ВЕСТНИК

Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств

Научный журнал

№ 4 (25) • декабрь • 2015

ВЕСТНИК

Санкт-Петербургского государственного

университета культуры и искусств

№ 4 (25) декабрь • 2015

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.),
В. М. Грусман (заслуженный работник культуры РФ, д-р пед. наук, доцент,
директор Российского этнографического музея),
А. Н. Губанков (канд. культурологии, начальник Управления культуры Министерства обороны РФ),
С. Н. Иконникова (заслуженный деятель науки РФ, д-р филос. наук, проф., действительный член РАЕН и МАН ВШ),
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), И. А. Ивлиева (д-р пед. наук, проф.),
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.),
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 02.12.2015. 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», 2015

СОДЕРЖАНИЕ • CONTENTS

Культурология • Cultural studies

О. В. Прокуденкова. Наука, ставшая судьбой: вклад С. Н. Иконниковой в формирование культурологии как науки (Olga V. Prokudenkova. Science has become a destiny: Svetlana N. Ikonnikova's contribution to the formation of cultural studies as a science) 6

Т. Ф. Ляпкина. От научного направления – к научной школе: формирование научной школы культурологии профессора С. Н. Иконниковой (Tatiana F. Lyapkina. From scientific direction to scientific school: formation of scientific school of culturology by professor Svetlana N. Ikonnikova) 9

А. В. Соколов. Д. Е. Шехурин – зачинатель информационного менеджмента (Arkadiy V. Sokolov. Diodorus Shehurin is a pioneer of information management) 14

П. М. Лукичев. Культурная взаимосвязь: Императорское Вольное экономическое общество и Санкт-Петербургский государственный институт культуры (Pavel M. Lukichev. Cultural relationship: Imperial Free Economic Society and Saint Petersburg State Institute of Culture) 18

Д. Ф. Миронов. Информационный шум и образовательный процесс (Dmitriy F. Mironov. Information noise and the educational process) 24

А. К. Секацкий. Медиасреда как континуум знания (Aleksandr K. Sekatskiy. Media as a new continuum of knowledge) 31

Н. Н. Суворов. Флуктуации времени: темпоральность субъективного опыта (Nikolay N. Suvorov. Fluctuations of time: temporality of subjective experience) 35

В. А. Радзиевский. Украинские реалии как актуальный вопрос культурологии (Vitaliy A. Radziyevskyy. Ukrainian reality as a topical issue of culturology) 41

А. А. Попов. Место Греко-Бактрии в истории и культуре древности (Artem A. Popov. Place of Greco-Bactria in Ancient history and culture) 49

Е. Р. Нестерова. Особенности культурного взаимодействия монголов и китайцев в XIII–XIV вв. (Elena R. Nesterova. Features of the cultural interaction between the Chinese and Mongols in the XIII–XIV centuries) 55

С. Х. Шомахмадов. Интерпретация термина «вьякарана» в буддийской письменной культуре (Safarali H. Shomakhmadov. The interpretation of the term «vyakarana» in the Buddhist written culture) 60

С. Т. Махлина. Дом в пространстве русской народной художественной культуры (Svetlana T. Makhlina. The house in the space of Russian folk art culture) 65

М. Ш. Абдулаева. Мусульманский ритуал в культурном пространстве Северного Кавказа (Medina S. Abdulaeva. Muslim ritual in the cultural space of North Caucasus) 70

М. Е. Лапина. Феномен детства в культурном наследии Ц. А. Кюи (Mariya E. Lapina. The phenomenon of childhood in Cesar Cui's cultural legacy) 73

В. А. Мутьев. Программный подход как инструмент развития библиотечно-информационной деятельности в Великобритании (Victor A. Mutyev. Program management as an instrument for improvement of library and information activity in Great Britain) 80

Г. В. Михеева. VI филиал Публичной библиотеки: опыт совместной работы научной и массовой библиотек (Galina V. Mikheeva. VI branch of the State Public Library: experience of working together academic and public libraries) 84

К. В. Петров. Теоретические аспекты исследования книжных связей (Kirill V. Petrov. Theoretical aspects of book contacts) 91

Л. П. Щенникова. Ф. Достоевский и С. Моэм: константы диалога (Ludmila P. Shchennikova. Fyodor Dostoyevsky and Somerset Maugham: a constant dialogue) 96

А. В. Баранов. К проблеме эзотеризма в литературе и философии Серебряного века (Aleksey V. Baranov. On the problem of esoterism in Russian literature and philosophy of the Silver Age) 104

М. М. Аболина. И. А. Бунин в книжной культуре русской эмиграции, 1920-е гг. (Margarita M. Abolina. Ivan A. Bunin and book culture of Russian emigration, 1920's) 108

Содержание • Contents

Н. А. Родионова. Гайто Газданов, выпускник шуменской гимназии: трудности социальной адаптации в эмиграции (Nadezhda A. Rodionova. Gaito Gazdanov, Shumen Gymnasium graduate: difficulties of social adaptation in emigration) 112

Е. Н. Мастеница. Музей в условиях глобализации (Elena N. Mastenitsa. The museum in the conditions of globalization) 118

