасада отражают типичный для эпохи рационализм и иное понимание соотношения художественных приемов и функциональной целесообразности в архитектуре.

Итальянский сад к середине 1860-х гг. превращается в территорию государственных медицинских и воспитательных учреждений, весьма свободно расположенных на территориях бывшего парка. Вскоре растущие ввысь здания, многочисленные хозяйственные постройки, жилая застройка Невского проспекта и Малой Итальянской улицы (с 1902 г. ул. Жуковского), не имевшие четких границ внутри квартала, потребовали более отчетливой и логичной организации пространства. Проблема, как уже упоминалось, затрагивается еще в XVIII столетии, однако ее решение последовало в XXI столетии, архитектурное бюро Олега Романова разрабатывает концепцию «Квартал 130» с пешеходной зоной, объединяющей несколько зданий, позднее М. А. Мамошин предлагает проект застройки территории, явно стилизуя здания под архитектурные символы Италии (Колизей, Пизанскую башню). Концепция архитектора явно перекликается с итальянским зодчеством XX в. и ориентирована на классицистически-минималистскую эстетику Римского квартала EUR.

Итальянский сад исчез с карты города, за исключением миниатюрного зеленого островка[14], прилегающего к бывшему Екатерининскому институту, однако память о нем сохранилась в планировке квартала, названиях улиц и эстетике застройки. Образ Италии в Санкт-Петербурге играет особую роль – труды приезжих архитекторов и увлечения местных заказчиков, мода на итальянское искусство, порожденная как популярностью Grand Tour, так и практикой пенсионерских поездок для художников, классицизм – наследник античных традиций, – все это привело к стилистической и смысловой перекличке. Итальянский сад странным образом совмещал декоративность и рекреационную функцию с практической составляющей. Формирование городской застройки, сжимавшей и трансформировавшей пространство зеленой территории тем не менее зависело от внутренней структуры и планировки этой зоны. Постройки участка XVIII–XXI вв., совмещающие стили и конструктивные приемы нескольких эпох, отражают различные оттенки истории города.

Примечания

[1] Микишатьев М. Н. Вокруг Литейного: прогулки по Литейной части. М.: Центрполиграф, 2008. С. 249.

[2] Там же. С. 252.

[3] Кормильцева О. М. Итальянский сад; Сад Екатерининского института; Сад Мариинской больницы // Памятники истории и культуры Петербурга: исслед. и материалы / науч. ред. Б. М. Кириков; сост. А. В. Корнилова. СПб.: Белое и Черное, 1997. Вып. 4. 464 с.

[4] Пономарев И. Итальянский сад // Нева. 2006. № 9. С. 245–250. URL: http: // magazines. russ. ru (дата обращения: 21. 04. 2017).

[5] Там же.

[6] Цит. по: Микишатьев М. Н. Указ. соч. С. 253.

[7] Там же. С. 253.

[8] Там же. С. 254.

[9] Там же.

[10] Оль Г. А. Архитектор Брюллов: биография отдельного лица / Акад. архитектуры СССР, Ленингр. фил. Л.; М.: Госстройиздат, 1955. 130 с.

[11] Микишатьев М. Н. Указ. соч. С. 266.

[12] Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины и второй половины XIX в. СПб.: Крига, 2009. Т. 1: 1830–1860-е гг.: Ранняя эклектика. 592 с.

[13] Там же; Микишатьев М. Н. Указ. соч. С. 269.

[14] Зеленая зона носила название «Сад Володарского». В советские времена к ней прилегал каток.

УДК 391:316

М. В. Яковлева

Советская тема в современной моде

Статья посвящена анализу особенностей развития советской темы в современной моде. Теоретическое и практическое осмысление советского наследия в истории и направления его развития в современной культуре является важным для формирования национальной идентичности. В статье рассматривается развитие советского стиля в моде начала XXI в., исследуются другие формы актуализации советской темы в российской и зарубежной модной практике: «винтажная мода», ретроспективизм, экологическое направление; изучается интерпретация советской эстетики в творчестве ведущих отечественных и западноевропейских дизайнеров.

Ключевые слова: советский стиль, мода XXI в., современные тенденции моды, советская культура

Maria V. Yakovleva

Soviet subject-matter distinction in contemporary fashion

The article dedicated to research of development of Soviet subject-matter distinction in contemporary fashion. Attention pays to theoretic comprehension of Soviet heritage in a history and the present of fashion, to « Soviet style» conception. At the article attention emphasizes at trends «vintage fashion», retrospective review and features of Soviet esthetic interpretation in leader designers creative work.

Keywords: Soviet style, fashion of 21st century, tendencies of contemporary fashion

Обращение к наследию советской эпохи становится одним из важных направлений в современной моде. Влияние эстетики советского периода можно отметить в отечественном и зарубежном дизайне, рекламе, арт-практиках. Советская тема в современной моде появилась только во втором десятилетии XXI в. Принято рассматривать несколько факторов, повлиявших на актуализацию «советской темы». К основному и наиболее значимому относят историко-культурный. Актуализация советской темы сегодня может рассматриваться в контексте процесса поиска национальной идентичности, что особо важно в условиях кризиса толерантности, размытости и неопределенности геополитики.

В России выросло целое «несоветское» поколение, для которого образ жизни советского человека, советская эстетика и идеология – это история, не являющаяся частью их личного опыта. У современной молодежи часто складывается романтическое представление о «советском времени», что не является оригинальным отношением к наследию прошлого. Любая история существует в «представлениях», в которых она часто идеализируется, это является определенного рода эскапизмом. Примером романтизации истории можно считать историзм как художественное явление XIX в. В рамках этого направления в искусстве и моде появилось множество псевдо (нео) стилей, воплощающих идеи патриотизма, которые стали отражением поиска национальной идентичности в условиях нарастающей глобализации и унификации. Неоготика стала актуальной для искусства европейский стран, а русско-византийский стиль воплотился в искусстве России. Начиная с XIX в. историзм и ретроспективизм как принципы развития художественной сферы являются основополагающими в формировании тенденций современной моды.

Ретроспективизм как система, формирующая новое художественно-образное направление, основана на принципе цикличности, который позволяет определить и спрогнозировать появление того или иного «ретро» стиля. Основополагающая концепция[1] больших «ретроциклов» (от 25 лет) также позволяет включить наследие советской эпохи, ее эстетику, идеалы в актуальный источник вдохновения для дизайнеров. При этом малые «циклы-тренды» (1–2 года) активно используют образы героев, культовые «вещи», художественные приемы советской эпохи. Например, предметы советского быта «ковры» и «стенки» и другие символы эпохи превращаются в модные объекты для современного потребителя.

Советская тема актуальна и для поколения, рожденного еще в СССР. Для них советская тема связана с ностальгией и другими субъективными социопсихологическими факторами. Это стимулирует обращение к советскому наследию 1970–1980-х гг. Сегодня интерес к советской эпохе, ее символам, атрибутам обусловлен не только «забытостью» периода, который в дина-

мичное время современности кажется глубокой архаикой. Потребителя привлекает дух романтизма и антикварное благородство, которого не всегда хватает современности. В то же время ретро и винтаж можно рассматривать как дань уважения и восхищения историей и людьми, ее творившими. Винтажные предметы советского быта становятся модным акцентом и напоминанием о личной истории. Понятие «vintage» пришло из сферы виноделия, где оно обозначает год урожая. Под «винтажем» понимают оригинальную или аутентичную вещь не моложе двадцати лет, в которой четко прослеживается «актуальный модный образ» времен ее создания. «Винтажностью» или винтажной модой[2], в свою очередь, принято называть использование одежды или аксессуаров, созданных в прошлом, но сохранивших «товарный» вид, что позволяет их носить и сегодня. Необходимо отметить, что мода на вещи, «бывшие в употреблении», появилась еще в начале XIX в., родоначальниками которой принято считать денди. Игра в элегантную небрежность, в вещи с историей, пренебрежение роскошью, самоирония были свидетельством нарастающей унификации культуры и противостояние буржуазной культуре потребления. Это стало воплощением поиска идентичности, сохранения культурного наследия, интеллектуальной элитарности. Винтажное направление в моде не является оригинальным направлением начала XXI в., так уже в 1990-х гг. мода на винтаж была ярким трендом в западноевропейских странах. Для отечественной культурной практики с тотальным дефицитом, феноменом «донашивания», кризисом в социальной и духовной сферах мода на винтаж получит актуальность только в начале XXI в.

Винтажные предметы наделены и чисто утилитарной функцией – одежду можно носить, предметы интерьера использовать по назначению. Ретроспективность современной моды, где интерпретация художественных стилей двадцати или пятидесятилетней давности, сохраняет актуальность винтажных вещей в моде. Винтажная мода, посвященная советской эпохе[3], в большей степени относится к декорированию интерьера, что связано с доступностью и хорошей сохранностью предметов быта символов эпохи: ковров, хрусталя, «стенок», «библиотек», «бытовой техники», в отличие от одежды, которая перешивалась и донашивалась в 1990-е гг.

Сегодня у современных потребителей достаточно высоко ценятся как аутентичные кеды «Два мяча» фабрики «Красный треугольник», выпускавшиеся с 1965 г., так и их реплики, выпускающиеся сегодня на фабриках Е. Райкова. Культовым для современных потребителей стал ансамбль, состоящий из синих «треников» и белой майки, как у героев кинофильма «Джентльмены удачи» (1971, режиссер А. Серый). Такие культовые вещи как «семейники», «телогрейки», «ушанки» не раз вдохновляли западноевропейских дизайнеров на создание в своих коллекциях образов «дремучей» Страны Советов, а впоследствии и «криминальной» современной России. В этих контекстах советская тема часто появляется в творчестве зарубежных дизайнеров. Использование советской темы в творчестве иностранных дизайнеров является частью «русского стиля». Например, для «Русской коллекции» 1986 г. Жана-Поля Готье, источником вдохновения послужил советский конструктивизм и эскизы Варвары Степановой и Любови Поповой. В то время как отечественный дизайн чаще при обращении к «русскому стилю» использует эстетику дореволюционного искусства и образы народной культуры.

Сегодня под «советским стилем»[4] понимается все многообразие художественного наследия советской эпохи 1917–1991 гг. К характеристикам стиля относят: аскетизм, минимализм, чистоту формы, преобладание функционализма и конструктивизма. В какой-то мере советский стиль был нормативным стилем, который можно определить через понятие, существовавшее еще в советскую эпоху – «советский образ жизни»[5]. В рамках главенства идей социализма эти понятия можно рассматривать как тождественные. Их общей чертой является аскетизм бытовой сферы, а также преобладание рационального и универсального.

В формировании советского стиля большую роль сыграло новаторское искусство авангарда и конструктивизма послереволюционной России, эстетика соц-арта, урбанизация и минимализм 1960–1970-х гг. При этом уже в советский период сам стиль рассматривался рядом граждан как «убожество», «совок». Его необходимо было «разбавлять» «трофейными» товарами, добытыми у фарцовщиков. Начиная с «перестройки» с «советскими вещами» расставались с большой радостью как символами прошлой жизни, заменяя их на китайский и турецкий ширпотреб. Такое массовое и «моментальное» уничтожение подлинных вещей эпохи сделало многие из образцов советской моды достаточно редкими.

Несмотря на популярность советской темы, отношение к ней остается неоднозначным. Так, например, парадная форма сборной спортсменов России от Bosco Sport на Олимпиаде в Рио-де-Жанейро 2016 г. вызвала неоднозначное впечатление, ее сравнивали с образами Бубы Касторского, Остапа Бендера или обыкновенного официанта. В то же время стилистика авангар-

да, используемая для повседневного варианта формы, была воспроизведена по просьбе ветеранов спорта, которые «просили сделать форму поскромнее»[6].

Актуализация советского стиля в современной моде связана с тем, что советский стиль вписывается в рамки таких современных направлений, как минимализм и экотренд. История минимализма и стиля эколоджи, ставших яркими составляющими современной моды, неразрывно связаны с эпохами кризисов, политических, экономических и социальных нестабильностей. Так современный минимализм с его девизом «меньше, значит лучше» стал реакцией на безудержное потребление 1990–2000-х гг., воплощая пренебрежение и отказ от роскоши. Это был поворот в моде в сторону демократизации и рациональной функциональности. Впрочем, советский стиль также формировался в контексте подобного сложного исторического процесса. Он был способом противопоставить советскую идеологию буржуазным ценностям. В условиях повседневного бытового дефицита и плановой экономики минимализм советского стиля, несомненно, воплощал идеалы советского общества.

Экологическое направление во многом созвучно с теми принципами, на которых строилась советская легкая промышленность и отношение к костюму. Экологическое направление идеологически противостоит буржуазности общества потребления, но основывается еще и на понимании жизненной необходимости сохранения и защиты окружающей среды. Советское общество декларировало отказ от вещизма, хотя, как было рассмотрено выше, на практике данной девиз не всегда находил воплощение.

В рамках экологического направления развивается мода на самостоятельно сделанные вещи, которые отличаются от фабричных и производятся без применения вредных технологий и ущемления рабочих. Важной составляющей повседневности советской эпохи были ремесленные навыки – искусство «кройки и шитья» было обязательным навыком почти каждой девушки, а «перешивание» – «перелицовка» сопутствовали жизни советской женщины на всем ее протяжении. Сегодня это явление из сферы повседневности превратилось в модное явление – ресайклинг (рециркуляция) – перешив вещей. Правда, в данном случае дизайнеров интересуют сами материалы, из которых была создана вещь. Поэтому опасность этого явления для истории костюма заключена в «уничтожении» самой вещи. В то же время это направление существует в рамках концепции «эко-тренда», где воплощает идею «второй жизни» изделия. Эко стиль сегодня также разнообразен и находит воплощение во всех сферах индустрии моды от эко-производства и использования натуральных эко-материалов, особенности эко-дизайна, до рационального эко-потребления и практик «secondlife». Данные концепции также достаточно близки советской эпохе. Например, использование натуральных материалов. В советскую эпоху дерево, шерсть, хлопок в советской моде скорее были данностью, чем модной тенденцией, а современных технологичных материалов в производстве товаров народного потребления практически не было представлено.

Эко-дизайн – «мода без отходов» – Zero Waste Fashion, предполагает создание конструкции и последующий раскрой практически лишенный отходов материалов и лишних трудовых затрат. Такой подход стал актуальным для советской моды еще в начале XX в. Уникальный «универсальный» тип костюма нового времени с безотходным кроем, основанным на конструкции народного костюма, был представлен Н. Ламановой на Всемирной выставке в Париже 1925 г. Этот проект был удостоен гран-при «за национальную самобытность в сочетании с модным направлением»[7]. Современные дизайнеры также используют идеи советской эпохи в рамках интеллектуального эко направления моды.

Еще одним составляющим наследия советской эпохи является «Большой советский стиль»[8], иногда можно встретить «Советский выставочный стиль», которым определяют эпоху сталинского ампира, имперских амбиций и идеологию страны-победителя. Для современной моды как в сфере дизайна костюма, дизайна интерьера, архитектуре – парадный, величественный ампир сохраняет свои актуальные позиции. Востребованность идей ампира связана с особенностью философии стиля, основанной и на национальном патриотизме и репрезентативности властного дискурса, например, современная концепция одежды власти «power dressing» основывается на идеях и эстетике ампира, где важной составляющей была задача подчеркнуть величие, статус владельца. В отечественной индустрии моды акцент в творчестве на стилистику ампира стал залогом коммерческого успеха и популярности у отечественного потребителя. Яркими примерами могут служить творчество В. Юдашкина, ассортимент брендов «S & S» и др.

Выставочный демонстративный характер парадного «Большого советского стиля» роднит его с европейским гламуром (англ. glamour – «шарм, очарование, обаяние»). Как и европейский гламур, отечественный выставочный стиль также возник в 1930-х гг. Отечественный стиль звезд – это стиль для передовиков народного хозяйства, доярок, свинарок, ткачих, работниц

фабрик. Для героинь Страны Советов из шелка, бархата и драгоценных мехов шили отечественные модельеры. Негласно для данного потребителя создавали наряды ведущие мировые кутюрье, только буржуазные бриллианты заменялись орденами и медалями. Советский гламур также был достаточно мощным идеологическим оружием и праздником, который отвлекал от ужасов реальности. Этот стиль стал нормативным для отечественного кинематографа. С экранов этот стиль входил в повседневность советских женщин, которые заказывали у портних или шили сами платья, как у Л. Орловой в «Цирке» (1936, режиссер Г. Александров) или у Л. Гурченко в «Карнавальной ночи» (1956, режиссер Э. Рязанов). Эта мода сегодня востребована и у дизайнеров, и в массовой культуре. Начиная с перестроечного периода создается большое число творческих проектов в ретро стиле: начиная со «Старых песен о главном» и заканчивая кинофильмом «Стиляги».

Еще одним направлением в современной моде является обращение к образам вождей революции и руководителей Советского Союза. Сегодня портреты В. Ленина, К. Маркса, Ф. Энгельса используются при создании принтов для футболок, всевозможных аксессуаров, автомобильного тюнинга. Часто советские лидеры предстают в ироническом стиле. Например, надписи на футболках: «Ильич – икона стиля»; «Маркс и Энгельс – первые хипстеры». Такая ирония свойственна именно молодежной моде, для которой советская история выступает лишь как экзотика. По этой же причине революционная экзотика достаточно популярна в сегменте туристических сувениров, где также воплощает представления о России, ее советском прошлом и разрушает образ главного врага западного мира – «призрак коммунизма».

Сегодня советская тема достаточно ярко реализуется в отечественных и зарубежных практиках моды, хотя нормативность стилей советской моды, их идеологический аспект долгое время вызывали негативный отклик у потребителей. Для отечественных дизайнеров обращение к наследию советского периода связано с ностальгией, с сохранением национальной идентичности, воплощением патриотических настроений. Также советская тема находит отражение в винтажной моде и реализует себя в ретро-тенденциях. Популярность советского стиля у части аудитории связана с его созвучностью экологическому направлению. Интересным является ироническая интерпретация образов советской культуры в рамках молодежной моды. В западноевропейской практике моды обращение к «советскому стилю» является частью стиля «а ля рюсс», а интерпретация образов советской эпохи, культовых вещей всего лишь «русская экзотика». В то же время актуализация советской и русской темы в моде, несомненно, отражает изменения в русской ментальности и положении России в мировой геополитике. В целом можно отметить, что воплощение «советской темы» в современном дизайне достаточно неоднородно. В нем находят развитие идеи таких новаторских направлений в искусстве, как конструктивизм и авангардизм, а также интерпретации образов героев, символов, культовых явлений Советской России, эстетика разных исторических периодов. Это связано с почти вековой советской историей и неоднозначностью ее интерпретации.

Примечания

[1] См.: Гофман А. Б. Мода и люди: новая теория моды и модного поведения. М.: Наука, 1994. 160 с.

[2] Козлова Е. Э. Социокультурные процессы возникновения моды винтаж: мотивация и психология потребления // Тр. СПбГУКИ. 2008. Т. 177: Мода в контексте культуры. С. 64–70.