Т. Е. Максимова. Виртуальные музеи как средство социализации людей с ограниченными возможностями здоровья (Tatiana E. Maksimova. Virtual museums as means of socialization of people with disabilities) 123

Искусствоведение • Art history

М. М. Гудков. Две пьесы К. Симонова на Бродвее (Maksim M. Gudkov. Two plays by Konstantin Simonov on Broadway) 130

С. В. Улин. Безумие в киноискусстве постмодернизма (Svyatoslav V. Ulin. Madness in post-modernism cinematography) 140

А. О. Гусев. Гипертекстовое киноповествование (Alexey O. Gusev. Hypertext film narration) 143

Ю. И. Арутюнян. «Некоторые обычаи английских дам» Венцеля Холлара и гравюра «мод и нравов» в XVII в. (Julia I. Arutyunyan. «Several habits of English women» of Wenzel Hollar and engraving of «mods and morals» in XVII century) 150

А. Ю. Демшина. Юбилеи знаковых событий неофициального искусства Ленинграда на культурной карте Санкт-Петербурга (Anna Y. Demshina. The anniversaries of significant events of unofficial art of Leningrad on the cultural map of Saint Petersburg) 157

Л. В. Симонова. Проблема формирования аукционной стоимости произведений эмальерного искусства в «русском стиле»: П. А. Овчинников и Ф. Рюкерт (Lydia V. Simonova. The problem of auction prices' formation of enamel art works in «Russian style»: P. A. Ovchinnikov and F. Rückert) 163

Г. Н. Габриэль. Формирование нового художественного языка в ювелирном искусстве Санкт-Петербурга 1920–1990-х гг. (Galina N. Gabriel. The formation of a new artistic language in the jewelry art in Saint Petersburg in 1920–1990's) 167

Ю. Ю. Михайлова. Антикварианизм в контексте готического Возрождения в Англии XVIII в. (Juliana J. Mikhailova. Antiquarianism in the context of the Gothic Revival in England of XVIII century) 172

В. В. Колпакова. Отечественное изобразительное искусство XX в. в контексте идей экзистенциализма (Varvara V. Kolpakova. Russian fine art of XX century in the context of the ideas of existentialism) 176

М. С. Калиновская. Арт-практики андеграунда в системе современного философского дискурса (Maria S. Kalinovskaya. Underground art practice in the system of modern philosophical discourse) 181

Рецензии • Reviews

П. Н. Базанов. Новый взгляд на научное сообщество Русского Зарубежья: рецензия на монографию В. Ю. Волошиной «Вырванные из родной почвы» (Москва, 2013) (Petr N. Bazanov. New look at the scientific community of Russian abroad: review of the monograph «Torn from his native soil» by Valentina Y. Voloshina (Moscow, 2013)) 185

В. И. Косик. Рецензия на курс лекций П. Н. Базанова «Книжное дело русской эмиграции» (Санкт-Петербург, 2014) (Viktor I. Kosik. Review of the lectures «Book publishing of Russian emigration» by Petr N. Bazanov (Saint Petersburg, 2014)) 188

Сведения об авторах 190

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Cultural studies

УДК 008:167.7+378.600.8-057.4(470.23-25)

О. В. Прокуденкова

Наука, ставшая судьбой: вклад С. Н. Иконниковой в формирование культурологии как науки

В статье рассматривается вклад С. Н. Иконниковой в становление культурологических исследований в России. В работе прослеживаются основные этапы формирование С. Н. Иконниковой как ученого, отмечается личный вклад в формирование и институционализацию культурологии как науки.

Ключевые слова: культурология, культура, исследование в области культуры, гуманитарное знание, С. Н. Иконникова

Olga V. Prokudenkova

Science has become a destiny: Svetlana N. Ikonnikova's contribution to the formation of cultural studies as a science

The article discusses Svetlana N. Ikonnikova's contribution to the formation of cultural studies in Russia. The paper traces the main stages of the formation of Svetlana N. Ikonnikova as a scientist, there is a personal contribution to the development and institutionalization of cultural studies as a science.

Keywords: cultural studies, culture, research in cultural studies, humanities, Svetlana N. Ikonnikova

Собственно зарождение культурологии как науки, конкретизация ее самостоятельного предмета исследования и постепенное выделение в специфическое направление гуманитарного знания происходят на рубеже XIX–XX в. К настоящему моменту процесс формирования культурологии как науки прошел длительный и непростой путь. Но несмотря на все сложности развития, в современном мире культурология обрела статус научной специальности и направления подготовки научно-педагогических кадров.

Во многом это было обусловлено тем, что культура стала центральным понятием современного социогуманитарного знания. Такой интерес к проблемам культуры связан с тем, что бóльшая часть глобальных проблем мира – межэтническая напряженность, терроризм, экологические катастрофы, межконфессиональные конфликты – опосредованы культурными факторами. В силу того, что культура формирует современное сознание личности, именно она во многом ответственна за любые позитивные и негативные явления в современном обществе. Поэтому знание закономерностей формирования и развития культуры является жизненно важным для сохранения и развития всей мировой цивилизации. Как отмечал Л. Уайт, «„открытие" культуры когда-нибудь встанет в истории науки в один ряд с гелиоцентрической теорией Коперника или открытием клеточной основы всех форм жизни»[1].

Оформление культурологии в самостоятельную науку, главным предметом исследования которой как раз и является культура во всех ее проявлениях, происходит в 1990-е гг. Одним из ученых, кто стоял у истоков культурологии, ратовал за ее институционализацию, отстаивал ее научный статус в академическом сообществе была Светлана Николаевна Иконникова – выдающийся российских ученый, заслуженный деятель науки Российской Федерации, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой теории и истории культуры СПбГИК, чье имя неразрывно связанно с культурологическим знанием и чей юбилей мы отмечаем 19 ноября 2015 г.

В 1990-е гг. С. Н. Иконникова принимала активное участие в дискуссиях о предмете, объекте, границах предметного поля культурологии, вырабатывала методологию исследования, показывая важную мировоззренческую роль культурологического познания, которое в итоге и формирует у современного человека адекватное представление о достижениях и перспективах развития мировой цивилизации. Ей принадлежит заслуга уточнения статуса культурологии как интеграционного знания социогуманитарных наук.

Творческий путь ученого начинается в 1953 г. после окончания с отличием философского факультета Ленинградского государственного университета им. А. А. Жданова. В течение длительного времени с этим прославленным учебным заведением будет связана судьба С. Н. Иконниковой. Пройдя нелегкий путь от ассистента кафедры этики и эстетики до заместителя декана философского факультета

(1963–1967 гг.), С. Н. Иконникова сформируется как ученый, получит неоценимый опыт как организатор науки. В 1957–1959 гг. она избрана секретарем комитета комсомола ЛГУ, столь ответственная должность поможет формированию навыка организационной общественной работы, пригодившийся ученому в его деятельности по созданию многих общественных организаций, среди которых Санкт-Петербургское культурологическое общество, бессменной главой которого она является на протяжении 10 лет.

Начало активной и плодотворной научной деятельности С. Н. Иконниковой также связано с ЛГУ, где в 1963 г. она защитила кандидатскую диссертацию «Нравственный идеал и его отношение к действительности». В 1974 г. была защищена докторская диссертация «Молодежь в социальной структуре социалистического общества», где, рассматривая историческую преемственность поколений, ученый проводит анализ ценностных ориентаций молодежи, что свидетельствует о зарождении интереса к культурологической проблематике.

В 1972 г. С. Н. Иконникова становится заведующей кафедрой теории и истории культуры Ленинградского института культуры им. Н. К. Крупской (в настоящее время Санкт-Петербургский государственный институт культуры). Здесь формируется по-настоящему талантливый коллектив преподавателей и ученых, которые разрабатывают фундаментальные принципы теории культуры, их идеи во многом станут определяющими для современного культурологического знания. В этот период изданы работы по культуре личности Э. В. Соколова («Личность и культура», «Сущность, понятие и основные функции культуры»)[2], по проблемам теории культуры и межкультурной коммуникации С. Н. Артановского («Некоторые проблемы теории культуры», «На перекрестке идей и цивилизаций»)[3], массовой культуры Л. В. Петрова («Мода как общественное явление», «Массовая культура и массовая коммуникация»)[4].

Благодаря настойчивости и энтузиазму заведующего кафедрой с 1989 г. начинается прием студентов по специальности «культурология». За более чем 25-летнюю историю преподаватели кафедры подготовили свыше 700 специалистов, работающих в различных сферах культуры и науки. Выпускники кафедры трудятся в вузах, научно-исследовательских институтах, культурных фондах, ассоциациях, туристических фирмах, комитетах по культуре, лицеях, гимназиях, редакциях газет и телевидении, службах информации, администрации городов и т. д., сохраняя и развивая лучшие традиции петербургской культурологии.

Более 50 лет С. Н. Иконникова успешно сочетает научно-исследовательскую, педагогическую и общественную работу. С ее именем связана разработка масштабных теоретических и методологических исследований в области культурологии. Весьма обширно научное наследие ученого, отзывающегося на острые актуальные проблемы времени, находящегося в постоянном творческом поиске.

Монографии, учебники, учебные пособия, статьи, которые издает и редактирует С. Н. Иконникова, свидетельствуют о неутомимой энергии и энциклопедическом характере знаний исследователя в сочетании с ясным и прекрасным стилем подачи сложного материала. Одним из магистральных трудов С. Н. Иконниковой, определивших морфологию культурологии как науки, стала книга «История культурологических теорий», выдержавшая несколько редакций[5]. В своей работе С. Н. Иконникова емко и ясно разворачивает полномасштабную картину формирования культурологической мысли от эпохи Просвещения до наших дней, показывает все многообразие развития идей культуры в зарубежной, преимущественно европейской, науке, а также в отечественном гуманитарном знании. Труд такого уровня, ретроспективно рассматривающий эволюцию культурологического дискурса, стал основополагающим для выделения основных направлений в сфере культурологического знания. В этом труде проявилось умение автора гармонично сочетать сложные теоретические вопросы с высоким методическим уровнем подачи материала, а актуальность рассматриваемых социокультурных процессов предопределила успех данной книги у студентов и аспирантов, признание научного сообщества.