[3] Дежурко А., Богатко Ю. Морфология советской квартиры: полевое исслед. URL: http: // archi.ru (дата обращения: 06.02.2017).

[4] Советский стиль / под ред. В. Зуева, Т. Евсеева, Н. Иванова. М.: Аванта +, 2011.

[5] Советский образ жизни – понятие, введенное Л. И. Брежневым на XXV съезде КПСС.

[6] Лозинская А. Многие не случайно вспомнили Бубу Касторского. URL: https: // gazeta.ru (дата обращения: 06.02.2017).

[7] Надежда Ламанова. URL: http: // casual-info.ru (дата обращения: 06.02.2017).

[8] Баркетов А. Большой советский стиль. URL: http: // pbd. su (дата обращения: 06.02.2017).

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Pedagogical studies

УДК [37.014:78](470)"19/20"

В. В. Молзинский

Музыкальное образование в современной России: проблемы и парадоксы

Система музыкального образования в России рубежа XX–XXI в. рассмотрена с позиции современной научной точки зрения. В основу исследования положены методы историко-музыковедческого и музыкально-социологического анализа.

Ключевые слова: музыкальное образование, обучение профессиональных музыкантов, массовое музыкальное просвещение

Vladimir V. Molzinsky

Music education in modern Russia: problems and paradoxes

The system of musical education in Russia in 20th–21st centuries is analyzed from the perspective of the modern view of science. The basis of this research is based on the methods of historical, musicological and music-sociological analysis.

Keywords: musical education, training of professional musicians, mass music education

Музыкальное образование в современной России несет в себе необозримо широкий круг вопросов и проблем, требующих решений и глубокого изучения в стремительно развивающемся мире.

Первой в ряду таковых является проблематика, касающаяся вопросов истории и преемственности профессионального музыкального образования; второй – не по значению, а по порядку – наметившаяся ранее, но заметно осложнившаяся в последние годы – проблема потери слушателя филармонического концерта; и, наконец, третьей проблемой на фоне очевидных социально-экономических трудностей существования высшей школы, с одной стороны, и ряда позитивных моментов (главным в ряду которых надо признать бесценную возможность творческой свободы) – с другой, явственно очерчивается острейшая ситуация воспроизводства, восполнения кадров профессиональных музыкантов. Попытаемся разобраться в этих проблемах, насколько это возможно в рамках небольшой статьи.

Прежде всего, коснемся вопросов осмысления истории и современного состояния музыкального образования в отечественной музыкальной науке. Таковые составляют специфический пласт проблем, весьма подробно разработанных во многих исследованиях музыкальной культуры, ее прошлого и настоящего, но не сформировавших еще целостного, системного взгляда на предмет. Доходит до того, что вопросы массового музыкального просвещения и задачи профессионального обучения музыкантов рассматриваются порой как однопорядковые явления, что на самом деле является сердцевиной совершенно разноплановых задач музыкальной педагогики, требует еще целого ряда уточнений и дальнейшего развития на фоне имеющихся достижений в сфере научно-педагогических знаний.

В научных публикациях последних десятилетий выделяются работы Н. А. Терентьевой. Некоторые из них, в частности учебное пособие «История и теория музыкальной педагогики и образования», сообразно с заглавием претендуют на всеобъемлющий охват данного вопроса. И действительно, на страницах двухчастного издания предпринимается попытка осветить историю музыкальной педагогики и образования от истоков до наших дней. Однако автор упомянутой работы не находит нужным дифференцировать принципиально разные, на наш взгляд, аспекты обучения профессиональных музыкантов, с одной стороны, и массового музыкального образования – с другой. При этом итогом, «поворотным этапом» в истории отечественной педагогики предстает теория музыкального воспитания Д. Б. Кабалевского, достоинство которой, по определению Н. А. Терентьевой, – в обобщении опыта «мировой практики музыкального воспитания»[1]. Позволим себе не комментировать моменты реальной эффективности системы Д. Б. Кабалевского в формировании интересов школьников к музыке академических жанров и ее содержательных достоинств по отношению к аналогичным в своих исходных целях программам, внедренным в свое время в Японии, Германии, Венгрии и ряде других стран. Подчеркнем лишь очевидное – принципиальную разницу задач, методов и форм обучения профессиональных музыкантов и слушателей. Справедливости ради надо заметить, что в отечественной науке последующих лет продолжают развиваться эти тенденции как бы унифицированного подхода к вопросам воспитания подготовки слушателя музыки академических жанров и профессионального образования, ориентированного на подготовку музыкантов-исполнителей. Так С. И. Дорошенко

в своем историко-педагогическом исследовании 1999 г. определяет существующий в науке «„разрыв" между „общим" и „профессиональным"» музыкальным образованием как **искусственный**[2].

По мнению всемирно известного Синити Судзуки, все рождаются с природной способностью учиться. В своей методике воспитание таланта, он доказывает, как развить способности личности и каким образом из посредственного ребенка может получиться прекрасный музыкант[3].

Известный автор – профессор Российской музыкальной академии им. Гнесиных Л. Р. Мадорский в книге «Музыкальное воспитание ребенка»[4] считает, что главное – научить детей любить музыку, чтобы одно из самых прекрасных искусств вошло в их жизнь. Автор книги уверен, что музыкальное воспитание необходимо каждому и начинать его нужно как можно раньше, независимо от того, кем станет ребенок в дальнейшем[5]. В этом он солидарен со многими педагогами-практиками, такими как П. Тюленев, М. Ибука и др.

Ракурс настоящего исследования, направленного на изучение реального состояния системы музыкального образования, предполагает неизбежную необходимость четкого разграничения понятий «массовое музыкальное просвещение» и «профессиональное обучение музыкантов».

Объективный взгляд на историческое прошлое заставляет признать многое, что отложилось в мировоззрении исследователей прошлого (иногда не слишком отдаленного) и является отражением реально протекающих процессов в системе подготовки специалистов в нашей стране. Вспомним, разве престижные музыкальные вузы столичных городов Советского Союза, прежде всего Москвы и Ленинграда, готовили только звезд мировой сцены? Разве выпускники престижных музыкальных вузов не работали в массе своей в системе детских образовательных учреждений? Работали очень многие, если не все. Так было на самом деле.

А параллельно, особенно в 1960–1970-е гг., администрации крупных городов страны стремились (в основном успешно) к открытию музыкальных вузов или факультетов, как минимум училищ, «на местах». Периферийные структуры (вузы и сузы) готовили специалистов, отдающих (обычно) себе отчет в том, что сферой их профессиональной работы будет детская музыкальная педагогика.

Все это вошло в современную жизнь, вобрав в себя негативные особенности жизни на постсоветском пространстве. Если раньше существовала система государственного распределения молодых специалистов по стране и, что еще важнее – система целевых направлений, то часть «целевиков» и коренных жителей столичных городов уезжала (на время или навсегда) на работу, соответствующую полученной квалификации. Они несли с собой то лучшее, чем славились всемирно признаваемые исполнительские и композиторские школы Московской и Ленинградской консерваторий.

Сегодня по причинам вполне понятным музыкально-образовательные учреждения русской «глубинки» как бы «воспроизводят сами себя». В результате может возникнуть тенденция снижения уровня профессионального образования по стране. Остается лишь утешаться тем, что процесс этот небыстротечен и есть еще возможность как-то замедлить или предотвратить развитие упомянутой тенденции, медленно, но неуклонно ведущей к деградации музыкальной и, отчасти, духовной культуры общества в целом. Прежде всего, необходимо четко обозначить разнородность задач массового музыкального просвещения и профессионального образования музыкантов.

Последнее определяет необозримо широкий круг вопросов подготовки музыкантов. Возникают мало сопоставимые проблемы природной одаренности и профессиональной технологической оснащенности. Первая, мало существенная в вопросах воспитания музыкального вкуса слушателя-любителя выступает на первый план в процессе профессионального обучения, когда становится, по крайней мере, некорректно рассуждать об идентичности творческих задатков Моцарта и среднестатистического ребенка. Вторая (технологическая) предполагает школу профессионального мастерства, требующую огромной каждодневной работы, немыслимой в контексте существующих программ и учебных планов массового образовательного учреждения.

Попытка же найти общую смысловую направленность, а тем более, единые методы подготовки слушателей и музыкантов-профессионалов представляется, честно говоря, прекраснодушной иллюзией. С тем же успехом можно искать педагогические подходы, одинаково пригодные для подготовки актеров и страстных поклонников театра, не предполагающих увидеть когда-либо зрительный зал со сцены, живописцев и любителей изобразительного искусства, вовсе не склонных к овладению навыками грунтовки холста и прочей технологии создания художественного шедевра. Зачастую это просто немыслимо. Бесперспективны и надежды видеть в каждом ребенке потенциально возможного Ф. Листа, С. Рахманинова или просто достойного профессионального музыканта.

«Для того, чтобы стать всем, надо изначально быть кем-то», – заметил как-то композитор Д. А. Толстой. Лучше не скажешь. Эффективные формы массового музыкального просвещения могут способствовать формированию музыкально-слушательских интересов всех или многих, но музыкантом-профессионалом может быть не каждый, возможность стать творческой личностью – удел

избранных, а реализация такой возможности – вопрос педагогического таланта и перспективных методов профессионального обучения.

Поэтому, не отрицая определенных взаимосвязей в вопросах методики обучения музыканта и подготовки слушателя, а также самой значимости последнего спектра музыкально-просветительных задач, оставим их в стороне, сосредоточив внимание на вопросах профессионального музыкального образования. Таковым уделено достаточно места на страницах основополагающих музыкально-исторических изданий, в ряду которых упомянем десятитомную «Историю русской музыки», а также научные труды А. Д. Алексеева, М. С. Друскина, Г. Г. Нейгауза, А. А. Николаева и др., связанные с историей и развитием исполнительских школ в России.

Безусловную значимость в данном контексте сохраняет и наследие Л. А. Баренбойма. Применительно к теме настоящей работы наибольший интерес представляет его труд «Музыкальная педагогика и исполнительство», увидевший свет в 1974 г., но содержащий также тексты его работ, созданных и опубликованных ранее. По мнению автора, перед педагогом-музыкантом встают определенные задачи, в ряду которых выделяются четыре наиважнейшие: во-первых, это формирование **человека** («понимаю, знаю, чувствую и оцениваю»); во-вторых, формирование **музыканта** («слышу, чувствую, понимаю»); в-третьих, формирование **пианиста** («могу и умею воплотить»); наконец, в-четвертых, формирование **исполнителя** («загораюсь», «хочу воплощать», «хочу передать другим и воздействовать на других»)[6].

Ученый не дистанцируется, между тем, и от проблем массовой музыкальной педагогики, но касается их лишь косвенно – в русле задач подготовки будущих музыкантов-профессионалов.

Отдельного разговора заслуживает и история высшего музыкального образования в России, ведущего свои истоки, как известно, с 1862 г., с открытия Санкт-Петербургской консерватории, события первых лет существования которой отражены в книге Л. А. Баренбойма «Антон Григорьевич Рубинштейн»[7], а ярчайшие страницы в ее судьбе – в двухтомном издании «Ленинградская консерватория в воспоминаниях», выпущенном в 1987–1988 гг. под редакцией Г. Г. Тигранова[8].

Тема данной статьи предполагает, однако, анализ состояния профессионального музыкального образования в недавней, по крайней мере, послевоенной истории России. А недавние события и явления, как известно, могут быть не столько предметом исторического анализа, сколько объектом критического осмысления и интерпретации в том числе с позиции социологических теорий. Современному их уровню отвечает, в частности, коллективный труд С. А. Лисицина, В. Г. Лукьянова и И. С. Урсу «Социология», где образование рассматривается как «фундамент, на котором стоит все здание современного общества», как «условие развития науки, экономики, политики, культуры»[9].

Всякое образование, как известно, в целом, а музыкальное – в особенности, носит многоуровневый характер. Но музыкальное образование в своей многоступенчатости несет в себе сгусток содержательных противоречий. Так интерес к музыке академических жанров формируется, что неоспоримо, прежде всего в раннем возрасте, а значит – на начальной стадии музыкального обучения.

Но по устоявшимся (и трудно оспариваемым представлениям) профессиональное образование музыкантов начинается только в среднем учебном заведении. Контингент большей части таковых (за исключением специализированных школ при консерваториях, хорового училища при Капелле и немногих других) формируется за счет выпускников детских музыкальных школ (ДМШ), детских школ искусств. Абитуриенты музыкального училища – это уже не дети. Это вчерашние восьми- или десятиклассники. Уже на вступительных экзаменах они демонстрируют навыки профессиональной подготовки. Реально таковы условия приема. Но эти навыки столь же «реально» формируются в условиях «непрофессионального» обучения в ДМШ.

Не желая принизить труд школьных учителей, честно выполняющих свой профессиональный долг, напомним, что данный тип учреждений имеет принципиально иные, по крайней мере, формально декларированные – музыкально-просветительские цели.

Получается двойной узел противоречий: с одной стороны, музыкантов-профессионалов на начальной (добавим, наиважнейшей) стадии обучения готовят в образовательных учреждениях непрофессионального профиля; с другой – педагогов для ДМШ готовят училища и консерватории – профессиональные учебные заведения подготовки музыкантов, в которых предметы педагогического профиля имеют явно периферийную значимость в учебных планах, зато «звездное ориентирование» является отличительной чертой, если не атрибутом мышления педагогов и студентов.

Своевременным и совершенно необходимым представляется совершенствование форм обучения студентов вуза, способных к решению двуединой задачи профессионального и массового образования, готовых к обучению будущих музыкантов и к приобщению к музыке академических жанров ее потенциальных слушателей.

В данном аспекте исследовательского анализа представляется очевидной неразрывная связь вопросов массового и профессионального музыкального образования, но вместе с тем – их

разноплановая специфичность. Прежде всего надо признать особую актуальность поиска пути к сердцам и душам массового слушателя.

Подобный круг проблем уже многие годы привлекает внимание исследователей. Уместно вспомнить здесь убедительные положения статьи Е. М. Орловой «Музыкальная жизнь и процесс интонирования». Сквозь призму асафьевской теории автор аргументированно ставит вопросы о типах взаимосвязи «композитор – исполнитель – слушатель» в музыкальной жизни начала восьмидесятых и справедливо приходит к выводу об отсутствии у нас в стране (подчеркнем – и поныне) последовательной и методически продуманной системы воспитания у слушателя «уменья слушать музыку как определенный тип художественного мышления, имеющий свою специфику и обусловленный в своем историческом развитии»[10].

В ряду крупнейших представителей отечественного музыкознания, еще в публикациях 20–30-летней давности определивших круг проблем, до сих пор остающихся актуальными, особое место занимают исследования В. В. Медушевского. Ученый одним из первых нашел возможным подчеркнуть возрастающую необходимость совершенствования форм контактов теоретиков и практиков музыкального искусства с массовым слушателем. Будучи не всегда достаточно подготовленным к самостоятельному и полноценному восприятию произведений серьезных жанров, лишенных привычных ориентиров – интонационно-жанровых элементов легкой музыки, – такой слушатель объективно нуждался (и нуждается) в помощи, в квалифицированном слове о музыке. Иначе неизбежна пропасть, через которую он, по меткому замечанию В. В. Медушевского, «не в силах перешагнуть даже под угрозой отлучения от культуры, потери права называть себя культурным человеком»[11].

И эта пропасть углублялась в последующие годы. Сегодня, рассматривая состояние музыкальной культуры, музыкальной социологии и профессионального музыкального образования как проблему многолетней давности, можно определенно сказать, что уже тогда (и ранее) рельефно очерчивалась необходимость пересмотра укоренившихся в традиционном музыкознании и музыкальной педагогике представлений в отношении интересов массовой аудитории в целях устранения или хотя бы сглаживания противоречий в оценках явлений музыкальной культуры музыковедов и массового слушателя, на что справедливо указывал В. В. Медушевский. По его словам, «для академических музыковедов, особенно тех, чье формирование проходило в дотелевизионную эпоху, ритмы и интонации рок-музыки – чуждый и незнакомый язык»[12]. Отсюда и недоверчивое отношение к ним любителей этой музыки, интуитивно чувствующих, что «академический музыковед, выступающий с критикой песни, не слышит ее, а, следовательно, некомпетентен в ее оценке»[13].

Несомненно, наметившиеся ранее негативные тенденции разрыва музыкального искусства и публики, нельзя сводить к вопросам освоения стереотипов его интонационной основы. Но именно эта задача, не вполне осознанная в свое время, оказалась сегодня в числе практически не разработанных в сфере профессионального музыкального образования.

Другой – не менее важной задачей – явилась разработанная в науке, но не реализованная в учебно-педагогической практике процедура подготовки кадров музыкантов-исследователей состояния массового музыкального сознания.

Исследования 1980-х гг. дали немалый и довольно ценный материал, информативность которого имеет определенную значимость и в оценке особенностей современной социокультурной ситуации в сфере музыкальной жизни. Так обозначилась и показала в последующие годы свою абсолютную устойчивость тенденция дифференциации публики по предпочитаемым формам контакта с музыкой. Материалы исследований, проводимых тогда социологической группой кафедры Музыкальной критики Ленинградской государственной консерватории, показали многочисленность слушателей, в основном молодых, ориентированных прежде всего на электронные средства общения с музыкой.

Но в целом попытки видных ученых советского времени обогатить систему высшего музыкального образования подготовкой специалистов в области музыкальной педагогики и социологии оказались недостаточными в масштабе огромного государства. Были созданы лишь теоретические предпосылки, накоплен огромный материал, касающийся различных аспектов проблемы музыкального развития слушателя.

Проблема эта сохранила, таким образом, свою актуальность, обретя целый ряд новых аспектов и парадоксов. Действительно, современная ситуация в сфере высшего образования в целом, и художественного, в частности – парадоксальна. На фоне очевидных, упомянутых выше проблем современной высшей школы, часто напоминают о себе объективные, хотя порой далеко не новые. В частности, это наметившаяся в прошлом и непреодоленная поныне тенденция потери слушателя музыки академических жанров.

В поисках выхода из такого, без большого преувеличения, кризиса надо подчеркнуть актуальность разработки новых форм обучения, способствующих решению вопросов подготовки «потребителя» академического музыкального искусства. Это влечет за собой необходимость

решения непростых задач. По сути, речь идет о совершенствовании системы художественного образования и существенного разворота его в сторону обращения его целевой направленности на вопросы массового музыкального просвещения. Учитывая то обстоятельство, что снижение слушательского интереса к академической музыке уже давно носит характер устойчивой тенденции, а феномен музыкального развития всецело определяем условиями и возможностями реального слушательского восприятия, ключевой проблемой воссоздания аудитории филармонического концерта и музыкального спектакля, по сути, сфер непосредственного, восприятия «художественной музыки» (термин Б. В. Асафьева, тождественный, на наш взгляд, понятию «музыки академических жанров») в естественных и изначально свойственных ей формах функционирования, становится совершенствование системы профессионального музыкального образования в направлении поиска путей художественного воспитания слушателя.