Важно, что именно в работе «История культурологических теорий» был очерчен основной круг вопросов, который плодотворно продолжил развивать коллектив кафедры, успешно руководимый С. Н. Иконниковой. В частности, проблемами аксиологии культуры занимается В. П. Большаков, особенности историко-культурно процесса разворачивает И. В. Леонов, специфику региональных культур характеризует Т. Ф. Ляпкина, семиотику культуры изучает С. Т. Махлина, функционирование современного художественного рынка показывает И. К. Москвина, цивилизационную геополитику и кросскультурные коммуникации рассматривает О. В. Прокуденкова, специфику современного искусства и постмодренистического дискурса анализирует Н. Н. Суворов, философско-историческую проблематику самобытности русской культуры, византийское наследие в культуре России раскрывает Г. В. Скотникова, восточно-

христианскую культурную традицию и древнерусскую культуру осмысляет Л. О. Свиридова[6].

Кроме того, С. Н. Иконникова автор и вдохновитель целого ряда теоретических и методологических работ, посвященных исследованиям в области теории и истории культуры, созданных ей в соавторстве со своими учениками и коллегами, результатом изысканий стала монография «Теория культуры», вышедшая в свет в 2008 г., а в 2010 г. был издан учебник «Культурология»[7].

С. Н. Иконникова удачно сочетает научную и педагогическую деятельность с редакционно-издательской работой, она является членом редакционных советов и коллегий ведущих научных журналов, среди которых «Вопросы культурологии» (издание ВАК), «Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств» (издание ВАК), «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств», «Альманах НОКО» и др.

Еще одной приоритетной сферой деятельности, где раскрылся организационный и научны талант С. Н. Иконниковой, стала организация и проведение крупных международных и российских форумов, посвященных проблемам развития культуры, таких как Российский культурологический конгресс, Российский культурологический форум. При ее непосредственной поддержке ежегодно проходит конференция в рамках научно-культурного форума «Дни философии в Санкт-Петербурге», где обсуждаются фундаментальные проблемы в области исследования культуры.

Светлану Николаевну Иконникову отличает масштабность и неординарность мышления, чуткость к коллегам и ученикам, бережное отношение к традициям отечественной гуманитарной науки.

Среди наших современников нечасто встретишь человека, внесшего столь весомый вклад в сохранение и развитие культурологии в России и за рубежом, чье творчество заслужило признание среди научного сообщества и чье имя стало символом культурологического знания.

Примечания

[1] Уайт Л. А. Науки о культуре // Антология исследований культуры. СПб., 1997. Т. 1. С. 147.

[2] Соколов Э. В. Личность и культура. Л.: Наука, 1972. 112 с.; Его же. Сущность, понятие и основные функции культуры. Л.: ЛГИК, 1989. 83 с.

[3] Артановский С. Н. Некоторые проблемы теории культуры. Л.: ЛГИК, 1977. 83 с.; Его же. На перекрестке идей и цивилизаций. СПб.: СПбГАК, 1994. 224 с.

[4] Петров Л. В. Мода как общественное явление. Л.: О-во «Знание», 1974. 32 с.; Его же. Массовая культура и массовая коммуникация. Л.: О-во «Знание», 1978. 18 с.

[5] Иконникова С. Н. История культурологии: идеи и судьбы: учеб. пособие. СПб.: СПбГАК, 1996. 264 с.; Ее же. История культурологических теорий: учеб. пособие: в 3 ч. СПб.: СПбГУКИ, 2001. 3 ч.; Ее же. История культурологических теорий: учеб. пособие. 2-е изд., доп. и перераб. СПб.: Питер, 2005. 473 с.

[6] Большаков В. П. Ценности культуры и время: некоторые проблемы соврем. теории культуры. Великий Новгород: Новгор. гос. ун-т, 2002. 110 с.; Леонов И. В. «Миры» макроистории: идеи, паттерны, гештальты. СПб: Астерион, 2013. 209 с.; Ляпкина Т. Ф. Культурное пространство в региональной культурологии: учеб. пособие. СПб., 2006. 151 с.; Махлина С. Т. Словарь по семиотике культуры. СПб.: Искусство–СПб., 2009. 750 с.; Москвина И. К. Государственный контроль за перемещением культурных ценностей через таможенную границу Российской Федерации. СПб.: Из-во Политехн. ун-та, 2010. 311 с.; Прокуденкова О. В. Категория «месторазвития» в концепции евразийцев // Вестн. СПбГУКИ. 2012. № 3. С. 11–15; Суворов Н. Н. Галерейное дело: обращение произведений искусства. СПб.: Планета музыки: Лань, 2014. 286 с.; Скотникова Г. В. Созвучие вечным смыслам бытия. СПб.: Альфарет, 2012. 197 с.; Свиридова Л. О. Синтез мифопоэтической и христианской образности в древнерусской культуре: автореф. дис. … канд. культурологии: 24.00.01. СПб., 2004. 22 с.

[7] Теория культуры: учеб. пособие / под ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова. СПб.: Питер, 2008. 592 с.; Культурология: учебник / под ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова. М.: Проспект, 2010. 528 с.

УДК 008:167.7+378.600.8-057.4(470.23-25)

Т. Ф. Ляпкина

От научного направления – к научной школе: формирование научной школы культурологии профессора С. Н. Иконниковой

В статье, посвященной 85-летию С. Н. Иконниковой, представлен анализ пути формирования научной школы. Дан анализ концепции истории культурологии и характеристика основных направлений культурологических исследований под руководством ученого.

Ключевые слова: культурология, культурологическая школа, концепции и биографии ученых, С. Н. Иконникова

Tatiana F. Lyapkina

From scientific direction to scientific school: formation of scientific school of culturology by professor Svetlana N. Ikonnikova

The analysis of a formation way of Svetlana N. Ikonnikova school of sciences is presented in article devoted to Svetlana N. Ikonnikova's 85 anniversary. The analysis of the concept of the cultural science history and the characteristic of the main directions of culturological researches under the leadership of the scientist is given.

Keywords: cultural science, culturological school, concepts and biographies of scientists, Svetlana N. Ikonnikova

Согласно традициям, сформировавшимся в академической науке, научная школа должна пройти несколько этапов в своем развитии – от отдельных исследовательских программ, формирования исследовательского коллектива единомышленников, зарождения научного направления или дисциплины до собственно научной и научно-образовательной школы для нового поколения ученых. Такой путь проделала вместе с культурологией в России научная школа замечательного ученого, философа, культуролога Светланы Николаевны Иконниковой, юбилей которой мы отмечали в ноябре этого года. Ее биография тесно переплетена с биографиями страны, Ленинграда-Петербурга и творчеством многих замечательных российских ученых.

По проблемам истории культурологии в России написано немало статей и учебников[1]. Логика ее формирования связана с развитием новой парадигмы в гуманитарной науке – объективным единством мира культуры и осознанием необходимости новой науки о культуре. «Для понимания происхождения термина „культурология" как науки о культуре необходим краткий экскурс в историю. Совершенно очевидно, что отрасль знания возникает значительно позже, нежели феномен культуры и термин, его обозначающий»[2].

Генезис культурологических исследований и самого термина «культурология» вмещается в следующую логическую последовательность. Уже в XVIII–XIX вв. культура рассматривается как мир ценностей, а наука о культуре – как наука о ценностях, в противовес естественным наукам. На рубеже XIX–XX в. культура рассматривается как дух, а наука о культуре как «наука о духе» (Geistswissenschaft). Третьим этапом в становлении науки о культуре можно считать первую половину XX в. В это время формируется представление о культуре как символическом мире (А. Белый, 1912, В. Оствальд, 1915, Л. Уайт, 1939) и появляются термины «культуроведение» и «культурозрение», которые ввел П. А. Флоренский (1915–1916).

XX в. дал много образов культуры в исследованиях и концепциях философов, историков, антропологов, социологов, психологов и культурологов. Одной из первых логическую последовательность идеи культуры как научную проблему начала разрабатывать С. Н. Иконникова. Оригинальность авторской концепции истории культурологии заключается в том, что Светлана Николаевна наблюдает и анализирует идеи культуры через оптику[3] биографии ученого. «В биографии представлена не только индивидуальная жизнь личности, но и воспроизводится отношение современника к историческим событиям. Реконструкция жизни личности в биографическом исследовании – своеобразное „воскрешение" образа человека, создание портрета и уникальных черт индивидуального характера, мировосприятия и ценностей духовного облика, особенностей творческого процесса, отношения к успеху или поражению. Отпечатки прошлой жизни сохраняются в произведениях, достижениях, открытиях, изобретениях, благодарной памяти современников»[4].

Концепция истории идей о культуре выстраивается от Просвещения (И. Г. Гердера), антропологической концепции (Э. Тайлора), теории культурно-исторических типов и локальных цивилизаций (Н. Я. Данилевского, О. Шпенглера, А. Тойнби), социодинамики культуры (П. А. Сорокина), исторических путей развития русской культуры (П. Н. Милюкова), идей о культуре и природе (Л. И. Мечникова), концепции национального характера русских (Г. П. Федотова), гуманистической концепции культуры (Н. Рериха), концепции культуры как текста (Ю. Лотмана), философии жизни и культуры (Г. Зиммеля), принципов благоговения перед жизнью (А. Швейцера), антропологических оснований культурологии (М. Мид), игровой концепции культуры (И. Хейзинга), истории материальной культуры (Ф. Броделя), футурологической концепции культуры (Э. Тоффлера) до идей науки о культуре (Л. Уайта). Эта, на первый взгляд, длинная история идей и судеб европейской и русской культур, конечно, не исчерпывает широту взглядов С. Н. Иконниковой. Они гораздо глубже, тоньше, проникновеннее и богаче.

Возьмем лишь несколько штрихов из целостной концепции истории культурологии. Историю культурологии в лицах Светлана Николаевна начинает с творчества И. Г. Гердера, который впервые сформулировал идею универсального характера культуры и созидательной деятельности общества. С. Н. Иконникова, раскрывая подробности историко-культурного контекста, дает понять, что немецким ученым представлено многообразие культур народов Азии и Европы, дана характеристика оснований европейской культуры, главными из которых являются деловитость, солидарные усилия, трудолюбие, прилежание, науки и искусства. Особенностью идеи культуры И. Г. Гердера является рассмотрение ее гуманитарной основы – культура как развитие гуманности, человеческого духа и религии.