Практическое решение задачи музыкального воспитания слушателя лежит в сфере поиска путей разработки системы непрерывного образования от начального звена обучения детей музыке по нетрадиционным программам – до подготовки педагогов системы высшего образования и даже квалифицированных кадров вузовских преподавателей.

Актуальность подобных мер назрела давно. Просто сегодня накопившиеся в предыдущие десятилетия вопросы усугубляются дополнительными аспектами, порожденными уже современностью, многообразием ее влияния на материальную и духовную жизнь граждан. Если в исследованиях авторов советского времени справедливо подчеркивалась очевидная диспропорция между потенциальной ценностью достижений классического искусства и крайне невысокого к нему интереса так называемого «массового слушателя», ограниченного в своих интересах сферой музыки «популярных жанров», то сегодня эта диспропорция проявляется еще в большей мере.

Крайне тяжелое материальное положение интеллигенции ставит невиданный и немыслимый ранее материальный барьер, который в значительной степени перекрывает доступ к культуре той социальной группе, которая всегда была ее главным потребителем. А в ситуации, когда экономическая жизнь в стране не очень-то способствует процессу воссоздания интеллектуальной элиты, да и просто специалистов с высшим образованием (известен же факт недостаточного финансирования большей части вузов, вызывающий необходимость сокращения приема бюджетных студентов), исчезает эта традиционная слушательская аудитория музыкальных театров и филармонических концертов. Ведь в трудах авторов 1970–1980-х гг. не раз фиксировался факт абсолютного преобладания в зале слушателей, имеющих образование выше полного среднего.

Изложенные причины во многом объяснимы неизбежностью и необратимостью протекающих в России процессов. Но, невзирая на тривиальность подобных объяснений, они не дают ответа на вопрос о путях выхода из сложившейся ситуации, когда дальнейшее развитие этих процессов способно повлечь за собой устойчивую тенденцию деградации всей российской культуры.

Очевидно, что интерес к высокому искусству, в частности музыкальному, зарождается обычно в детском и юношеском возрасте, а интерес к музыке «академических жанров», как установлено еще учеными советской эпохи, оказывается наиболее эффективно формируемым в процессе непосредственного контакта с музыкой в ее «живом» исполнении. Между тем ребенок и подросток из так называемых «средних слоев интеллигенции» (как-то школьные учителя, врачи районных поликлиник, средний инженерно-технический состав и т. д.) практически отлучен от театрально-филармонической жизни.

Радио-эфир сегодня изобилует музыкой «популярных жанров», тогда как Радио-классика – единственный стереоканал общения с академической музыкой прекратил свое существование, оставшись в памяти меломанов благим воспоминанием о еще недавнем прошлом. Та же участь постигла программу «Радио-классика – Санкт-Петербург на волнах 88,9 fm».

Неисчерпаемы просветительские возможности Интернета, но не будем забывать, целенаправленный информационный поиск – результат уже достигнутого уровня сформированных духовных потребностей и ориентаций на определенные ценности, а интерес к академической музыке зарождается, как показывали результаты исследователей 1970–1980-х гг., еще в детском возрасте, задолго до того, как ребенку наших дней становится доступен компьютер, а уж тем более виртуальный мир Интернета.

Обучение ребенка музыке в современных условиях постепенно стало мало престижным делом. В то же время неистребимые духовные устремления представителей интеллигенции по части приобщения к высокому искусству своего потомства неумолимо ставят вопрос о том, как и на что это потомство будет существовать в новом мире, в котором открылись широкие перспективы не столь возвышенных, но гораздо более надежных и менее трудоемких путей будущего существования.

И все же система профессионального музыкального образования продолжает существовать, развиваться и совершенствоваться. И вот очевидный (и не единственный в сфере духовной жизни

общества) парадокс времени: согласно данным ЦСУ Российской Федерации общая численность студентов государственных вузов в последние два десятилетия XX в. неуклонно возрастала. Если в начале 1980-х гг. в вузах РСФСР обучалось примерно 3045,7 тыс. студентов, то к концу 1990-х гг. (по данным на 1999/2000 учебный год) – 3728 тыс.[14] Затем наметился спад, обусловленный (или объясняемый) демографическими причинами. Но только заметим – «спад» происходил на фоне глобального роста в первое десятилетие XXI в. Численность обучающихся по программам высшего профессионального образования в 2012 г. достигла 6,3 млн человек, – сообщалось на сайте Минэкономразвития – и лишь с этой огромной цифры предполагалось и произошло сокращение до 5,5 млн человек в 2015 г. Но предполагалась и некоторая стабилизация. Так в статье видных авторов А. А. Семенова и В. А. Гуртова «Прогнозирование численности студентов в вузах России» проведен расчет динамики численности студентов в вузах России до 2015 г. Показано, что, несмотря на резкий спад рождаемости в начале 90-х гг., численность студентов вузов не должна существенно уменьшаться (за счет увеличения доли выпускников системы среднего профессионального образования, поступающих в вузы, а также за счет учета повторно поступающих выпускников 11-х классов прошлых лет, отчисленных с первых курсов), что сегодня – в начале 2017 г. – вполне соответствует известным уже (а не прогнозируемым) реалиям[15]. Неслучайно, число бюджетных мест для поступающих в вузы России в 2015 г. было увеличено (по сравнению с предыдущими) на 16 % и достигло 576 тыс. Принятая и утвержденная Постановлением Правительства РФ от 23 мая 2015 г. № 497 «Федеральная целевая программа развития образования на 2016–2020 гг.» также вселяет надежду на перспективы развития высшего образования в России.

Кроме того, наметившийся ранее рост численности студентов негосударственных вузов[16] позволяет констатировать факт возрастания устремлений молодежи к получению высшего образования, что в совокупности с изложенным выше дает основание на известную долю оптимизма по поводу перспектив отечественной высшей школы.

При этом, как и вся высшая школа России, вузы культуры переживают сегодня непростой период своего существования. Но, несмотря на хроническое недофинансирование по самым необходимым статьям, музыкальные вузы умудряются не только осуществлять свою образовательную деятельность, но даже способствовать в какой-то мере сохранению престижности творческих профессий. В такой ситуации творческие вузы сохраняют в общественном сознании статус элитарных, а молодых людей, желающих связать жизнь с нелегкой профессией музыканта, оказывается столько, что можно говорить о реальной тенденции роста данного социально-демографического слоя.

В нынешних условиях, когда для молодежи открывается множество нетрудоемких путей безбедного существования, отраден огромный поток желающих заниматься музыкой как главным делом жизни, совсем нелегким и требующем полной самоотдачи.

Таким образом, сохраняется пусть локальный (в масштабе огромного государства), но вполне устойчивый слой молодежи, для которой «художественная» музыка в собственном исполнении или в филармоническом концерте – не средство, а цель жизни, образ жизни, а избранная профессия – не просто работа, а сгусток первичных духовных потребностей. При этом заработок-приработок студентов для немалой их доли оказывается не средством существования, а материальной базой для продолжения учебы, занятия любимым делом.

Таковы парадоксы времени, в которых формируются и решаются проблемы массового и профессионального образования музыкантов современной России.

Примечания

[1] Терентьева Н. А. История и теория музыкальной педагогики и образования: учеб. пособие. СПб., 1994. Ч. 2. С. 129–130.

[2] Дорошенко С. И. Музыкальное образование в России: ист.-пед. исслед. Владимир, 1999. С. 4.

[3] См.: Судзуки С. Взращенные любовью. М.: Классика–XXI, 2006; Судзуки С. Воспитание талантов / пер. с англ. С. Э. Борич. Минск: Попурри, 2011.

[4] Мадорский Л. Р. Музыкальное воспитание ребенка. М.: Айрис-пресс, 2011. 128 с.

[5] Ибука М. После трех уже поздно / пер с англ. Н. Перовой. 4-е изд., испр. М.: Альпина нон-фикшн, 2013.

[6] Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л., 1974. С. 27.

[7] Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Л., 1957. Т. 1. С. 260–288.

[8] Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л., 1987. Кн. 1; 1988. Кн. 2.

[9] Лисицина С. А., Лукьянова В. Г., Урсу И. С. Социология. СПб., 2001. С. 284.

[10] Орлова Е. М. Музыкальная жизнь и процесс интонирования // Совет. музыка. 1981. № 6. С. 16.

[11] Медушевский В. В. Целостность социалистической музыкальной культуры как уровня гармонического развития личности // Музыкальное искусство и формирование нового человека. Киев, 1982. С. 40.

[12] Там же. С. 37.

[13] Там же. С. 39.

[14] Российский статистический ежегодник: стат. сб. М., 2000. С. 199.

[15] Семенов А. А., Гуртов В. А. Прогнозирование численности студентов в вузах России // Высшее образование в России. 2010. № 6. С. 76–78.

[16] Там же.

УДК 001.92:371.64

Ю. А. Елисеева

Школьные библиотеки и университеты: потенциал интеллектуального спонсорства в популяризации научного знания

Рассматривается проблема взаимодействия средней и высшей школ страны, определяется роль школьных библиотек в этом процессе. Вычленяются базовые направления интеллектуального спонсорства национальных исследовательских университетов как флагманов развития отечественной науки по отношению к курируемым школам с учетом информационного потенциала школьных библиотек.

Ключевые слова: школьная библиотека, национальный исследовательский университет, научно-исследовательская работа, интеллектуальное спонсорство

Yuliya A. Eliseyeva

School libraries and universities: potential of intellectual sponsorship in promoting of scientific knowledge

The problem of interaction middle and high schools of the country is considered, the role of school libraries in this process is defined. The basic directions of intellectual sponsorship of national research universities as leaders of development of domestic science in relation to the supervised schools taking into account the information capacity of school libraries are isolated.

Keywords: school library, national research university, research work, intellectual sponsorship

Одна из наиболее острых проблем российского общества в начале третьего тысячелетия – определение векторов модернизации системы образования, перестающей отвечать потребностям современного мира. В научном дискурсе и в практической деятельности образовательных учреждений выдвигаются и обосновываются многочисленные концепции выхода из кризиса, многие из которых оцениваются как весьма спорные. Однако есть и не вызывающие сомнений постулаты, в частности смысловая и организационная интеграция различных образовательных уровней. Ее целесообразность обусловливается преимуществами системного подхода к достижению целей образовательной деятельности. Так, традиционным является взаимодействие средней (общеобразовательной) и высшей школ. Анализ накопленного опыта позволяет выделить три ключевых направления сотрудничества школ и вузов, перспективных для обеих сторон:

1) просветительская деятельность (организация дней, фестивалей науки и других подобных мероприятий, приобщающих школьников к миру науки и инноваций и значительно расширяющих их кругозор);

2) методическая помощь учителям-предметникам (школьное обучение становится более качественным и отвечающим потребностям современной науки и практики; при этом стартовый уровень первокурсников также повышается, что облегчает работу вузовских преподавателей);

3) профориентационная работа (в случае ее высокой эффективности школьники сильнее мотивированы к углубленному изучению отдельных предметов, а вузы получают достойных абитуриентов, сделавших осознанный выбор).

Понятно, что по значимости должны лидировать первое и второе направления, но на практике вузы часто ограничиваются профориентацией, что объясняется трудностями полноценной помощи школам с учетом загруженности университетских преподавателей. Один из ярких примеров нарушения указанной тенденции – опыт Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), создавшего университетско-школьные кластеры в Москве, Перми и Нижнем Новгороде[1]. Они нацелены на повышение качества общего образования, профессиональное развитие учителей и внедрение новых моделей управления. Таким образом, принципиальное отличие стратегии НИУ ВШЭ от других программ университетско-школьного сотрудничества – в обеспечении всесторонней поддержки школ, корректировке их образовательной политики с учетом мировых достижений. Очевидно, что рассматриваемый опыт не может считаться панацеей от многочисленных системных проблем средней школы; тем не менее глобальное направление сотрудничества в современных условиях определено верно.

Какое место в этом сотрудничестве должны занять школьные библиотеки как струк-

турные подразделения с богатым функционалом? Справедливым представляется мнение Н. В. Крук, что «на новом этапе развития информационного общества, называемом обществом знаний, значение школьной библиотеки и библиотекаря-педагога очень велико и постоянно возрастает. Это связано с повышением роли школьных библиотекарей как специалистов по работе с информацией, с одной стороны, и консультантов и педагогов, обучающих работе с информацией, – с другой»[2].

Образно школьную библиотеку можно определить как «сердце» информационного пространства образовательного учреждения, от правильного функционирования которого напрямую зависит его жизнеспособность. Еще один говорящий образ, предложенный президентом Русской школьной библиотечной ассоциации Т. Д. Жуковой, – библиотека как «мозг» школы, базовый когнитивный ресурс инновационного образовательного процесса, поскольку «школьник на уроке в кабинете учителя-предметника видит мир под углом этого предмета, а библиотека способна раскрыть ребенку целостную картину мира», стать «надпредметным кабинетом», формирующим системное мышление школьников[3]. Подчеркнем, что именно на отсутствие системности мышления чаще всего жалуются университетские педагоги, вынужденные преодолевать фрагментарность мышления студентов, особенно начальных курсов, поэтому основным результатом высшего образования должно стать «развитие способности студента (будущего профессионала) чувствовать образ меняющегося мира и себя как части этого мира, готовность к встрече с неожиданностями и умение ответить на эти встречи позитивной инновационной деятельностью»[4]. Решение этой задачи невозможно без ставки на системность миромоделирования.

Мы полагаем, что школьная библиотека может и должна стать той точкой, в которой сходятся интересы вуза и школы по подготовке интеллектуально и духовно развитых, креативных личностей, воспринимающих мир как сложноструктурированную, динамично развивающуюся целостность. Именно такие личности способны продвигать вперед российскую науку и внедрять инновации, которые по праву считаются локомотивами социального, культурного, экономического, политического прогресса в современном мире. Для России это стратегически значимо, поэтому высшая школа страны сегодня остро заинтересована в сильных абитуриентах с развитым системным мышлением, знакомых с технологиями научного поиска.

Особое внимание качеству подготовки будущих студентов закономерно уделяют национальные исследовательские университеты (НИУ) – ключевые для страны центры науки, образования и культуры. С начала реализации идеи создания НИУ (указ Президента РФ «О реализации пилотного проекта по созданию национальных исследовательских университетов» от 7 октября 2008 г.) категория «национальный исследовательский университет» была установлена в отношении 29 вузов, рассматриваемых как «реальное воплощение нового подхода к качественной модернизации сектора науки и образования и новой институциональной формы организации научной и образовательной деятельности, призванной взять на себя основную нагрузку в кадровом и научном обеспечении запросов высокотехнологичного сектора российской экономики»[5]. Стратегическая миссия НИУ – содействие развитию научно-технологического комплекса страны и обеспечение его необходимыми кадровыми ресурсами, поэтому вузы рассматриваемой категории можно с полным правом считать кузницей молодых перспективных исследователей. Выше уже упоминалась инициатива НИУ ВШЭ по созданию университетско-школьных кластеров, позволяющих заблаговременно моделировать исследовательский профиль абитуриентов. Очевидно, что возможны и другие организационные формы. Главное – контент сотрудничества НИУ и школ с учетом «болевых точек» последних.

Представляется, что сегодня старшеклассникам жизненно необходим специальный интегративный курс, нацеленный на ознакомление с приемами эффективной научно-исследовательской работы. Это очевидное направление интеллектуального спонсорства НИУ по отношению к курируемым школам, поскольку инвестирование в культуру научно-исследовательского труда завтрашних студентов обязательно принесет свои плоды.

Мы полагаем, что школьная библиотека может принять самое активное участие в организации подобного курса, выступив в нескольких ипостасях:

– во-первых, как информационный центр, аккумулирующий профильные дидактические материалы;

– во-вторых, как создатель необходимой для полноценного обучения медиасреды;

– в-третьих, как методический партнер университета, адаптирующий его стратегическую миссию к школьным реалиям.

Соответственно выделенным ипостасям вычленяются основные направления деятельности школьных библиотек:

– формирование подфонда научно-популярных, учебных, справочных изданий, в том числе в электронном формате, системно раскрывающего состояние современного научного знания в доступной для школьников форме;

– организация эффективного библиотечно-информационного обслуживания на базе этого подфонда различных групп пользователей: учащихся, школьных учителей, вузовских преподавателей, ведущих семинары, мастер-классы и другие мероприятия в рамках рассматриваемого проекта;

– создание собственных электронных медиаресурсов, методически поддерживающих научно-исследовательскую и проектную работу школьников и педагогов;

– развитие материально-технической базы, способствующей медиатизации процесса обучения.

Подчеркнем, что успешная реализация выделенных направлений требует отхода от традиционных технологий работы, что обусловлено кардинальными изменениями социокультурной среды. Современные школьники являются носителями ментальных кодов, принципиально отличающихся от кодов своих учителей. На наш взгляд, это объясняется разными информационными средами, в которых эти коды формировались. Причем дело не только в характерном для последних лет резком нарастании объемов информации и стремительном развитии информационно-коммуникационных технологий. По оценкам специалистов, «рождение постиндустриального общества, и главное – прорыв информационных технологий в науку и практически во все сферы деятельности, привел к переменам бытия, к появлению альтернативного типа рациональности, способа мышления, <…> к изменению миропонимания и мировидения»[6]. Принципиальная нелинейность миромоделирования предстает как гораздо более эффективная стратегия ориентации в сложноорганизованной и быстро меняющейся среде и одновременно способ схватывания, интерпретации этой сложности.

Очевидно, было бы методически опрометчиво отрицать когнитивную ценность нелинейных установок и не видеть путей интеграции «клипового» мышления современных подростков с классическими академическими традициями предыдущих поколений, базирующимися на иерархизации универсума знаний, четких причинно-следственных связях и стройных теориях. Достижение их комплементарности обусловливает поиски новых методик библиотечно-информационной деятельности. В частности, необходимо отойти от приоритета вербальной информации, иногда слабо структурированной. Подобная информация часто не может быть органично схематизирована в сознании адресатов, поскольку у большинства из них наличествует так называемое визуальное мышление (Р. Арнхейм), т. е. мышление посредством визуальных операций, которое тяготеет к нелинейности. В его русле визуальные образы не иллюстративны, а являются конечным проявлением самого мышления и одним из важных культурогенных инструментов миромоделирования[7].

Поскольку ценности визуальной культуры упрочивают позиции в современном мире[8], наряду с традиционной подачей информации целесообразно практиковать инновационные формы, предполагающие поддержку ментального кода учащихся, прежде всего превращение традиционной школьной библиотеки в медиатеку, предоставляющую более широкие когнитивные возможности и привлекательную для пользователей. Также необходима визуализация результатов библиотечно-информационной деятельности, благодаря чему она станет более результативной и заметной.

Не имея возможности детально проанализировать в рамках данной статьи парадигмальные сдвиги в работе современных школьных библиотек, отметим, что их сотрудничество с НИУ в аспекте повышения уровня научно-исследовательской культуры школьников и учителей-предметников обязательно должно учитывать тенденцию к интерактивности: формирование соответствующей информационной среды должно стать коллективным делом, что предполагает и активное участие школьников. Поэтому актуальная задача, стоящая перед школьными библиотеками на современном этапе их развития, – выработка интерактивных стратегий работы с учетом интересов взаимодействующих сторон.

Резюмируем сказанное. Перспективное понимание библиотеки как территории активного познания через творческое чтение (Т. Д. Жукова) органично сочетается с установкой современного вузовского образования на привитие студентам навыков научно-исследовательской работы как средства генерации нового научного знания. Следовательно, школьные библиотеки могут успешно сотрудничать с заинтересованными университетами в этом направлении. В настоящее время по-

добное взаимодействие нельзя назвать распространенным, однако нам представляется, что университет как социальный партнер «продвинутой» школьной библиотеки укладывается в парадигму интеллектуального спонсорства, набирающую все б льшую силу в обществе знаний. То, как будет организовано взаимодействие (формально или творчески), во многом зависит от конкретных людей – библиотекарей-педагогов, школьной администрации, учителей-предметников, вузовских преподавателей-энтузиастов.

Примечания

[1] Любимов Л. Если школа не готова изменяться, университет ей ничем помочь не сможет. URL: https: // school.hse.ru (дата обращения: 06.02.2017).

[2] Крук Н. В. Модель современной школьной библиотеки: автореф. дис. … канд. пед. наук. Новосибирск, 2007. С. 3.

[3] Сивожелезова С. Школьная библиотека – это мозг школы: интервью с президентом РШБА Т. Д. Жуковой // Просвещение: интернет-изд. 2011. 27 июня. URL: http: // press. prosv.ru (дата обращения: 06.02.2017).

[4] Шевченко О. Н. Познавательный интерес как ценность университетского образования. Челябинск: ИПК ОГУ, 2007. С. 4.

[5] Национальные исследовательские университеты. URL: http: // минобрнауки. рф (дата обращения: 06.02.2017).

[6] Алиева Н. З. Постнеклассическое естественнонаучное образование: концептуал. и филос. основания. М.: Акад. естествознания, 2008. С. 5.

[7] Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей, 1994. 352 с.

[8] Mirzoeff N. Introduction to visual culture. London; New York: Routledge, 1999. 274 p.; Розин В. М. Визуальная культура и восприятие: как человек видит и понимает мир. 5-е изд. М.: Либроком, 2012. 272 с.; Сальникова Е. В. Феномен визуальности и эволюция визуальной культуры: дис. … д-ра культурологии. М., 2012. 675 л.

УДК [016:002]:378.016

Т. В. Захарчук

Научная школа отраслевой библиографии – информационного управления

Рассматривается взаимосвязь науки и преподавания в рамках научной школы «Отраслевой библиографии – информационного управления». Доказана эффективность преподавания, основанного на результатах научных исследований. Показано, каким образом результаты научных исследований представителей научной школы были реализованы в современном учебном процессе.

Ключевые слова: научная школа, научное направление, документоведение, информационная аналитика, информационное обслуживание

Tatiana V. Zakharchuk

Science and technology bibliography and information management academic school

The relation of science and teaching within the framework of science and technology bibliography and information management academic school. The efficiency of the teacher, based on the results of scientific research. It is shown how the results of the research representatives of the scientific school have been implemented in co-temporal learning process.

Keywords: scientific school, scientific direction, records management, information analysis, information services

Если говорить о модной сегодня теме взаимосвязи науки и образования, то можно утверждать, что эта взаимосвязь имеет взаимонаправленный характер. Образование и наука в современных условиях не могут развиваться абсолютно самостоятельно, независимо друг от друга. Им необходим синтез, предполагающий последовательную реализацию комплекса интеграционных проектов и программ. Лучших специалистов готовят там, где обеспечивается тесная взаимосвязь учебного процесса с научно-исследовательской деятельностью, где существует возможность включиться в деятельность ведущих научных коллективов, принять участие в разработке крупных проектов.

Соединение преподавания и научного исследования в учебном процессе может происходить двумя основными путями:

1) преподавание на основе проведенных исследований (research-led teaching);

2) преподавание с элементами исследования (research-based teaching), т. е. вовлечение учащихся в исследовательский процесс.

В первом случае содержание преподаваемого материала наполняется исследованиями, выполняемыми преподавателями. Материал курсов становится насыщенным реальными данными; также преподаватель может реконструировать для студентов последовательность исследования и анализа данных в еще «незавершенном» виде, который редко находит отражение в публикациях. Все это делает исследовательский опыт ближе к студентам и подпитывает их интерес к проведению самостоятельных исследований. Кроме того, проведение научных исследований преподавателями позволяет не только делать процесс преподавания учебной дисциплины более насыщенным, но и вводить новые авторские курсы, которые в некоторых случаях становятся общепрофессиональными.

Этот подход в полной мере реализуется в рамках научной школы информационного управления, сформировавшейся на кафедре научно-технической литературы (ныне – кафедра информационного менеджмента СПбГИК) Ленинградского государственного института культуры им. Н. К. Крупской, основателем которой стала Людмила Вениаминовна Зильберминц. После ее ухода многолетним и непререкаемым лидером школы была Валентина Альфредовна Минкина.

Основные направления исследований научной школы наиболее полно представлены в ряде программных статей, опубликованных в журнале «Научно-техническая информация» к 40-летию кафедры научно-технической информации, которая стала базой для формирования и развития научной школы «Отраслевой библиографии – информационного управления». Статьи назывались однотипно, но каждая из них характеризовала развитие научного направления от основания научной школы до сегодняшнего дня[1].

В случае этой научной школы (технической библиографии, отраслевой библиографии, научно-технической информации, информационного менеджмента), которая стала основой научной школы «отраслевой библиографии – информационного управления», можно наглядно продемонстрировать, как результаты научных исследований

«вплетались» в процесс преподавания, воплощаясь сначала в небольших практических и исследовательских работах студентов, а затем в полноценных учебных курсах, которые во многом и в настоящее время составляют основу учебного плана не только нашего факультета, но и библиотечных факультетов вузов страны.

Поскольку диапазон исследований научной школы слишком широк для рассмотрения в одной статье, покажем связь научных исследований и учебного процесса только на одном направлении, связанном с изучением документов и документальных потоков.

Изучение состава, структуры и закономерностей развития документальных потоков – одно из центральных направлений исследований кафедры технической литературы – научно-технической информации на всем пути ее развития.

Оно является непосредственным продолжением работ, начатых основателями научного коллектива Л. В. Зильберминц и Д. Ю. Тепловым в конце 1940-х гг.

Исследование этих проблем началось с работ по истории технической литературы и истории ее библиографирования в России. Еще в 1948 г. Л. В. Зильберминц защитила диссертационную работ «Возникновение технического журнала в России», а Д. Ю. Теплов в 1952–1954 гг. подготовил диссертацию «Научно-технические реферативные журналы и некоторые вопросы организации научной информации в СССР». Это были одни из первых подготовленных в СССР диссертационных исследований в области теории и истории научно-технической информации. При этом были осознаны и выдвинуты новые проблемы информационной (тогда еще библиографической) науки.

Прежде всего, был осознан тот факт, что информация по какой-либо теме, проблеме, направлению науки или практики всегда содержится не в отдельных публикациях, а во множестве разных по форме, структуре, характеру используемой лексики, языку, авторству и географической принадлежности документов. Это привело к введению в научный оборот базового теоретического понятия – понятия «первичного документального потока» (ДП).

Для описания процессов развития литературы и выявления особенностей ее отражения в библиографических указателях оказалось необходимым создать по возможности дробную типизацию документов, позволяющую выделять отдельные их совокупности не на основе их тематической принадлежности, а с учетом присущих тем или иным публикациям формальных признаков.

Д. Ю. Теплов разработал научно обоснованную многоаспектную типологию научно-технической литературы, учитывающую основные типообразующие признаки документов (широту или узость тематики документа, его структуру и сложность языка). Наиболее полно результаты этих исследований отражены в монографии Д. Ю. Теплова «Типизация в книговедении и библиографии» (1977). Эта монография активно цитируется до настоящего времени[2].

Разработка теории документального потока и выявление возможности его структурирования на основе типовидовой принадлежности отдельных документов позволили развивать два следующих направления исследований:

– изучение закономерностей развития ДП;

– сравнительной качественно-количественной оценки текущих библиографических изданий.

Исследования по изучению и оценке текущих библиографических изданий, по сути, были первыми, проведенными в рамках научной школы информационными исследованиями. Сравнение издаваемых в разных странах библиографических пособий одной отраслевой принадлежности осуществлялось через количественный анализ особенностей состава библиографируемых документальных потоков, их типовидовую, географическую принадлежность, тематическую и отраслевую принадлежность расписываемой периодики и т. д.

Результатами НИР, наряду с характеристикой качества указателей литературы и выводов о необходимости их использования в информационной работе, были статистические данные о продуктивности тех или иных стран в рамках рассматриваемой области науки; ранжированные списки наиболее значимых научных журналов; другие сведения, характеризующие когнитивные и социальные особенности развития науки и техники как в мире в целом, так и в отдельных странах (научных сообществах).

Таким образом, эти, на первый взгляд чисто библиографические исследования, приводили к получению новых научных знаний, основанных на наукометрическом анализе документального потока.

Эти исследования, проводимые Л. В. Зильберминц, Д. Ю. Тепловым и их учениками, с одной стороны, имели ярко выраженный прикладной характер, а с другой – стимулировали фундаментальные исследования документального потока.

Прежде всего, речь идет о закономерности рассеяния статей в системе периодических и продолжающихся изданий (закономерности Ципфа-Бредфорда). Впервые закономерность рассеяния была рассмотрена Д. Ю. Тепловым еще в кандидатской диссертации в 1954 г. Это первое известное нам обращение к этой фундаментальной проблеме. В то время как основные классические работы Л. С. Козачкова, Л. А. Хурсина, В. И. Горьковой относятся ко второй половине 1960-х гг.[3] В работах

Д. Ю. Теплова рассеяние рассматривалось как результат обмена знаниями, полученными в разных дисциплинах. Этот подход открыл возможность изучения через рассеяние публикаций междисциплинарных связей, выявления новых проблем и направлений науки и техники, возникающих на стыках дисциплин.

В выполненной в те же годы работе Г. В. Гедримович «Рассеяние публикаций в мировой периодике» была предложена технология изучения рассеяния, основанная на анализе тематической структуры документальных потоков, отраженных в текущих библиографических изданиях[4].

На следующем этапе изучения документальных потоков была создана теория ценности первичных документов, разработаны критерии их оценки в зависимости от условий создания документов; научно-технического потенциала их авторов и организаций, в которых они создаются; бэкграунда пользователей документов; сферы и этапов научно-производственной деятельности, в процессе которой создаются документы разной типовидовой принадлежности.

Итоги исследований документальных потоков были подведены в сборнике «Документальные потоки по естествознанию и технике и проблемы библиографии» (1983), включившем работы большинства членов научной школы. Ценности первичных документов была посвящена и кандидатская диссертация О. М. Зусьмана[5].

Появившаяся возможность достоверной информационной оценки документов позволила:

– осуществлять оценку профессиональной деятельности отдельных ученых, научных коллективов и организаций;

– моделировать особенности этой деятельности;

– изучать происходящие в них изменения.

Как следствие – открылась возможность когнитивных и социологических информационных исследований науки и научной деятельности.

Именно в это время появляется новое направление исследований научной школы – теория и методология информационных исследований, наиболее полно представленная в монографии О. М. Зусьмана «Библиографические исследования науки» (2000)[6]. В основе идеи информационных исследований лежит неаддитивность социальной информации, проявляющаяся в том, что информативность совокупности документов намного превышает информативность отдельных сообщений и не является их суммой. Именно поэтому изучение документального потока и приводит к получению нового знания.

В ходе разработки теории и методологии информационных исследований возникла необходимость углубления анализа документального потока, связанного с созданием все новых и новых индикаторов анализа, в зависимости от целей проводимых информационных исследований[7].

Под индикаторами изучаемых явлений и процессов мы понимаем элементы текстов первичных документов или библиографических записей, указывающие на состояние объекта наблюдения, его качественные или количественные характеристики. Индикаторы позволяют следить за состоянием описываемых в первичных документах объектов.

Итогом разработки теории и методологии информационных исследований стало проведение широкого спектра прикладных исследований, связанных с выявлением продуктивности деятельности отдельных ученых и научных коллективов, научных школ, деятельности научных фондов, вкладом отдельных стран, регионов и организаций в развитие отдельных отраслей науки и техники, анализом характера и интенсивности научных связей ученых разных городов и стран и т. д.

Многолетние научные исследования кафедры в области документальных потоков и информационных исследований получили свое воплощение в учебном процессе, учебно-методическое обеспечение которого было осуществлено уже учениками и научными «внуками» Д. Ю. Теплова и Л. В. Зильберминц. Результаты проведенных в рамках научной школы теоретических и прикладных исследований были положены в основу учебных курсов «Документоведение» и «Организация документальных потоков», объединенных в настоящее время в курс «Общее документоведение». В рамках курса рассматривается место и роль документа в структуре социальной коммуникации, классификация документов, типовидовая структура документального потока и основные закономерности его развития, ценностные свойства документов и т. д. Признанием достижений научной школы в исследованиях и преподавании в этом направлении стало предложение о подготовке учебника по курсу с грифом УМО, рекомендованного для всех бакалавров, обучающихся по направлению «библиотечно-информационная деятельность»[8].

Параллельно с информационными исследованиями из исследований документальных потоков как самостоятельное направление исследований «выросла» информационная аналитика, направление, разрабатывавшееся Г. Ф. Гордукаловой и ее учениками[9]. Ими решались такие научно-исследовательские задачи, как разработка методов информационно-аналитической деятельности, информационная диагностика и моделирование объектов техники, методика подготовки аналитических обзоров, технологии управления знаниями. На основе этих исследований разрабатывались учебные курсы «Информационно-аналитические

технологии», «Информационная диагностика социальных объектов», «Информационно-аналитическая деятельность в экономике и бизнесе».

Аналогичные «цепочки» взаимодействия науки и образования мы находим и в других направлениях исследований научной школы. Так, например, из направления, связанного с изучением библиографического обеспечения отраслей науки и техники и оценкой качества библиографических пособий «выросли» современные учебные курсы «Отраслевые информационные ресурсы», «Информационные ресурсы естествознания и техники».

Изучение информационного обслуживания специалистов и формирования их информационной культуры, в рамках которых изучались информационные потребности специалистов, создание номенклатуры информационной продукции, направления формирования информационной культуры[10], привело к формированию курсов «Библиотечно-информационное обслуживание», «Информационный менеджмент», «Информационный маркетинг».

Естественно, что каждая учебная дисциплина является синтезом не одного, а нескольких направлений научных исследований. Каждая из учебных дисциплин вобрала в себя результаты многих исследований научной школы по разным направлениям.

Из сказанного можно сделать вывод о том, что научная школа «Отраслевой библиографии – информационного управления» всегда строила преподавание на результатах научных исследований. Причем, научные результаты, полученные учителями, были встроены в учебный процесс вторым поколением научной школы, а то, что сделано в науке вторым поколением уже сейчас используется в учебном процессе молодыми представителями научной школы. Но они не просто используют наработанный опыт исследований, а идут вперед, проводя исследования на переднем крае науки. Так в арсенале научной школы появились веб-архивы и методы структурирования информации при подготовке информационной продукции и организация текстов в веб-среде и т. д.

Подводя итоги, можно говорить о том, что только наиболее эффективным является образование, основанное на исследованиях, проводимых преподавателями. Только тогда, когда передаваемое знание получено в результате научной деятельности, оно становится личностным знанием, а именно такое знание передается наиболее естественно и гармонично.

Примечания

[1] Минкина В. А. От информационного обеспечения к информационному управлению деятельностью организации // НТИ. Сер. 1. 2003. № 6. С. 2–3; Брежнева В. В. От библиотечно-библиографического обслуживания к информационному сервису // Там же. С. 18–23; Зусьман О. М., Захарчук Т. В. От изучения научно-технической литературы к информационным исследованиям // Там же. С. 11–17.

[2] Теплов Д. Ю. Типизация в книговедении и библиографии: осн. проблемы на примере науч.-техн. лит. и ее библиогр.: монография. М.: Книга, 1977. 190 с.

[3] Горькова В. И., Меллион С. П. Закономерности распределения публикаций в периодических и продолжающихся изданиях по электротехнике и энергетике // НТИ. Сер. 2. 1968. № 11. С. 3–7; Козачков Л. С., Хурсин Л. А. О моделировании количественных закономерностей распределения публикаций в периодических изданиях // Там же. 1967. № 9. С. 3–9.

[4] Гедримович Г. В. Рассеяние публикаций по металлургии в мировой периодике // НТИ. Сер. 1. 1968. № 11. С. 12–17.

[5] Зусьман О. М. Пути определения ценности первичных документов при библиографическом обслуживании специалистов народного хозяйства: дис. … канд. пед. наук / ЛГИК им. Н. К. Крупской. Л., 1985. 299 л.

[6] Его же. Библиографические исследования науки: дис. … д-ра пед. наук / СПбГАК. СПб., 1998. 456 л.

[7] Зусьман О. М., Захарчук Т. В. Социолого-науковедческие индикаторы и методы оценки характера научной деятельности и ее результатов // НТИ. Сер. 1. 2001. № 5. С. 17–19.

[8] Гордукалова Г. Ф., Захарчук Т. В., Плешкевич Е. А. Документоведение: учеб. по направлению подготовки 071900 «Библиотечно-информационная деятельность» (квалификация «бакалавр») / под ред. Г. В. Михеевой. СПб.: Профессия, 2013. Ч. 1: Общее документоведение. 320 с.

[9] Гордукалова Г. Ф. Анализ информации: методы, технологии, организация. СПб.: Профессия, 2009. 512 с.; Ее же. Технологии анализа и синтеза профессиональной информации. СПб.: Профессия, 2015. 544 с.

[10] Теплов Д. Ю. О некоторых современных тенденциях развития теории и практики справочно-информационного обслуживания в библиотеках // Материалы к совещанию по механизации библиотечно-библиографических процессов / ЛГИК им. Н. К. Крупской. Л., 1967. С. 4–5; Гедримович Г. В. О современных методах справочно-информационного обслуживания специалистов // Науч. и техн. б-ки СССР. 1974. № 3. С. 43–50; Минкина В. А. Совершенствование справочно-информационного обслуживания в НТБ предприятий и организаций // Науч. и техн. б-ки СССР. 1984. № 4. С. 10–18; Брежнева В. В. Информационное обслуживание: концепция сервисного развития / СПбГУКИ. СПб., 2007. 340 с.

УДК 783.6:378.016

М. В. Красова, Г. В. Скотникова

Проблематика изучения византийской и древнерусской певческой культуры в современном гуманитарном образовании

Византийские и древнерусские песнопения стали значительным феноменом в культуре современной России. Вместе с тем педагогическая задача включения их в гуманитарно-образовательную сферу решается не адекватно общественному запросу на укрепление ценностно-смысловых опор. Обращение к достижениям отечественной культурологии искусствоведения позволяет выделить ключевые пути гуманитарно-педагогического освоения византийско-древнерусского певческого наследия.