Идеи эволюции культуры нашли отражение в работах Э. Тайлора. С. Н. Иконникова, пишет: «Все народы и все культуры соединены в один непрерывно развивающийся процесс, и эволюция идет постепенно, когда один слой культуры накладывается на другой. Катастрофы, катаклизмы, скачки, революции губительны для культуры, которая страдает от подобных вторжений. Это не означает, что культура сопротивляется новаторству, открытиям, изобретениям, гениальным произведениям, но они приобретают известность и культурное значение постепенно. Культуры подобны видам растений и животных, поэтому исследователь может систематизировать их, расположить эволюционными рядами, выявить их повторяемость и устойчивость, ареалы распространения. Такой подход может сблизить естественные и гуманитарные науки»[5].

Проблемы типологии и эволюции, идея культурно-исторических типов в центре творчества Н. Я. Данилевского. Концепция ученого представлена как морфологическая типология, в основе которой виды деятельности общества. По мнению С. Н. Иконниковой, для ученого культура есть объективация национального характера.

Анализируя идею культуры О. Шпенглера, С. Н. Иконникова обращает внимание на отказ исследователя от уже устоявшейся на тот период времени в науке периодизации мировой истории. Ключевой позицией О. Шпенглера является применение методов гомологии и аналогии, а также идея о нерасторжимости культуры и личности. Символика личности есть символическое выражение культуры. «Пониманию истории мировой культуры способствует проникновение в мир символов, которые приобретают особую ценность. О. Шпенглер предлагает осмыслить символическое значение часов как способа измерения времени»[6]. Кроме того, для более полного понимания концепции С. Н. Иконникова выделила следующие вопросы: «1. Взаимодействие города и культуры; понятие духа и души города; образ города и дух мировой столицы; рождение и угасание города; 2. Морфология народов и культур; душа, облик и язык народов; язык выражения и язык сообщения, имена народов, миграции; 3. Проблема культурного облика мужчины и женщины; социальные и культурные особенности сословий: крестьянства, знати, духовенства, ученых; 4. Философия политики; политический дар государственного деятеля и его дипломатический такт; 5. Культурное значение денег как формы экономической жизни; фаустовское денежное мышление и двойная бухгалтерия; финальная схватка денег и политики»[7].

Так, с большим вниманием к личностям и их идеям, с знанием и проникновением в историко-культурный контекст разных исторических эпох С. Н. Иконникова создает не только творческие портреты ученых, но и физиогномику времени и культуры.

Особенно насыщен идеями и концепциями культуры период второй половины XX – начала XXI в. В этот контекст вписаны и факты биографии С. Н. Иконниковой, и института, в котором она работает с 1968 г. В том году в Ленинградском институте культуры им. Н. К. Крупской была создана кафедра теории и истории культуры. С 1972 г. ее заведующей стала С. Н. Иконникова. Было и еще две кафедры – в Московском инсти-

туте культуры и Высшей профсоюзной школе в Ленинграде.

С этого времени началось формирование новой научной дисциплины – культурологии. Постепенно она стала приобретать свои отчетливые дисциплинарные контуры и значимость. Среди своих единомышленников, внесших вклад в развитие культурологии и культурологического образования России и Ленинграда-Петербурга, Светлана Николаевна называет известных ученых С. Н. Артановского, В. П. Большакова, В. М. Дианову, А. С. Запесоцкого, М. С. Кагана, А. С. Кармина, Л. К. Круглову, А. С. Маркова, С. Т. Махлину, Л. М. Мосолову, Э. В. Соколова, Ю. Н. Солонина, Ю. М. Шора и многих других. В Москве культурологическую науку развивали: А. И. Арнольдов, О. Н. Астафьева, П. С. Гуревич, В. Е. Давидович, Б. С. Ерасов, Г. И. Зверева, Ю. А. Жданов, А. В. Костина, Т. Ф. Кузнецова, Ю. М. Лотман, В. М. Межуев, Э. А. Орлова, К. Ю. Разлогов, Ю. В. Рождественский, А. Я. Флиер, Ю. У. Фохт-Бабушкин, А. И. Шендрик. В Ростове-на-Дону – Г. В. Драч. В Екатеринбурге – Л. Н. Коган. В Ереване – Э. С. Маркарян[8].

Среди современных культурологических региональных центров, можно выделить санкт-петербургскую, московскую, северо-западную, южную, сибирскую, дальневосточную. Отметим, что все эти региональные школы неоднородны по своим подходам, по интересам к проблемам культуры, по собственно сложившимся традициям в изучении культуры. Такое разнообразие и междисциплинарность сформированной самой культурологией. Тем не менее сегодня, по мнению С. Н. Иконниковой, «культурология изучает сущность и структуру культуры; процесс исторического развития мировой и российской культуры; национально-этнические особенности культур народов мира; ценности и достижения человечества в различных сферах экономической, политической, научной, художественной, религиозной, нравственной деятельности; взаимодействие культур и цивилизаций; развитие духовного мира личности. Культурология создает систему представлений о развитии различных сфер культурной жизни, процессе исторической преемственности и творческом своеобразии культур и цивилизаций»[9].