Ключевые слова: гуманитарное образование, ценностные опоры личности, византийские и древнерусские песнопения, новые научные парадигмы, этапы эволюции певческой нотации

Margarita V. Krasova, Galina V. Skotnikova

Problems of study of Byzantine and Old Russian singing culture in modern liberal education

Byzantine and old Russian chants have become a significant phenomenon in the culture of modern Russia. However, the pedagogical goal of their inclusion in the educational sphere is not solved adequately public request to strengthen the value-semantic supports. Appeal to the domestic achievements of the cultural studies of arts allows you to highlight the key ways social and educational development of the Byzantine and Old Russian singing heritage.

Keywords: humanitarian education, value support of person, Byzantine and old Russian chants, new scientific paradigm, stages of evolution of vocal notation

Формирование духовно-ценностных опор личности с очевидностью обретает статус одной из важнейших задач педагогики в современной России. Значительным резервом педагогической теории и практики является опора на новые научные парадигмы гуманитарного знания, использование достижений культурологии и искусствоведения, раскрывающих фундаментальную роль культурного наследия Византии и Древней Руси. Именно в православном средневековье были выработаны духовные первоосновы жизни, воплощенные в художественном мире, в частности в певческом искусстве. Однако византийская и преемственно связанная с ней древнерусская художественная культура фактически не изучается ни в школьных, ни в вузовских курсах. На протяжении последних двадцати пяти лет в России неуклонно возрастает интерес к византийским и древнерусским песнопениям. Об этом ярко свидетельствуют процессы, идущие в различных сферах современной культуры: концертно-исполнительской, церковно-богослужебной, образовательно-педагогической, композиторской, научно-исследовательской. Феномен актуализации византийско-древнерусского певческого наследия многогранен и многосложен, вместе с тем он характеризуется доминирующей функцией, состоящей в раскрытии творческих сил человека, устремленного к совершенствованию своего внутреннего мира на основе постижения органики развития национальной культуры[1]. Исследование феномена востребованности византийских и древнерусских певческих традиций может осуществляться в различных методологических координатах – от цивилизационно-идентифицирующих до богословских, искусствоведческих и музыкально-педагогических, предполагая в идеале творческий синтез на основе культурологического подхода. Отметим, что культурология в последние годы переживает антропологический поворот[2], т. е. стремится поставить в центр своего внимания проблему духовно-душевного бытия человека, смыкаясь в своих поисках с магистральной линией отечественной философии – «метафизическим персонализмом» (Н. П. Ильин)[3].

Цель данной статьи состоит в том, чтобы предложить один из ключевых путей изучения византийских и древнерусских песнопений в процессе преподавания гуманитарных дисциплин (педагогика, этнопедагогика, история мировой культуры, эстетика, история музыки, искусство в межкультурных коммуникациях и др.), выявить узловые, поворотные моменты в культурно-исторических путях развития византийской и древнерусской певческой нотации от средневековья до настоящего времени, представить картину важнейших этапов, пока предельно обобщенную, но имеющую основополагающее инструментальное значение в изучении избранного проблемного поля. Изменение нотации являет собой не внешне технический момент, но отражение духовного состояния общества.

Приступая к раскрытию поставленной цели, необходимо объяснить сущность используемой методологической опоры, каковой является новая научная парадигма в отечественной медиевистике, и возникшая во многом благодаря длительному периоду исследования певческой культуры православного средневековья в России (от середины XIX в. до 80-х гг. XX столетия). Речь идет о концепции богослужебного средневекового пения Православной церкви, разработанной Владимиром Ивановичем Мартыновым. Позиция исследователя представлена в книге «Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси»[4]. Средневековое богослужебное пение (так же, как и «зодчество, гимнографию, иконопись, каллиграфию и другие ремесла, претворяющие образ высшей небесной Красоты в свойственных им материальных средствах – в красках, звуках, словах, в камне, дереве или металле»)[5] автор рассматривает как **православную аскетическую дисциплину**, в основе которой молитвенная практика, подвиг созерцания высшей Красоты[6]. Если богослужебное пение приобщает человека к высшей Красоте[7], то музыка приобщает его именно к красоте земного мира. Иногда в трудах исследователей византийской музыки, рассматривающих ее как вид искусства, встречается утверждение, что «удел, начертанный историей для византийской музыки, был такой же, как и для античной: она должна была, вместе с породившей ее цивилизацией, уйти в прошлое», дав мощный импульс для развития музыкального творчества средневековья и Возрождения[8]. Однако византийское, как впоследствии и древнерусское, богослужебное пение являют собой не эстетический, а аскетический тип художественного сознания и практики, используя выражение Х. Бельтинга, «образ до эпохи искусства»[9].

Таким образом, византийская и древнерусская певческая традиция, будучи «умозрением в звуках»[10], «звуковоплощенной молитвой», являет собой органичную часть Предания[11], постоянную линию преемственности в богослужебном пении, живое ощущение и хранение истины веры.

Основополагающим принципом богослужебного пения Православной церкви, выработанным в Византии, является, как известно, осмогласие. Этот принцип восходит к древней певческой практике Иерусалимской церкви, закреплявшим за каждым днем Пасхальной, Светлой Седмицы, определенную мелодию, характеризующую только данный праздничный день. Постепенно обычай закрепления за конкретным днем седмицы определенного мелодического материала был распространен на каждую седмицу от Пасхи до Пятидесятницы. В современной церковной практике этот принцип, осмогласие, действует на протяжении всего богослужебного года. На протяжении восьми недель осуществляется последовательная смена восьми гласов (песнопения конкретного гласа поются в течение одной недели), которые образуют осмогласный столп. Принцип осмогласия является не только музыкально-певческим понятием, но одновременно календарно-богослужебным, позволяющим ориентироваться в физическом времени, и богословским понятием, поскольку число восемь – это число Вечности и Будущего века[12].

Самые ранние письменные упоминания о пении на гласы восходят к IV в. В VI в. на восемь гласов составлял свои кондаки на гласы Роман Сладкопевец (конец V – ок. 560 г.)[13]. Систематизацию принципа осмогласия, создание Октоиха (самостоятельной богослужебной певческой книги, определяющую структуру и современной певческой практики) церковная традиция связывает с именем св. Иоанна Дамаскина (ок. 680–776). Осмогласие может пониматься по-разному: как система восьми ладов-звукорядов (современная Греческая церковь); как конкретный набор мелодических формул-попевок (осмогласие древнерусского Знаменного распева); более или мене случайное объединение различных мелодий, происшедшее в результате культурно-исторического процесса (сочетание мелодий различных распевов, Греческого, Киевского, Малого Знаменного, являет собой осмогласие, практикующееся сегодня в Русской православной церкви).

Важнейшие структурные элементы системы осмогласия – глас, попевка, невма. Вплоть до IX в. богослужебное пение существовало только в устной форме как живая устная традиция. На Востоке и на Западе в IX–X вв. появляются первые певческие системы, которые не есть звуковысотные системы, ибо невмы фиксируют интонационно-мелодические стереотипы, формулы-попевки, составляющие конкретный глас, и органично воспроизводящиеся певчими, видящими в них опоры для воплощения конкретного молитвенного смысла. В одном графическом знаке был осуществлен синтез устной и письменной традиции.

Выделим главнейшие этапы развития традиций византийского богослужебного пения, ориентируясь на труд Х. Тильярда[14], исследовавшего эволюцию нотации:

VI–VIII вв. – период становления канонических форм, выработки ядра конструктивных основ богослужебного пения;

IX–XI вв. – возникновение певческих нотаций, превращение традиции сугубо устной в традицию письменную, уникально сочетающую в себе профессиональное и фольклорное начало;

XII–XIV вв. – на смену старовизантийской приходит средневизантийская нотация, содержащая точные указания звуковысотных отношений, т. е. являющаяся диастематической;

XIV–XIX вв. – поздневизантийская нотация, в результате еще одной нотационной реформы происходит закрепление тенденции более точной фиксации интервальных соотношений, т. е. роль письменной традиции возрастает, устной – убывает;

В 1814 г. специальная комиссия, состоящая из трех членов (митрополита Хрисанфа, Григория Протопсалта и Хурмузия Хартофилака) упростила систему нотной записи византийской церковной музыки;

Современная (Кризантинова) нотация Греческой церкви, введена в 1921 г. благодаря реформаторской деятельности Кризантина[15].

Греческая церковь не переходила на пятилинейную нотацию. Традиция невменной записи, а, следовательно, устный элемент передачи образного содержания, сохранился в ней до настоящего времени. На Руси, как известно, невмы получили название знамен (а также крюков, по наименованию одного из знамен). Отсюда определение – Знаменное или Крюковое пение.

В русском православном богослужебном пении можно выделить, ориентируясь на применяемые виды нотации, главнейшие этапы развития, начиная от Древней Руси до начала XXI в.:

X–XVII вв. Древнерусское богослужебное пение никак не отреагировало на имевшие место в Византии в XII и XIV вв. нотационное реформы. Древнерусская певческая традиция вплоть до XVII в. представляла собой некий оазис, сохранивший те принципы нотации, которые исчезли во всем мире уже в XII в. Чин древнерусских распевов, так же как и пятиярусный иконостас является фундаментальным вкладом России в сокровищницу мировой культуры. Древнерусская крюковая письменность, сохранившая в историческом контексте XV–XVI вв. «дух устной певческой византийской традиции VI–VIII вв., стала конкретной культурной формой воплощения аскетически-богословского потенциала, накопленного Византией, явилась по своей сути звуковой иконой„умозрением в звуках" вечных духовных законов, которыми управляется мир»[16]. В поздний период Московской Руси церковное пение, органично претворяя византийский канон, становится вполне самобытным.

Во второй половине XVI в. были созданы новые русские нотации – путевая, демественная, казанская, что бесспорно выявило самостоятельно развитие отечественной музыкальной письменности, которая, как подчеркивает Г. А. Пожидаева, лишь косвенным образом связана с византийской[17].

Приблизительно с конца XVII в. на смену одноголосному исполнению осмогласных мелодий пришел многоголосный гомофонно-гармонический склад, использование пятилинейной нотации по западному образцу.

В последней четверти XVII в. появляются двузнаменники (двоезнаменники, двознаменники) – особый вид певческих рукописей с параллельным изложением напева в знаменной и пятилинейной нотации, помогавшие певчим овладеть новой системой музыкальной письменности[18].

Монодическая традиция пения как продолжение византийского прообраза, многие особенности церковного обихода сохранялась и сохраняется в среде старообрядцев (середина XVII–XXI в.);

XVIII – конец XX в. – доминирование композиторского, концертного стиля в церковно-певческой практике;

Вторая половина XIX – начало XX в. – обращение в древнерусскому певческому наследию в науке и хоровом исполнительстве (Д. Разумовский, В. Металлов, А. Преображенский, В. С. Орлов, С. В. Смоленский, С. В. Рахманинов и др.)[19];

Последние десятилетия XX – первые два десятилетия XXI в. волна широкого общественного, музыкально-творческого и научного интереса к древнерусской певческой традиции, а также к ее византийским истокам.

Осуществленный обзор исторических ступеней развития византийской и русской певческой культуры сквозь призму изменений нотации, отражающей духовое состояние общества, позволяет сделать следующие выводы: в период средневековья византийская традиция шла по пути постепенной формализации певческого опыта, перевеса профессионального начала (осуществив две нотационные реформы, связанные со все бóльшим уточнением интервалов, приведшие к уменьшению значения устной традиции в прочтении певческих текстов и превратившие византийскую певческую нотацию из адиастематической в диастематеческую[20]). Древняя Русь сохранила большую непосредственность и первозданность песнопениий, в передаче и сохранении их духовно-молитвенного ядра, не отреагировав на нотационные реформы Византии. Однако в конце XVII в. Русь перешла на пятилинейную нотацию (кроме старообрядцев), что означало доминирование нового типа мироощущения вследствие использования жесткой музыкальной структуры, умалявшей роль аскетического опыта. Органичная преемственность устной передачи духовно-музыкального опыта была прервана. Возможно ли ее восстановление в современной хоровой культуре? Богатейшие собрания древнерусских певческих рукописей – это запечатленное, немотствующее сокровище Красоты. Знаменная нотация может быть точно расшифрована только с середины XVII в., поскольку рукописи этого времени имеют так называемые киноварные, или шайдуровы, пометы, изобретенные на рубеже XVI–XVII в. новгородцем Иваном Шайдуром для уточнения высоты крюков. В 1668 г. была создана система Александра Мезенца, уточнявшая звуковысотность крюков, дублировавшая шайдуровы пометы, – призна́ки.

Постижение звукового мира Древней Руси – величайшая проблема для современного научного и художественного сознания. «Современный знаменный распев – это попытка реконструкции древнего пения, как говорят наиболее понимающие в этом вопросе специалисты. Они надеются, что, если Богу будет угодно, в будущем, когда-нибудь, мы сможем услышать прекрасные песнопения знаменного распева и насладиться их красотой. Отсюда следует, что все предпринимаемые попытки основаны на предположениях и вполне возможно, что конечный результат не будет соответствовать оригинальному звучанию древнерусской музыки»[21]. Византийская же певческая традиция продолжала жизнь в Греческой церкви, потенциально оставаясь в большей мере верной Преданию. Неслучайно в России в конце XX в. возник столь глубокий интерес к византийскому певческому наследию: появились школы византийского пения, регенты и хормейстеры стали активно обращаться к византийским песнопениям и др. Каковы пути взаимообогащающего, творческого диалога в современном хоровом исполнительстве византийской и древнерусской певческой традиций? Следует подчеркнуть, что ответ на этот вопрос неразрывно связан с осмыслением становления самобытности древнерусского певческого искусства, путей и перспектив его изучения музыковедами-медиевистами[22], результаты исследований которых в настоящее время необычайно востребованы в практике хорового исполнительства.

Освоение византийских и древнерусских песнопений означает постепенное решение различных педагогических задач, включающих духовно-ценностный, нравственно-эстетический, музыкально-слушательский (и/или музыкально-исполнительский) аспект, а также осознание личностью творческой роли культурно-исторической преемственности и выход в **большое время** мировой истории.

Примечания

[1] Основы государственной культурной политики: утв. Президентом РФ 24. 12. 2014; Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 г.: утв. распоряж. Правительства РФ от 20. 02. 2016. В обоих документах среди целей государственной культурной политики на первое место поставлено «формирование гармонически развитой личности». «Государственная культурная политика призвана обеспечить приоритетное культурное и гуманитарное развитие как основу экономического процветания, государственного суверенитета и цивилизационной самобытности страны… формирование нравственной, ответственной, самостоятельно мыслящей, творческой личности».

[2] Круглова Л. Г. Антропологический поворот и антропологический принцип в философии и культурологии: исторические модификации. Ч. 1 // Вопр. культурологии. 2016. № 9. С. 35–41; Ч. 2 // Там же. № 10. С. 29–36.

[3] Ильин Н. П. Трагедия русской философии. М.: Айрис-Пресс, 2009. 608 с.

[4] Мартынов В. И. Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси. М.: Прогресс-Традиция: Рус. путь, 2000. 224 с.

[5] Там же. С. 27.

[6] Конечной целью аскетики является «целенаправленное приготовление духа, души и тела к встрече с Богом» (там же. С. 41).

[7] Один из наиболее почитаемых византийских богословов, св. Дионисий Ареопагит писал: «Бог есть совершенная Красота, Сверхкрасота, Всекрасота», понимая Красоту как одно из имен Божиих (Восточные отцы и учители церкви V в.: антология. М., 2000. С. 22).

[8] Герцман В. Е. . Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1988. С. 255.

[9] Бельтинг Х. Образ и культ: история образа до эпохи искусства / пер. с нем. К. А. Пиганович. М: Прогресс-Традиция, 2002. 748 с.

[10] В начале XX в. князь Е. Н. Трубецкой назвал древнерусскую икону «умозрением в красках», осмыслив ее как форму Богообщения и Богопостижения (Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. Новосибирск: Сибирь XXI век, 1991. 110 с.).

[11] Мейендорф Иоанн, прот. Введение в святоотеческое богословие. Клин: Христиан. жизнь, 2001. С. 14.

[12] Мартынов В. Предисловие // Осмогласие для смешанного хора. М.: Подиум, 1991.

[13] Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Coda, 1997. С. 333.

[14] Tillyard H. J. W. Handbook of the middle byzantine musical notation // Monumenta musicae byzantinae. 1970. Subsidia 1, Facs. 1: Second impression Copenhagen.

[15] Монахиня Ольга (Володина). Музыкальная культура Византии. М.: Новая кн., 1998. С. 58, 117.

[16] Ким Чжон Ки. Древнерусская певческая традиция в культуре современной России: автореф. дис. … канд. культурологии. СПб., 2002. С. 3.

[17] Пожидаева Г. А. Отражение византийского канона церковного пения в культурно-историческом процессе русского Средневековья // Вестн. слав. культур. 2008. Вып. № 1/2, т. 9. С. 88–105.

[18] «Термин „Д<двузнаменник>“ иногда применяется и по отношению к рукописям, в которых одни и те же песнопения даны в знаменной и демественной нотации. Как редкое явление встречаются трезнаменники с параллельным изложением в знаменной, демественной и пятилинейной нотации» (Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. М.: Совет. энцикл.: Совет. композитор, 1974. Т. 2. С. 163).

[19] Документальный фильм «Синодалы», автор сценария и режиссер Валерий Ловков (URL: http: // theoryandpractice.ru (дата обращения: 21. 04. 2017)).

[20] Διάστημα (греч.) – интервал.

[21] Константин Фотопулос. Введение в историю, теорию и практику византийского церковного пения: лекция / прочитана в Моск. и С.-Петерб. духовн. акад. и Св.-Тихон. богослов. ин-те в янв.-февр. 2004 г. URL: azbyka. ru (дата обращения: 21. 04. 2017).

[22] Серегина Н. С. Русская музыкальная медиевистика: взгляд в XXI в. // Музыка в культурном пространстве Европы–России: события, личность, история. СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 2014. С. 41–84.

УДК 378.147.8

Т. А. Балашова

Современные подходы к организации педагогической практики

Статья посвящена анализу опыта проведения производственной (педагогической) практики бакалавров, обучающихся по направлению «Лингвистика», в условиях перехода на Федеральный государственный образовательный стандарт 3-го поколения. В результате анализа примера организации практики на кафедре иностранных языков и лингвистики Санкт-Петербургского государственного института культуры определяются перспективные способы проведения педагогической практики на основе модернизации ее содержания.

Ключевые слова: педагогическая практика, профессиональные компетенции, деловая игра, индивидуальная работа, парная и групповая работа, самоконтроль, взаимоконтроль, анкетирование

Tatiana A. Balashova

Modern approaches to teaching practice

The article analyses the experience of organizing teaching practice within the Linguistics Bachelor's programme from the stand point of competence-based approach stated in the Federal State Educational Standard of the third generation. The analysis of the way teaching practice is organized makes it possible to arrive at a conclusion about the usefulness of the proposed technology of organizing teaching practice based on the modernization of its contents.