«Иконникова, стояла не только у истоков формирования культурологической науки, но и ее организационного статута. Одним из первых был открыт Диссертационный совет по защите кандидатских и докторских диссертаций по специальности „теория и история культуры", бессменным председателем которого она является до сих пор. Это новое научное направление получило мощный импульс. Под руководством Светланы Николаевны Иконниковой, защитили диссертации 60 кандидатов и 14 докторов, по кафедре более 200, в их числе будущие известные культурологи, ректор Гуманитарного университета Профсоюзов академик РАО А. С. Запесоцкий, ректор Самарской академии культуры профессор Э. А. Куруленко, представители зарубежных стран Болгарии, Польши, Чехии, Словакии, Германии, Китая, Вьетнама, Бангладеш, Иордании, Южной Кореи, Японии, Израиля, Судана, Эфиопии и др. Была она и зачинателем культурологического общества, став президентом Санкт-Петербургского культурологического общества, способствуя его активной работе конгрессов, конференций, публикаций разного рода трудов и сборников. Долгие годы Иконникова – эксперт ВАК РФ»[10]. Мы проанализировали список защищенных кандидатских и докторских диссертаций, которые были выполнены и под руководством Светланы Николаевны, и профессоров кафедры теории и истории культуры СПбГИК за последние 20 лет.

Эти диссертационные исследования позволяют выделить следующие основные направления культурологической школы С. Н. Иконниковой:

– историческая персонология, для которой характерно рассмотрение истории культуры сквозь призму деятельности выдающихся личностей[11];

– региональная культурология – область исследования, сосредоточенная на объектах и процессах, объединенных общностью не только географического, но и культурного пространства[12];

– исследование массовой культуры, в рамках, которого изучается сущность феномена, а также проблемы взаимодействие массовой культуры и общества, его влияние на человека, его сознание и мировоззрение[13];

– художественная культуры, рассматривающая духовно-практическую деятельность, направленную на создание и распространение произведений искусства или материальных предметов, которые обладают эстетической ценностью[14];

– межкультурная коммуникации, изучающую формы, виды, а также результат межкультурного взаимодействие культур в различные исторические периоды[15];

– религиозная культура – в рамках которого систематизируются религиозные учения, анализируется содержание религиозных ценностей, имеющих значение для развитие культур[16];

– молодежная культура – рассматривает важный этап формирования человека, выявляет статус молодежи в обществе, процессы социализации, а также исследует молодежную субкуль-

туру с присущей только ей системой ценностей и формой бытования в мире[17];

– культура повседневности и не повседневности – направление связано с изучением типичных, повторяющихся, обыденных практик в контексте конкретной культурно-исторической эпохи[18];

– проблемы идентичности и самосознания в культуре, осмысляющие сохранение и развитие существующих особенностей и отличий своей культуры[19].

Этот далеко не весь перечень направлений и исследований позволяет увидеть колоссальную работу школы С. Н. Иконниковой и ее кафедры теории и истории культуры СПбГИК. Широта взглядов и идей ученого всегда были созвучны идеям и настроениям времени. Ученики Светланы Николаевны живут и работают в самых различных регионах России и за рубежом, а фундаментальные идеи позволяют найти новые проблемы и направления в современной культурологии. Теперь уже и у ее учеников появляются свои ученики, которые, создавая свои исследовательские программы, будут способствовать расширению и обновлению ландшафта культурологического знания.

Примечания

[1] Асоян А., Малафеев А. Открытие идеи культуры: опыт рус. культурологии середины XIX – начала XX в. М., 2001; Иконникова С. Н. История культурологии: идеи и судьбы // Сборник материалов, посвященных 75-летию Санкт-Петербургской государственной академии культуры. СПб., 1993; Ее же. История культурологии: идеи и судьбы. СПб., 1996; Ее же. Культурология: вчера, сегодня, завтра // Образование и культура: традиции и новаторство. СПб., 1998; Ее же. История культурологических теорий. 2-е изд. СПб.: Питер, 2005; Культурология, XX в. М., 1995; Межуев В. М. Идея культуры: очерки по философии культуры. М.: Прогресс-Традиция, 2006; Михайлов Ф. Т. Избранное. М., 2001; Неретина С. С., Огурцов А. П. Время культуры. СПб., 2000; Петров М. К. Язык, знак, культура. М., 1990; Разлогов К. Э. Культурология между будущим и прошлым // Разлогов К. Э. От краеведения к культурологии: Рос. ин-ту культурологии – 70 лет. М., 2002; Дианова В. М., Солонин Ю. Н. История культурологии: учеб. для бакалавров. 3-е изд. СПб.: Юрайт, 2013; и др.

[2] Иконникова С. Н. Контуры и перспективы исторической культурологии // Вестн. СПбГУКИ. 2012. № 1 (10). С. 6.

[3] Оптика как взгляд на мир.

[4] Иконникова С. Н. Биографика как часть исторической культурологии // Вестн. СПбГУКИ. 2012. № 2 (11). С. 6.

[5] Иконникова С. Н. История культурологических теорий. 2-е изд. СПб.: Питер, 2005. С. 59.

[6] Там же. С. 78.

[7] Там же.

[8] Иконникова С. Н. Контуры и перспективы исторической культурологии. С. 7.