Keywords: teaching practice, professional competences, profession-oriented role-play, individual work, pair work, group work, self-control, pair-assessment, questionnaire

Практика является обязательным компонентом в профессиональной подготовке бакалавров. В научно-методической литературе практике как форме профессионального обучения в высшей школе, позволяющей «студенту установить вполне определенную связь между профессиональным знанием и профессиональным действием и наметить необходимые шаги для восполнения знаний, умений, навыков и становления профессиональных компетенций»[1], придается большое значение. Ставятся вопросы формирования компетенций и условий успешности их формирования[2]. Особые акценты делаются на практико-ориентированном характере подготовки будущих педагогов, овладении ими способами педагогической инновационной деятельности, формировании профессиональной творческой культуры будущего учителя[3], а также на изменении целей и задач практики в сторону подготовки студентов к самостоятельному решению реальных профессиональных задач, предоставления им большей самостоятельности и творчества в практической деятельности[4].

Вместе с тем методистами отмечается, что количество работ, касающихся непосредственно технологии организации и проведения педагогических практик, недостаточно[5]. В большинстве работ описываются уже сложившиеся подходы к организации педагогической практики. Анализ образовательного потенциала традиционных подходов представляется недостаточным для организации практики на современном этапе образовательной деятельности вуза, особенно в условиях перехода на Федеральный государственный образовательный стандарт 3-го поколения. Есть основания согласиться с мнением Л. Н. Климовой, что для того, чтобы «создавать актуальную педагогику, надо решаться переосмыслять существующие нормы и предписания»[6]. Современные тенденции в сфере образования предполагают поиск новых способов организации практик, обеспечивающих приобретение студентами значимого и актуального опыта профессиональной деятельности. Предлагаемая статья посвящена переосмыслению традиционных подходов к проведению производственной (педагогической) практики на основе анализа опыта кафедры иностранных языков и лингвистики Санкт-Петербургского государственного института культуры (СПбГИК). Целью статьи является методическое обоснование **способа организации практики**, позволяющего реализовать определенные во ФГОС профессиональные компетенции и обеспечить сознательное и целенаправленное саморазвитие студентов в выбранной ими сфере профессиональной деятельности.

Традиционный подход к практике предполагает ее проведение на базе организаций с целью знакомства с требованиями работодателя. Базами педагогической практики обычно выступают образовательные учреждения разного типа (обеспечивающие обучение в детских садах, детских центрах, школах, гимназиях, лицеях, колледжах, организующих корпоративное обучение, онлайн-обучение), культурные центры, курсы иностранного языка, библиотеки с программой мероприятий

на иностранных языках (в основном, для детей младшего и среднего школьного возраста). Однако необходимо учитывать ряд факторов, на основании которых мы считаем целесообразным проводить практику именно на базе кафедры иностранных языков и лингвистики СПбГИК:

1. Согласно Федеральному государственному образовательному стандарту высшего образования по направлению подготовки «Лингвистика», вступившему в силу 1 сентября 2014 г., практики (учебная и/или производственная) могут проводиться в структурных подразделениях вуза[7]. В СПбГИК созданы все необходимые условия для погружения обучающихся в реальный контекст их будущей профессиональной деятельности. Среди этих условий можно назвать опытный профессорско-преподавательский состав кафедры, материально-техническое обеспечение, развитую учебно-методическую базу и электронную информационно-образовательную среду вуза.

2. Учебно-методическая деятельность кафедры чрезвычайно разнообразна: для обучающихся разных уровней и направлений подготовки, а также для языковых групп с разным уровнем владения иностранным языком требуется разработка разного (с учетом специфики творческого вуза) дидактического материала для проведения практических занятий, а также разные, подчас уникальные, виды оценочных средств для организации текущего и промежуточного контроля. Помимо этого, специфика творческого вуза подразумевает такую методику обучения иностранному языку, которая максимально учитывает творческую составляющую обучения бакалавров в СПбГИК. Во время практики студенты-лингвисты имеют возможность окунуться в интересную, разнообразную и творческую учебно-методическую работу преподавателя иностранного языка творческого вуза.

3. Учебно-методические материалы, разрабатываемые студентами в ходе первого этапа практики, используются ими на втором ее этапе при проведении практического занятия по иностранному языку. Когда практикант имеет возможность апробировать собственные разработки и убедиться в их эффективности (или малоэффективности), его деятельность по приобретению навыков составителя учебно-методических материалов не только становится личностно-значимой задачей, но и приобретает экспериментально-исследовательский характер. Приходит понимание того, что объект приложения творческих усилий практиканта становится реальным образовательным продуктом, адаптированным под потребности конкретной языковой группы, и будет использоваться в учебно-воспитательном процессе для решения актуальных и нетривиальных задач, встающих перед преподавателем иностранных языков в творческом вузе.

4. Программа производственной (педагогической) практики разработана преподавателями кафедры, имеющими значительный практический опыт преподавания иностранного языка и применяющими творческий подход к преподаванию, а это значит, что она отражает современные инновации в области образования и методики преподавания дисциплины, в результате чего при организации практики широко используются активные методы обучения наиболее эффективным педагогическим технологиям.

Указанные факторы делают кафедру иностранных языков СПбГИК именно той базой, которая максимально соответствует целям и задачам производственной практики, а также общей стратегии обучения бакалавров на направлении «Лингвистика».

Целью практики является дальнейшее развитие профессиональных компетенций. Определяя основы профессиональной компетенции, В. М. Ростовцева и А. В. Вельш предлагают следующую типологию этих основ: содержательные, технологические и личностно-профессиональные. Содержательные основы предполагают систематизацию теоретических знаний; технологические основы выражаются в развитии познавательной и творческой активности студентов, мышления и навыков эффективной коммуникации; личностно-профессиональные характеризуются овладением способами саморазвития и самосовершенствования[8]. Именно эти основы профессиональной компетенции определили содержание предлагаемой технологии проведения производственной практики.

Методика организации практики на кафедре требует тщательного планирования, для того чтобы практикант почувствовал разницу между процессом своего обучения как студента и своей работой в качестве преподавателя. Если рассматривать летнюю практику как важный подготовительный этап к проведению практического занятия в учебной группе в начале восьмого семестра, то представляется целесообразным предложить практикантам компетентностно-ориентированные задания, направленные на работу по созданию базы дидактических материалов для последующего использования при составлении плана практического занятия. Саму практику можно разделить на три этапа: адаптационный, деятельностно-проективный и рефлексивно-отчетный.

Адаптационный этап состоит из следующих заданий: ознакомление со структурой СПбГИК, образовательной деятельностью вуза и кафедры иностранных языков и лингвистики; ознакомление с Федеральным государственным образовательным стандартом по выбранному направлению подготовки бакалавров в вузе, образовательной программой, рабочим учебным планом, рабочей программой по дисциплине «Иностранный язык»; изучение учеб-

но-методической литературы, необходимой для выполнения индивидуального задания практики.

Деятельностно-проективный этап включает в себя задания для индивидуальной работы: составление дидактических материалов; самоконтроль составленных заданий; задания для парной и групповой работы: взаимоконтроль выполненных заданий, собрания, тренинги, семинары, мозговой штурм.

Для того чтобы обеспечить ситуацию, моделирующую будущую профессиональную деятельность студента-лингвиста, практика проводится в форме деловой игры, в рамках которой практикантам определяются роли, в соответствии с которыми они исполняют определенные обязанности. Для этого студенты делятся на две группы, представляющие собой два рабочих коллектива: учебно-методические комиссии кафедры. Студентам предлагается ознакомиться с Положением о методической комиссии кафедры – локальным нормативным документом, регламентирующим организацию и проведение методической работы на кафедрах СПбГИК. В документе указаны задачи методической комиссии, ее состав, основные направления деятельности, права и обязанности членов методической комиссии, порядок организации ее работы. Из этого документа студенты узнают, что разработка учебных материалов и внедрение в учебный процесс новых форм и методов обучения, т. е. именно те задания, которые они выполняют при прохождении практики, являются важным направлением деятельности методической комиссии. Согласно Положению, избираются председатель и секретарь комиссии, остальные студенты исполняют роли преподавателей кафедры. Такая организация работы практикантов представляется чрезвычайно удачной. С одной стороны, это существенно облегчает работу руководителя практики с группой, потому что выбранный студентами председатель берет на себя обязанность решать возникающие в процессе работы трудности, с другой – позволяет студентам, исполняющим роль председателей и секретарей, почувствовать себя руководителями, проявить лидерские и организаторские качества.

В начале «рабочего дня» руководитель практики проводит совещание с председателями и секретарями методических комиссий, планируя вместе с ними, уточняя и разъясняя задачи, поставленные перед рабочим коллективом в определенный день практики. После этого председатели комиссии и секретари распределяют задания между членами методической комиссии и в течение дня осуществляют общий контроль и консультирование, в частности, при выполнении заданий для индивидуальной работы. Задания для индивидуальной работы могут, к примеру, заключаться в подборе иноязычных текстов профессиональной тематики по конкретному направлению подготовки и профилю группы (актерское, музыкально-исполнительское и вокальное искусство, хореография, режиссура, музееведение, библиотечно-информационная и социально-культурная деятельность, туризм и т. д.). Для унификации материала и объединения его в общий сборник оговаривается количество и объем текстов для перевода и пересказа/беседы по вопросам, обсуждаются правила оформления подобранного материала и его библиографическое описание (ссылка на источник). Далее студенты составляют вопросы к подобранным ими текстам. Итогом индивидуальной работы может быть сборник текстов и заданий для подготовки к экзаменационным аспектам перевода, пересказа и беседы по тексту, в рамках формата экзамена, утвержденного на кафедре иностранных языков и лингвистики. Другим вариантом задания для индивидуальной работы может быть подбор и расшифровка аутентичных аудиотекстов, составление к ним обучающих и контрольных заданий. Итог работы: «Сборник заданий разного уровня сложности для развития навыка аудирования».

Организация практики в форме деловой игры служит накоплению опыта, близкого к реальному. Необходимо также отметить ценность задания по разработке дидактических материалов, как для кафедры иностранных языков и лингвистики, так и для самих студентов, проходящих практику на базе кафедры. Отбор и составление дидактического материала – одна из важнейших задач преподавателя. Будущий педагог должен постоянно стремиться оттачивать свое мастерство, создавать, пополнять и совершенствовать арсенал методических приемов и дидактических материалов. К подобному выводу приходят Э. Ю. Радыгина, А. Ю. Короленко, по мнению которых, «вдумчивая научно-методическая оценка конкретного дидактического материала, содержащегося в публикующихся различного рода „методичках", приводит студента к убеждению, что это – отнюдь не панацея от всех учебно-методических проблем. И он приходит к осознанной необходимости создания собственного банка методических материалов»[9].

Самоконтроль составленных заданий является важным компонентом производственной практики. Студенты самостоятельно проверяют методическую грамотность и лексико-грамматическую правильность составленных ими заданий. В качестве парной работы студентам предлагается осуществить взаимоконтроль составленных ими дидактических материалов, предварительно коллегиально разработав критерии для взаимоконтроля (общие для всей группы). К примеру, одна из «методических комиссий» предложила следующие критерии для взаимоконтроля составленного ими сборника текстов и заданий для подготовки к экзаменационным аспектам перевода и беседы по

тексту: 1. Соответствие текстов специальности/направлению подготовки. 2. Соответствие уровню языковой подготовки учащихся (A2–B1). 3. Соответствие установленным рекомендациям по объему. 4. Наличие всех аспектов (3 типов заданий: текст на перевод, текст на пересказ, вопросы для беседы). 5. Соответствие вопросов содержанию текста. 6. Грамматическая правильность вопросов. 7. Наличие нестандартного или «творческого» вопроса.

В процессе взаимоконтроля было выявлено, что шестой и седьмой пункт критериев представляли наибольшую сложность для практикантов, поэтому на общем совещании обеих методических комиссий было решено провести тренинг на тему: «Asking questions: a skill or a talent?». В ходе тренинга, подготовленного студентами, лучше всего справившимся с составлением вопросов, рассматривались типичные грамматические и логические ошибки при составлении вопросов. Тренинг состоял из теоретической и практической части с использованием конкретных примеров из работ студентов. Участникам тренинга предлагалось исправить ошибки. Студенты, как проводившие тренинг, так и выступавшие в роли слушателей, отметили необходимость этого вида работы. Другие виды активных методов работы, предложенные студентам в ходе практики, были следующими: собрания для обсуждения рабочих вопросов; методическое совещание: обсуждение обучающего потенциала разных видов аудиотекстов (рекламы, мини-лекции, интервью, трейлера и т. д.) и формата заданий для сборника упражнений по аудированию; методический семинар: «Игровые технологии в преподавании иностранного языка»; мозговой штурм по составлению плана профориентационной работы кафедры на будущий год.

Для методического семинара «Игровые технологии в преподавании иностранного языка» студенты готовили сообщение о том, что представляют собой обучающие игры, и на примере двух-трех игр объясняли, как эти игры могли бы помочь студенту усвоить учебный материал. Затем все участники семинара обсуждали эффективность отобранных ими игр при обучении иностранному языку студентов творческих специальностей.

Завершающий этап практики – **рефлексивно-отчетный** состоял из трех заданий: анкетирования, составления отчета о практике, защиты результатов практики. Мы понимаем рефлексию как осмысление процесса и результата практики, оценку достоинств и недостатков своей практической деятельности. Первым шагом, инициирующим процесс рефлексии, служит анкетирование студентов в последний день практики. Предложенные в анкете вопросы служат практикантам ориентиром при составлении отчета о практике. Анализ отчетов практикантов и их ответов на вопросы анкеты помог выявить, насколько организаторам практики удалось приблизиться к решению поставленных задач и с какими проблемами студенты столкнулись во время прохождения практики.

Подводя итоги всего изложенного, отметим, что разработанная концепция организации и проведения педагогической практики не только вовлекает студентов в личностно-значимую практическую работу по систематизации приобретенных во время обучения знаний, но и способствует развитию у них способности к самостоятельному проектированию и эффективному участию в будущей профессиональной деятельности преподавателя иностранных языков. Опыт деятельности, приобретенный в деловой игре, в форме которой организуется практика, может оказаться более продуктивным даже в сравнении с опытом, приобретенным в сторонней организации, прежде всего по причине тесной деловой взаимосвязи и обратной связи «руководитель практики – студент» и взаимодействию «студент–студент». Подобный способ подготовки поможет студентам, накопившим достаточный практический опыт осуществления методической работы, перейти ко второму этапу педагогической практики – проведению практического занятия в учебной группе.

Примечания

[1] Россина Н. С. Формирование профессиональных навыков будущих педагогов при прохождении практики в межшкольных учебных комбинатах // Ярослав. пед. вестн. Т. 2. Психолого-педагогические науки. 2010. № 3. С. 161.

[2] Ростовцева В. М., Вельш А. В. Формирование основ профессиональной компетенции студентов в период учебной практики в современном вузе // Вестн. ТГПУ. 2011. № 10 (112) С. 56–59; Третьякова Е. М. Формирование профессиональных компетенций студентов вуза в ходе педагогической практики // Азимут науч. исслед.: педагогика и психология. 2015. № 4 (13). С. 98–102.

[3] Платонова Р. И., Неверкович С. Д. Ретроспектива и современные тренды педагогической практики в условиях высшего образования // Балт. гуманитар. журн. 2016. Т. 5, № 1 (14). С. 136.

[4] Там же. С. 139.

[5] Разенкова Н. Е., Рукавицина Е. Д. Системно-деятельностный подход в организации педагогической практики студентов высших профессиональных учебных заведений // Сиб. пед. журн. 2010. № 7. С. 171.

[6] Климова Л. Н. Профессиональная практика как инструмент интенсификации решения учебных задач в дизайн-педагогике // Вестн. ФГОУ ВПО МГАУ. 2009. № 6. С. 78.

[7] ФГОС ВО: уровень высшего образования бакалавриат по направлению подготовки 45. 03. 02 «Лингвистика» / М-во образования и науки РФ // Российское образование: федер. портал. М., 2014. URL: http: // edu.ru (дата обращения: 06.02.2017).

[8] Ростовцева В. М., Вельш А. В. Указ. соч. С. 57–58.

[9] Радыгина Э. Ю., Короленко А. Ю. Учебная практика как условие успешного формирования профессиональной компетентности студентов-филологов // Сб. конф. НИЦ Социосфера. 2012. № 16. С. 160.

УДК 378.147:7/9

М. В. Омельяненко

Методическая концепция организации самостоятельной работы студентов-искусствоведов

Статья исследует проблему преподавания гуманитарных дисциплин при условии большого объема самостоятельной работы учащихся. Предлагаются общие принципы и методика использования учебных заданий, нацеленных на приобретение аналитических навыков. В качестве примеров реализации данной методики представлен ряд конкретных семинаров по искусствоведческим дисциплинам у студентов разных уровней обучения.

Ключевые слова: методика преподавания, методика преподавания в высшей школе, преподавание гуманитарных дисциплин, преподавание истории искусства, анализ в гуманитарных исследованиях, организация практической работы учащихся

Mariya V. Omelyanenko

Methodological concept of organization of individual practice of art-students

The article examines the problem of teaching of humanitarian disciplines when students are required a large volume of individual practice. The author offers general principles and methods of application of tasks, aimed at the acquisition of analytical skills by students. The research contains several special tasks as examples of implementation of these methods in learning of art history at different levels at higher school.

Keywords: methods of teaching, methods of teaching at higher school, teaching of humanitarian disciplines, teaching of art history, analysis in humanitarian studies, organization of individual practice of students at higher school

Значительные изменения современного высшего образования затрагивают многие аспекты собственно преподавания – того, что непосредственно происходит в учебных аудиториях на занятиях разного типа и в процессе проверки полученных знаний и умений. Те новшества, которые касаются в целом организации занятий, методики преподавания, работы преподавателей над созданием пособий, способны иметь непредсказуемые последствия для самого качества обучения и вести к потере контроля за освоением дисциплин.

Появление методической концепции, представленной в данной статье, мотивировано одним из таких обстоятельств. Это тенденция увеличения объема самостоятельной работы студента относительно лекционных занятий по ряду предметов искусствоведческой сферы, требующих, как представляется, обстоятельного теоретического введения в материал и сложных его интерпретаций лектором. Ситуация недостатка лекционного времени перекладывает часть интеллектуальной работы по выстраиванию системного и уверенного знания предмета на учащегося, что часто оказывается непосильной задачей либо реализуется на довольно скромном для высшего образования уровне.

Тенденция внимания к практическим занятиям имеет обоснования и высокую востребованность административного и культурного плана. Она дает позитивные эффекты (лежащие, например, в сфере мотивации учащихся и выработки практических навыков какого-то рода). Однако если, следуя идеям Д. Белла, начать рассуждать о глобальных параметрах знания, то обнаружится, что при данных условиях его передача от поколения к поколению фрагментарна и тенденции к росту оно иметь не может[1]. Эта проблема требует методических решений, соответствующих заданным рамкам и вместе с тем дающих результативность обучения. Необходимо смещение интеллектуальной активности студента на этап выполнения самостоятельных заданий к семинарам при одновременном усилении ее планирования и контроля со стороны преподавателя.

Пересмотр традиционных форм реализации самостоятельной работы студента-искусствоведа имеет отношение к общей динамике интерпретации гуманитарных наук и исследований (в частности, искусствоведения). Преподавание гуманитарных дисциплин, общие представления о гуманитарном знании, о профессиональной деятельности в этой сфере постоянно претерпевают изменения. На настоящий момент в отношении искусствоведческой науки, а также разнообразной практической работы искусствоведа доминируют толкования, предполагающие не самый высокий уровень теоретических претензий, проблемы использования понятийного аппарата дисциплины и даже необязательность системного знания фактического материала истории искусства (возможность узкой специализации без знакомства с всеобщей историей искусства). Это общая – мировая, по существу – тенденция, заметная многие десятилетия и обусловленная более глобальными

обстоятельствами, чем нежелание каких-то недавних поколений искусствоведов продвигать зедльмайровскую «строгую» науку об искусстве[2]. Согласно этим представлениям эпохи, искусствоведческая деятельность может приравниваться к любому выступлению об изобразительном искусстве. Нет четкого понимания границ искусствоведения – его предмета, типичных задач и системы методов. Поэтому преподавание дисциплин в этой сфере нуждается в постоянном усилении внимания к теоретическим и методологическим аспектам, чтобы сформировать у студентов отчетливый и более близкий к научной работе образ искусствоведческой деятельности.

Теоретический и методологический компоненты читаемого курса, в силу распределения времени, могут сместиться на семинарские занятия и осложниться необходимостью обучать аудиторию основам осознанного анализа информации. В таких случаях план работы студента в связи с приближающимся семинарским занятием необходимо, как представляется, перестроить и усложнить – для того, чтобы добиться максимально адекватной учебным задачам и продуктивной деятельности. После изучения причин неэффективности стандартного пути подготовки к семинару была разработана альтернативная концепция, речь идет о выдаче аналитического задания со сложной схемой разбора материала.

Принципы создания таких заданий и организации самостоятельной работы студентов над ними следующие.

1. Задание должно быть связано с **типовой искусствоведческой задачей**, иметь потенциал многократного практического применения и, в какой-то мере, отражать суть отдельного изучаемого предмета. Польза такого рода задания – одновременно теоретическая и практическая. Структурно, в силу сложности своего плана, оно будет обращать внимание на те аспекты анализа, которые учащиеся могут и не обнаружить, работая совершенно самостоятельно. Вместе с этой интеллектуальной помощью при подготовке одного доклада студенты получают и план действий, который можно будет использовать (целиком или фрагментарно) вне конкретного семинара при решении подобных задач на других предметах или в самостоятельных исследованиях.

2. Объектом анализа должно быть **конкретное явление**. Одна из самых больших сложностей в преподавании искусствоведческих дисциплин – прививание учащимся исторического подхода к изучению истории и теории искусства. Любые задания, нацеленные на сбор и анализ фактической информации о конкретном произведении, художнике, художественном направлении и т. п., имеют ценность как для приобретения максимума знаний по всеобщей истории искусства, так и для появления понимания уникальности конкретного события в художественном процессе. Это помогает формированию правильных представлений об углубленных исследованиях конкретики в научном искусствоведении, которые строятся по индуктивному плану.

3. Реализация типового задания должна представлять собой **сложный план** интеллектуальных действий, предусматривающий, насколько возможно, то, с чем можно столкнуться при изучении разнообразных конкретных явлений. Разработка такого плана потребует больших усилий от руководителя семинара, однако сам по себе он станет, во-первых, пособием по последовательности анализа при типовой задаче, и во-вторых, картиной общих закономерностей, с которой будет удобно сопоставлять конкретное явление, с которым работает студент.

План формального анализа отдельного произведения в предлагаемых рамках должен выглядеть, главным образом, как подробный список признаков формы: что происходит с пространством, освещением, цветом, каковы принципы изображения человеческого тела. Руководитель семинара при помощи такого детального плана выстраивает порядок самостоятельной работы студента и дает ему свое понимание иерархии признаков (формальный анализ начинается вопросом о виде изобразительного искусства и заканчивается описанием признаков цвета и фактуры). Кроме того, план предусматривает отслеживание всех аспектов формы – средств выразительности, возможных, но не обязательно задействованных в конкретном случае. К общему представлению описанного подхода необходимо добавить рекомендации по непосредственной практике семинаров с подобными аналитическими заданиями. Самая ответственная часть работы для руководителя – выбор типового задания, разработка его схемы и методических материалов. На предварительном этапе семинара особую важность имеет вопрос назначения или выбора конкретных объектов исследования для дальнейшей индивидуальной работы. В зависимости от особенностей предмета и уровня подготовки студентов можно и назначать материал для анализа, и предлагать выбрать его самостоятельно. На самых ранних этапах обучения в бакалавриате, при тренировке формального анализа отдельного произведения (курс «Описание и анализ памятников») имеет смысл распределять задание в группе таким образом, чтобы анализируемая студентами конкретика представляла все сферы ответственности исследователя-искусствоведа – изобразительное искусство, ДПИ и архитектуру. Наоборот, в магистратуре и аспирантуре более эффективно оставить решение о выборе конкретного материала для анализа за самими студентами,

обучающиеся останавливаются, как правило, на явлениях, связанных с содержанием специальных диссертационных исследований.

Опрос студентов по заданию лучше всего реализовать как мини-конференцию с отдельными докладами, демонстрацией наглядных материалов и обсуждением содержания выступлений. Для руководителя семинара появится возможность сравнить аналитический потенциал разных студентов, разъяснить сложные моменты в содержании задания, разобрать одинаковые ошибки анализа, словоупотребления и тому подобное. Самим участникам семинара формат мини-конференции поможет познакомиться с конкретным материалом за рамками того явления, которое они при подготовке анализировали самостоятельно. Суть аналитического задания, а также связанная с ним научная проблематика и сферы практического применения полученного навыка – для отдельного студента будут представлены полноценно именно в ходе опроса-конференции. Стоит добавить, что такой формат семинара увеличит внимание студентов к этапу представления результатов их самостоятельных исследований, и, таким образом, аналитическое задание, изначально совсем не нацеленное на тренировку навыков публичного выступления, создаст для нее повод. В качестве показательных примеров практической реализации представленной в статье концепции выбраны задания различной степени сложности для всех ступеней обучения от бакалавриата до аспирантуры. В целом можно сделать вывод об успехе опыта при таких условиях, замысел типового анализа по сложной схеме оказался безусловно актуальным для преподавания гуманитарных дисциплин и легко исполнимым со стороны компетентного руководителя семинара. В отношении самостоятельной работы учащихся представленная концепция, как и предполагалось, обеспечивает достаточную интеллектуальную помощь студенту на самом сложном для него этапе анализа информации и в высокой степени мотивирует к углубленным самостоятельным исследованиям конкретных явлений истории искусства.

Семинар по дисциплине «Методология истории искусства» (бакалавриат): «Критическая рецензия искусствоведческого текста». Упражнения в рецензировании научной литературы должны готовить студентов к анализу чужих текстов в ходе учебного процесса и к соответствующему аспекту их будущей самостоятельной работы по специальности. Семинарское задание по рецензированию конкретной публикации восполняет объективный недостаток информации о сути научной рецензии, стратегиях и традициях реализации этой задачи. Руководитель семинара дает учащимся не примеры рецензий, а полезную инструкцию, которую можно запомнить, использовать, по необходимости – модифицировать. Критический анализ чужого текста соответствует учебным задачам конкретной дисциплины «Методология истории искусства», позволяя повторить основное содержание лекционного материала: типы исследовательских задач, выбор методов, правила их согласования и аргументации. Рецензирование чужих текстов помогает развитию у учащихся аналитической и методологической рефлексии, которая является большой редкостью в учебных письменных работах и докладах.

Схема рецензии в данном задании включала в себя решение следующих основных вопросов: цель и задачи публикации (в том числе типовые задачи искусствоведческого исследования); определение публикации относительно специальных исследований и научно-популярной литературы; анализ контекста – характеристика издания в целом и определение возможного адресата; выявление использованных автором научных методов и адекватности их применения при заявленных задачах; оценка аргументации – в отношении последовательности, корректности, детальности; принадлежность автора к научным школам и его связь с известными студенту научными авторитетами; особенности терминологии и стиля изложения; оценка научной актуальности темы и значимости результатов исследования. К этому студент может добавить свои замечания и предложить альтернативные решения поставленных в публикации вопросов (как на абстрактном методологическом, так и на конкретном уровне).

Семинар по дисциплине «Теория искусства и принципы исследования творческого метода» (магистратура): «Реконструкция творческого метода отдельного художника/художественного объединения» отражает целый пласт реальных исследовательских проектов в искусствоведении, однако обращение к нему в педагогической практике является новацией. Задание отличается высокой степенью сложности и может быть реализовано в бакалавриате – при индивидуальной работе, в магистратуре и аспирантуре – в группе учащихся на семинаре. Реконструкция творческого метода художника предполагает со стороны студента хорошее знание корпуса работ мастера, а также письменных источников, которые представляют программу произведений, теоретические взгляды автора или близких к нему мастеров. При подготовке ответа по подобному заданию необходимо владеть широким историческим контекстом, связанным с выбранным конкретным материалом – понимать общественные и культурные особенности изучаемого периода, хорошо представлять себе характер профессионального образования художников и распространенные принципы ведения работы над произведением того или иного вида искусства. Зада-

ние на реконструкцию творческого метода требует от студента, во-первых, формулирования основных целей художника как представителя творческой профессии и определение предназначения произведений искусства. При этом авторская позиция в отношении этих вопросов исследуется студентом по теоретическим источникам или реконструируется из контекста, если художник не оставил нужных высказываний. Во-вторых, необходимо рассмотреть творческую практику художника со стороны концепции, выбора содержания произведений, их формальных особенностей, порядка ведения работы и обстоятельств восприятия творчества художника его современниками. В итоге учащийся получает возможность адекватно сопоставить теорию и практику – творческие задачи определенного мастера в контексте глобальных эстетических интенций времени и собственно метод реализации этих задач. Занятия по этому заданию в формате миниконференции дают аудитории многогранный образ типовой исследовательской задачи и способствует наблюдению аналогий. Совместное обсуждение приготовленных по единому плану выступлений помогает обучаться сравнительному анализу по списку признаков и классифицировать различные исторические случаи.

Семинар по дисциплине «Теория искусства и принципы исследования творческого метода» (магистратура): «Анализ коммуникативных аспектов творчества отдельного художника» является модификацией предыдущего. План анализа посвящен аспекту коммуникации в рамках творческого метода отдельного художника. Эта проблематика была конвертирована в ряд вопросов, связанных с оценкой заинтересованности художника в коммуникации со зрителем, типологией содержания и изучением выразительных средств, использованных для передачи идей. Методологически и понятийно это задание было смещено к семиотическому исследованию, а также содержало в себе идеи информационной теории и различных психофизиологических подходов к изучению искусства. В силу этой методологической нестандартности магистры, выбиравшие материал для исследования, непосредственно связанный со своими диссертациями, получили возможность отвлечься от традиционных для искусствоведения путей толкования такой проблематики. Их представления о специально изучаемых явлениях расширились и были уточнены. Как и в случае с другими типовыми заданиями по сложному плану, они получили полезную схему действий для анализа любого похожего явления, сопоставили специфику своего объекта с тем, что изучают товарищи. На этапе изложения результатов работы, во время доклада, можно было видеть, что место для творческой активности и интеллектуальной самостоятельности молодого исследователя остается и при высокой степени регламентации выступления. Это проявлялось, например, в подборе обоснований ответа на отдельные вопросы плана, в способности и желании разъяснять детали своей позиции, в умении найти у художника самые показательные для темы доклада произведения и уверенно их интерпретировать.

Семинар по дисциплине «Методология научных исследований по направлению (искусствоведение)» (аспирантура): «Анализ научной значимости исследования». Семинарские занятия в аспирантуре должны строиться с учетом основной деятельности аспиранта – подготовки его самостоятельного исследования. В связи с этим, тематика семинаров по дисциплине затрагивала вопросы, максимально актуальные для подготовки текста диссертации, однако в несколько ином ключе, чем это происходит в индивидуальном взаимодействии аспиранта и его научного руководителя, при непосредственном обсуждении хода работы над научно-квалификационной работой. План анализа значимости исследования предлагал ряд альтернативных подходов к определению ценности научного сочинения, востребованных в современной практике (отношение научного сочинения к модным научным и квазинаучным тенденциям, идеологическим и административным контекстам, вопрос теоретико-методологической ценности научных трудов, культурной и художественной ценности исследуемого материала).

Таким образом, преподавание гуманитарных дисциплин при условии большого объема самостоятельной работы учащихся требует разработанной методической концепции, затрагивающей как базовые вопросы образования, так и конкретные проблемы педагогических методик. Необходима последовательность в освоении основных навыков и продуманная система заданий и рекомендаций по их выполнению. Предложенные в работе общие принципы и методика использования учебных заданий, нацеленных на приобретение и развитие аналитических навыков, позволяют по-новому посмотреть на систему семинарских занятий в высшем учебном заведении. В качестве примеров реализации данной методики могут быть изучены результаты ряда конкретных семинаров по искусствоведческим дисциплинам у студентов разных уровней обучения. Анализ показывает перспективность представленных приемов при обучении основам научно-исследовательской работы студентов-искусствоведов.

Примечания

[1] Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество: опыт социал. прогнозирования. М.: Academia, 2004. 788 с.

[2] Зедльмайр Г. Искусство и истина. СПб.: Axioma, 2000. С. 112.

УДК 001.83(100):002

М. Н. Колесникова

Библио-, инфо-, ноосфера как предмет научной рефлексии

Marina N. Kolesnikova

Biblio-, info-, noosphere as subject of scientific reflection

В 2016 г. отметила свой юбилей Александра Венкова Куманова – библиограф, библиографовед, философ, когнитолог, доктор педагогических наук, профессор по научной специальности «Теория научной информации» в Университете библиотековедения и информационных технологий (УниБИТ) в Софии (Болгария), руководитель Студенческого научного общества этого университета (с 2005 г.), действительный член Международной академии информатизации при ООН, Арктической академии наук, Ноосферной академии наук. Вклад А. В. Кумановой в науку отмечен медалью им. М. В. Ломоносова Российской академии естественных наук. Говоря о научных достижениях нашего болгарского коллеги, нельзя не вспомнить о принадлежности Александры Кумановой к ленинградской (петербургской) библиографоведческой школе, в лоне которой она формировалась как исследователь и подготовила и защитила обе диссертации – кандидатскую (1987) и докторскую (1996). Всю жизнь Александра Венкова сохраняет профессиональные и дружеские связи с СПбГИК, тесно общается с теми, кого считает своими учителями в науке, с коллегами, бывшими однокурсниками по аспирантуре. Мало того, периодически приезжая в Россию, она непременно «обрастает» новыми знакомствами, начинает сотрудничать и с молодыми исследователями, вовлекая и их в обсуждение актуальных проблем мировой библиотечно-информационной сферы.

Поэтому неудивительно, что в сборнике с многозначным и символическим заглавием – «Gloria bibliospherae (Нить Ариадны)», приуроченном к юбилею Александры Кумановой, совпавшему и с 65-летием основания Софийского Университета библиотековедения и информационных технологий, объединен широчайший круг как маститых, так и молодых ученых из разных стран мира[1].

Рецензируемый юбилейный сборник, в первую очередь, впечатляет своей фундаментальностью и необъяснимо вызывает музыкальные ассоциации. Видимо, это следствие того, что, по сути, 146 авторов из 12 стран в многоязычном (болгарский, русский, украинский, польский, немецкий, французский, английский языки), но слаженном оркестре создали в партитуре из 167 разножанровых произведений поразительную симфонию библио-инфо-ноосферы. Ее талантливыми сотворцами стали ученые из Австрии (Альфред Шмидт), Алжира (Хаким Бенумелгар), Болгарии (Николай Василев, Петр Велчев, Ани Данчева-Василева, Стоян Денчев, Татяна Дерменджиева, Никола Казански, Стоянка Кендерова, Милен Куманов, Марияна Максимова, Христо Мутафов, Иво Панов, Донка Правдомирова, Диана Ралева, Цветан Теофанов, Александр Федотов, Николай Ярымов), Великобритании (Милан Грба, Анн Матисон), Грузии (Леонид Джахая), Ирана (Мохаммад Али Кияни, Хаджар Фиюзи), Польши (о. Збигнев Тенча, о. Кшищоф Кужок, о. Кшищоф Ожадович), России (см. ниже), США (Анжела Кеннон, Илай Коен, Джозеф Ленкарт, Фредерик Линден, Дж. Скотт Ллойд), Турции (Зейнеп Зафер), Украины (Оксана Кулиш), Франции (Жан-Луи Баражжиоли, Сильви Леблан, Александра Петижан). Бережное сохранение гармонии научной рефлексии огромного авторского коллектива – это, безусловно, другое важное достоинство данного труда и удача составителей. Следует обратить особое внимание и на то, что среди «исполнителей симфонии» присутствует ряд видных представителей петербургского библиотечного сообщества – Е. С. Алексеева, В. В. Антонов, В. В. Брежнева, Г. Ф. Гордукалова, В. Я. Гречнев, Н. К. Леликова, В. П. Леонов, И. Л. Линден, М. А. Мамонтов, Г. В. Михеева, Л. П. Москаленко, В. А. Петрицкий, Д. К. Равинский, А. В. Соколов, С. В. Степанов, Е. Н. Томашева, И. А. Шомракова, участие которых в данном труде – свидетельство давних и прочных дружеских связей болгарских и российских специалистов в библиотечно-информационной сфере.

Структура издания напрямую связана с упомянутыми выше юбилейными датами в жизни болгарского научного сообщества. Основной текст книги предваряется вводным разделом, включающим поздравления А. В. Кумановой, адресованные ей разными организациями и оглашенные во время Торжественной академической церемонии в УниБИТ, состоявшейся 15 февраля 2016 г. под руководством ректора

университета, профессора, доктора экономических наук Стояна Денчева, инициатора сборника и его научного редактора (с. 17–38).

Далее следует интервью с юбиляром, проведенное доктором наук, преподавателем УниБИТ Николаем Василевым (с. 39–120). Интервью «звучит» в книге как эмоционально насыщенные воспоминания и размышления Александры Кумановой о своем «пути познания», начиная с малых лет, с семейного круга. Этапы своей жизни она осветила, в первую очередь, через образы множества людей – родных, друзей, учителей, коллег, в числе которых отмечены яркие личности, сыгравшие важнейшую роль в личностном и профессиональном становлении А. В. Кумановой. Среди них – когорта блистательных российских ученых, прежде всего, преподавателей СПбГИК: В. М. Акимов, И. Е. Баренбаум, А. Н. Ванеев, В. Я. Гречнев, И. В. Гудовщикова, В. И. Каминский, Е. А. Корсунский, В. С. Крейденко, В. П. Леонов, А. В. Мамонтов, Л. П. Москаленко, А. М. Панченко, С. А. Рейсер, В. Ф. Сахаров, А. В. Соколов, Г. Г. Фирсов, И. А. Шомракова. О каждом из них Александрой Кумановой сказаны слова признания и благодарности; определены их роль и влияние на формирование и развитие ее научных интересов, выбор приоритетных исследовательских направлений. Это обстоятельство еще раз подтверждает глубокую «укорененность» нашего болгарского коллеги в российской науке.

Нельзя не отметить и такой важной особенности данного интервью, как представление фотопортретов тех людей, которые в нем упомянуты – их более 200! На нас смотрят дети, молодые люди, взрослые, убеленные сединами – все из разных времен, стран, сфер деятельности. Подобная визуализация создает ощущение неразрывности жизни, духовной связи поколений, преемственности научной мысли.

Вместе с тем, интервью не носит исключительно мемориального характера. Его значительную часть занимает научный диалог Александры Кумановой и Николая Василева, в котором последовательно раскрывается содержание оригинальной, «не имеющей аналогов концепции „инфраструктуры библиосферы – инфосферы – ноосферы"»[2], разработанной А. В. Кумановой. Ученые обсуждают закономерности становления мировой универсальной библиографии и ноосферного «измерения» информационно-библиографического комплекса, потенциально отражающего в себе мировую библиотечную сеть в виде библиосферы; рассматривают впервые предложенную в контексте названной концепции «ризомно-ретикулярную модель» построения хронологической классификации в системе международных универсальных библиографических указателей, с охватом гуманитарного знания от XXI в. н. э. до III в. до н. э., символизирующего времена Каллимаха Александрийского; оценивают перспективы развития библиографического информационного моделирования как планетарного ноосферного феномена, инфосферы как формы бытия гуманитарной библиографии. И вновь эта часть интервью визуализирована, но уже в схемах, на которых, метафорически выражаясь, «расцветает» информационная роза[3] Александры Кумановой (с. 75–84).

Диалог видных болгарских ученых в сборнике сменяет полилог голосов их коллег из разных стран, звучащих со страниц их статей (с. 121–1042); рецензий и отзывов об авторских работах А. В. Кумановой и других работах, выполненных с ее участием (с. 1043–1116); проведенных ею интервью с учеными, в частности, с Р. С. Гиляревским и Я. Л. Шрайбергом (с. 1119–1197).

Неожиданную ноту в сугубо научное звучание сборника вносят два следующих раздела. Так, «Очерки, дневники и письма» содержат различающиеся по содержанию, жанру, стилю, объему, языку изложения работы специалистов разных сфер деятельности, но так или иначе связанных с профессиональной деятельностью А. В. Кумановой или прямо посвященных ей (с. 1199–1264). Среди них обращают на себя внимание теплые, ностальгические воспоминания и размышления Стефки Илиевой[4] «Библиотечное образование в Санкт-Петербурге (Взгляд на одну научную школу библиосферы)» (с. 1228–1231) и Л. П. Москаленко «Институт дружбы народов» (с. 1247–1250). Раздел «Переводы» включает несколько стихотворений, переведенных с одного языка на другой (с испанского на болгарский, с болгарского на русский и др.) друзьями Александры Кумановой, и, как представляется, ассоциативно связанных с ее научным творчеством (с. 1265–1273).

Как традиционно принято, в юбилейном сборнике, подводящем итоги определенного этапа жизни, необходимым компонентом выступает библиографический указатель трудов ученого с основательным справочным аппаратом. В данном случае эту роль играет «Автобиобиблиография», начинающаяся развернутым профессиональным резюме академика, профессора, доктора педагогических наук Александры Венковой Кумановой на болгарском, русском и английском языках (с. 1275–1326). Вслед за резюме можно ознакомиться с систематическо-хронологическо-алфавитным указателем, отразившим более 500 публикаций ученого по библиогра-

фии, библиографоведению, философскому науковедению, компаративистской когнитологии и другим наукам (с. 1327–1631). Следует особо подчеркнуть, что печатное наследие А. В. Кумановой включает ряд «больших» форм, таких как монографии и учебники (42 книги), и один уникальный словарь – «Англо-русско-болгарский по библиотечной и информационной деятельности», дополнительно сопровожденный тремя книгами (на болгарском, русском и английском языках) о том, как делался данный словарь. Кроме перечисленного, указатель содержит 361 работу, посвященную профессиональному творчеству академика Александры Кумановой, 1725 публикаций студентов, выполненных под ее научным руководством и рецензированием. Навигацию по этому колоссальному массиву работ выполняют предметно-систематический и именной указатели, указатель заглавий, а также информационная ризома, позволяющая проанализировать все представленные в «Автобиобиблиографии» публикации по типам и видам на основе пересекающихся групп их порядковых номеров (с. 1632–1698).

В завершение юбилейного сборника, учитывая огромное количество авторов, ставших его сотворцами, составители поместили «Curriculum vitae», т. е. краткие сведения о каждом участнике с его фотографией (с. 1699–1742). Лица людей – улыбающиеся и серьезные, вдохновенные и спокойные, молодые и не очень – придали тексту книги дополнительную эмоциональную ауру, равно как и фрагменты живописных картин Константины Константиновой (сестры Александры Кумановой, преподавателя изящных искусств в Вирджинии (США)), венчающие начало каждого раздела издания.

Думается, что этот интеллектуально мощный труд, изданный в честь юбилея А. В. Кумановой под эгидой Софийского Университета библиотековедения и информационных технологий, прекрасно выполнил еще одну цель – отразил живой взаимный интерес и внимание друг к другу ученых самых разных государств и будет служить на благо дальнейшего развития мировой науки.

Примечания

[1] Gloria Bibliospherae: Нить Ариадны: исслед. в честь акад., проф. Александры Кумановой: юбил. сб. по случаю 65-летия основания УниБИТ = Gloria Bibliospherae: Ariadne's Thread: studia in honorem acad. prof. Alexandra Kumanova: a festschrift for 65th golden jubilee of the University of Library Studies and Information Technologies in Sofia / науч. ред. С. Денчева; сост., предисл. и интервью Н. Василева; библиогр. ред. М. Максимовой; ил. К. Константиновой; рец. Н. Ярымов и др. София, 2016. 1774 с. (Факелоносцы; XVI).

[2] Василев Н. Путь познания // Gloria Bibliospherae. С. 13.

[3] Понятие, введенное А. В. Кумановой.

[4] Выпускница ЛГИК 1980 г. Ныне заведущая методическим отделом Региональной библиотеки им. Ивана Вазова (г. Пловдив).

Сведения об авторах

Information about authors

Александров Илья Юрьевич, кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории культуры СПбГИК; SPIN-код: 3496-6134

Aleksandrov Ilya Yurevich, PhD in philosophy, associate professor of Department of theory and history of culture of Saint Petersburg State University of Culture (ilyamir67@yandex. ru)

Арутюнян Артур Арменович, аспирант кафедры искусствоведения СПбГИК; SPIN-код: 4150-5177

Harutynyan Artur Armenovich, post-graduate student of Department of art studies of Saint Petersburg State University of Culture (arthur_harutunya@mail. ru)

Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК; SPIN-код: 3948-5010

Arutynyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor of Department of art studies of Saint Petersburg State University of Culture (ArutyunyanJl@yandex. ru)

Балаш Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК; SPIN-код: 6783-9945

Balash Alexandra Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor of Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture (alexandrabalash@gmail. com)

Балашова Татьяна Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков и лингвистики СПбГИК; SPIN-код: 1107-3004

Balashova Tatiana Alexandrovna, PhD in philology, associate professor of Department of foreign languages and linguistics of Saint Petersburg State University of Culture (3003088@mail. ru)

Булатова Елена Игоревна, кандидат философских наук, преподаватель отдела международных связей управления международного сотрудничества Санкт-Петербургского государственного экономического университета; SPIN-код: 4740-2047

Bulatova Elena Igorevna, PhD in philosophy, lecturer of section of international relations in Department of international semester programs of Saint Petersburg State University of Economics (selenna@inbox. ru)

Васильева Елена Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского народного песенного искусства СПбГИК; SPIN-код: 9764-5440

Vasileva Elena Evgenevna, PhD in art studies, associate professor of Department of Russian national song art of Saint Petersburg State University of Culture (v.e.ostrov@gmail. com)

Веселова Мария Николаевна, кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры регионоведения и социально-гуманитарных дисциплин Российского государственного гидрометеорологического университета (Санкт-Петербург); SPIN-код: 2966-2060

Veselova Maria Nikolaevna, PhD in cultural studies, senior lecturer of Department of regional studies and social and humanitarian disciplines of Russian State Hydrometeorological University (Saint Petersburg) (ashamy@mail. ru)

Гербер Мария Николаевна, магистр психологии, СПбГИК, социальный педагог, Международный Союз, Германия

Gerber Maria Nikolaevna, master of psychology, Saint Petersburg State University of Culture, social worker, International Union, Germany (marina-gerber@gmx. net)

Гладкова Ольга Игоревна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано СПбГИК; SPIN-код: 5372-3751

Gladkova Olga Igorevna, PhD in art studies, associate professor of Department of piano of Saint Petersburg State University of Culture (gladkova. 57@list. ru)

Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК; SPIN-код: 8281-2355

Demshina Anna Yurjevna, doctor of cultural studies, associate professor of Department of art studies of Saint Petersburg State University of Culture (demshina24@mail. ru)

Елисеева Юлия Александровна, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой библиотечно-информационных ресурсов института национальной культуры Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева (Саранск); SPIN-код: 6308-2470

Eliseyeva Yuliya Aleksandrovna, doctor of philosophical sciences, professor, head of Department of library and information resources of Institute of national culture of Mordovia Ogarev State University (Saransk) (Eliseewayu@rambler. ru)

Сведения об авторах

Information about authors

Ермаков Владимир Дмитриевич, доктор исторических наук, профессор кафедры истории и петербурговедения СПбГИК; SPIN-код: 7598-4960

Ermakov Vladimir Dmitrievich, doctor of history, professor of Department of history and history of Saint Petersburg of Saint Petersburg State University of Culture (ermak1913@mail. ru)

Захарчук Татьяна Викторовна, доктор педагогических наук, профессор кафедры информационного менеджмента СПбГИК; SPIN-код: 5632-7242

Zakharchuk Tatiana Viktorovna, doctor of pedagogics, professor of Department of management of information of Saint-Petersburg State University of Culture (tzakhar56@gmail. com)

Зиновьева Юлия Владимировна, кандидат культурологии, доцент кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК; SPIN-код: 2711-1868

Zinovjeva Julia Vladimirovna, PhD in cultural studies, associate professor of Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture (museology@mail. ru)

Колесникова Марина Николаевна, доктор педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой библиотековедения и теории чтения СПбГИК; SPIN-код: 5657-9748

Kolesnikova Marina Nikolaevna, doctor of pedagogical sciences, professor, head of Department of library sience and theory of reading of Saint-Petersburg State University of Culture and Arts (marik008@mail. ru)

Коляда Екатерина Михайловна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры материаловедения и технологий художественных изделий электромеханического факультета Санкт-Петербургского горного университета; SPIN-код: 9233-8086

Kolyada Ekaterina Michailovna, doctor in art studies, associate professor, professor of Department of materials and technology of artworks manufacturing of Saint Petersburg Mining University (ekaterinkolyada@yandex. ru)

Красова Маргарита Владимировна, аспирант Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Krasova Margarita Vladimirovna, post-graduate student of Russian Institute of Art History (Saint Petersburg) (margarita-krasova@yandex. ru)

Круглик Вячеслав Леонтиевич, доцент кафедры оркестрового дирижирования СПбГИК; SPIN-код: 4345-4286

Kruglik Viacheslav Leontievich, associate professor of Department of orchestral conducting of Saint Petersburg State University of Culture (viacheslav. kruglik@yandex. ru)

Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК; SPIN-код: 5592-3514

Mastenitsa Elena Nikolaevna, PhD in history, associate professor of Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture (elenamast@yandex. ru)

Матвеев Михаил Юрьевич, доктор педагогических наук, ведущий научный сотрудник отдела истории библиотечного дела Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург); SPIN-код: 7566-3614

Matveev Mikhail Yurjevich, doctor in pedagogics, senior research assistant of Department of history of libraries in National Library of Russia (Saint Petersburg) (matveev@nlr. ru)

Махлина Светлана Тевельевна, заслуженный работник высшей школы РФ, доктор философских наук, профессор кафедры теории и истории культуры СПбГИК; SPIN-код: 1410-7840

Makhlina Svetlana Teveljevna, honored figure in higher school of Russian Federation, doctor of philosophy, professor of Department of theory and history of culture of Saint Petersburg State University of Culture (makhlina@pochta. tvoe. tv)

Михайлова Юлиана Юрьевна, руководитель группы научно-технической информации ЗАО «Научно-исследовательская производственная компания „Электрон“» (Санкт-Петербург), аспирант кафедры искусствоведения СПбГИК; SPIN-код: 3954-8373

Mikhailova Juliana Jurievna, head of group of scientific and technical information of closed joint-stock company «Research and production company „Electron“» (ZAO NIPK Electron Co) (Saint Petersburg), post-graduate student of Department of art studies of Saint Petersburg State University of Culture (jujushka56@gmail. com)

Сведения об авторах

Information about authors

Михеева Галина Васильевна, заслуженный работник культуры РФ, доктор педагогических наук, профессор, ведущий научный сотрудник отдела истории библиотечного дела Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург); SPIN-код: 1659-2852

Mikheeva Galina Vasiljevna, honored figure in Culture of Russian Federation, doctor in pedagogics, professor, senior research assistant of Department of history of libraries in National Library of Russia (Saint Petersburg) (mikheeva@nlr. ru)

Молзинский Владимир Владимирович, заслуженный работник высшей школы РФ, доктор исторических наук, профессор кафедры фортепиано СПбГИК; SPIN-код: 8586-6596

Molzinsky Vladimir Vladimirovich, honored figure in higher school of Russian Federation, doctor of history, professor of Department of piano of Saint Petersburg State University of Culture (molzinsky@ mail. ru)

Мухин Андрей Сергеевич, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК; SPIN-код: 4081-2201

Mukhin Andrey Sergeevich, doctor of philosophy, associate professor, professor of Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture (nebelwerfer@inbox. ru)

Николаева Екатерина Валерьевна, аспирант кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК; SPIN-код: 5612-7010

Nikolaeva Ekaterina Valerievna, post-graduate student of Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture (thesauros. 07@mail. ru)

Омельяненко Мария Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК; SPIN-код: 7467-5794

Omelyanenko Mariya Valerevna, PhD in art studies, associate professor of Department of art studies of Saint Petersburg State University of Culture (omelianenko@mail. ru)

Поршнев Валерий Павлович, кандидат культурологии, доцент кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК; SPIN-код: 3032-2879

Porshnev Valery Pavlovich, PhD in cultural studies, associate professor of Department of museology and cultural heritage of Saint Petersburg State University of Culture (vpp2008@mail. ru)

Радзиевский Виталий Александрович, кандидат культурологии, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин Киевского национального университета культуры и искусств (Украина)

Radziyevsky Vitaliy Aleksandrovych, PhD in cultural studies, associate professor of Department of social and humanitarian disciplines of Kiev National University of Culture and Arts (Ukraine) (svitrad@ yandex. ru)

Рязанова Нина Петровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано СПбГИК; SPIN-код: 1383-0754

Ryazanova Nina Petrovna, PhD in art studies, associate professor of Department of piano of Saint Petersburg State University of Culture (nina. rznv@gmail. com)

Семенова Светлана Васильевна, кандидат психологических наук, доцент кафедры психологии и педагогики СПбГИК; SPIN-код: 2727-6466

Semenova Svetlana Vasilievna, PhD in psychology, associate professor of Department of psychology and pedagogy of Saint Petersburg State University of Culture (svetvas. semenova@yandex. ru)

Скотникова Галина Викторовна, доктор культурологии, профессор кафедры теории и истории культуры СПбГИК; SPIN-код: 8243-8868

Skotnikova Galina Viktorovna, doctor in cultural studies, professor of Department of theory and history of culture of Saint Petersburg State University of Culture (gaalina-skotnikov@mail. ru)

Смирнова Алла Александровна, доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры истории и петербурговедения, проректор по учебной работе СПбГИК; SPIN-код: 7251-4286

Smirnova Alla Aleksandrovna, doctor in history, associate professor, professor of Department of history and history of Saint Petersburg, vice-rector for educational activity of Saint Petersburg State University of Culture (allasmir@mail. ru)

Сведения об авторах

Information about authors

Суворов Николай Николаевич, доктор философских наук, профессор кафедры теории и истории культуры СПбГИК; SPIN-код: 6082-3814

Suvorov Nikolay Nikolaevich, doctor of philosophy, professor of Department of theory and history of culture of Saint Petersburg State University of Culture (suvorovnik@mail. ru)

Судакова Ольга Николаевна, кандидат культурологии, доцент кафедры рекламы и связей с общественностью Института бизнес-коммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна; SPIN-код: 8651-1211

Sudakova Olga Nikolaevna, PhD in cultural studies, associate professor Department of advertising and public relations of Institute of business communications of Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (kdoscha@gmail. com)

Тимошевский Александр Васильевич, кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории культуры СПбГИК

Timoshevskiy Alexandr Vasilievich, PhD in philosophy, associate professor of Department of theory and history of culture of Saint Petersburg State University of Culture (avt. mag54@mail. ru)

Торбик Владимир Сергеевич, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой реставрации факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета; SPIN-код: 6901-7692

Torbik Vladimir Sergeevich, PhD in art studies, associate professor, head of Department of restoration of Faculty of art of Saint Petersburg State University (vtorbik@mail. ru)

Тургаев Александр Сергеевич, заслуженный работник высшей школы РФ, доктор исторических наук, профессор, ректор СПбГИК; SPIN-код: 1689-4431

Turgaev Aleksandr Sergeevich, honored figure in higher school of Russian Federation, doctor of history, professor, rector of Saint Petersburg State University of Culture (sv-spbizdat@mail. ru)

Эльяшевич Дмитрий Аркадьевич, доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой документоведения и информационной аналитики СПбГИК; SPIN-код: 6368-1238

Elyashevich Dmitry Arkadevich, doctor of history, professor, head of Department of documentation and information analyst of Saint Petersburg State University of Culture (dmitry@elyashevich. ru)

Яковлева Мария Викторовна, кандидат культурологии, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК; SPIN-код: 7926-8483

Yakovleva Maria Viktorovna, PhD in cultural studies, associate professor of Department of art studies of Saint Petersburg State University of Culture (nadinst2008@yandex. ru)