[9] Иконникова С. Н. Становление культурологии // Теория культуры / под ред. В. П. Большакова, С. Н. Иконниковой. СПб.: Питер, 2007. С. 25.

[10] Махлина С. Т. Бондарев А. В. К юбилею Светланы Николаевны Иконниковой // Мир культуры и культурология: альманах / Науч.-образоват. культурол. о-во России. СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. акад., 2011. Вып. 1. С. 263–266.

[11] Баневич Г. И. Синтез религии, философии и культуры в жизни и творчестве Е. Ю. Кузьминой (2001); Газизянц А. В. Великий князь К. К. Романов – деятель русской культуры конца XIX – начала XX в. (2001); Посадский А. В. Историко-культурный путь в контексте философии Г. В. Флоровского (2001); Ласкин А. С. Русский период жизни в деятельности С. П. Дягилева (2003); Прокуденкова О. В. Методологические основы культурологической концепции П. Н. Милюкова (2005); Посадский С. В. Философские основы культурно-исторических воззрений Л. А. Тихомирова (2006); Неверова И. А. Художественный портрет как форма постижения человека в истории культуры (2008); Хмельницкая И. И. Деятельность князя Владимира Константиновича в сфере русской художественной культуры (2011); Александрова Н. В. Культурологические идеи в творчестве А. Белого (2012); Спиридонова Ю. В. Пакт Рериха в истории сохранения культурного наследия (2013); и др.

[12] Соколова Е. Э. Западный феминизм и «женский вопрос» в культурологии (1997); Мун Б. Н. Танцевальная культура Кореи: история и современность (2001); Деформ В. Е. Парижский университет в культуре Франции (2002); Черкашина С. А. Культурная деятельность эмиграции в Китае, 1917–1945 гг. (2002); Никифорова С. В. Символика женских украшений в традиционной культуре якутов (2003); Шкуропат С. Г. Географический фактор в культурологических концепциях конца XIX – начала XX в. (2003); Пермиловская А. Б. Семантика крестьянского дома в культуре Русского Севера XIX – начала XX в. (2004); Попов Н. С. Экологические традиции в культуре якутов (2004); Барбар М. А.-Р. Женщина в арабской культуре (2005); Мамбетова А. И. Семиотика ювелирных украшений в традиционной культуре Казахстана (2005); Сахипова З. М. Региональные особенности формирования гуманитарной культуры студентов технических вузов Татарстана (2006); Ляпкина Т. Ф. Архитектоника культурного пространства Восточной Сибири (2007); Протопопов С. С. Отцовство как феномен традиционной культуры якутов (2008); Громов Ф. Ю. Петербургский ландшафт как художественная ценность в культуре Серебряного века (2011); и др.

[13] Вершковский Э. В. Театрализованные формы массовой культурно-просветительной работы (1978); Мансурова Я. Ю. Игровая культура в системе современных СМИ (1999); Суворов Н. Н. Элитарное и массовое сознание в художественной культуре постмодерна (2005); Аброзе Е. А. Индустрия моды в условиях глобализации культуры (2006); Помпеев А. Ю. Особенности письменной культуры в виртуальной среде (2007); Лебедева В. Г. Истоки и сравне-

ние массовой культуры в России, 1860–1940 (2008); Елинер И. Г. Развитие мультимедийной культуры в информационном обществе (2010); Губанков А. Н. Сетевые СМИ в культурном пространстве города (2011); Лелеко В. В. Мифопоэтика советской массовой музыкальной культуры (2011); и др.

[14] Конович А. А. Театрализация как метод активизации участников массовой культурно-просветительной работы (1980); Гаав Л. Э. Социальные сценарии восприятия изобразительного искусства в контексте социокультурных изменений российского общества (1998); Морозов И. В. Мир архитектуры в контексте гуманитарной культуры: архитектурная герменевтика (1998); Жаворонкова Т. П. Музыка и философское осмысление мира (2001); Меньшиков Л. А. Семиоз космоса в традиционной культуре (2001); Юн Ен Сон. Классический танец в культурном пространстве Петербурга XVIII – начала XX в. (2001); Ким Чжон Ки. Древнерусская певческая традиция в культуре современной России (2002); Янкевич В. В. Концепт огня в культуре: смыслы и функции (2003); Бадинова Т. В. Этапы становления художественного рынка в культуре России (2004); Ли Ен Чжин. Танец как образно-пластическое воплощение национального характера (2004); Сидорова Е. Г. Социокультурный генезис художественных образов в творчестве М. А. Булгакова (2004); Сивак Н. А. Семантика пространства русского дворцового интерьера XVIII в. (2006); Рыбакова Е. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России (2007); Лошкина Ю. В. Семантика прялки в русской традиционной культуре (2008); Корнеев П. К. Джаз в культурном пространстве XX в. (2009); Карвелис М. А. Масонская символика в русской культуре XVIII – начала XIX в. (2010); Пушкарев В. Г. Культурный потенциал фольклорного театра (2011); Широкова Н. А. Джаз в художественной культуре постмодерна (2011); Кичигин П. И. Символика как средство идейно-эмоционального воздействия в массовой культуре (2012); Коваленко О. А. Музыкальная звукозапись как феномен культуры (2012); Лекус Е. Ю. Противоречия социокультурных трансформаций в отечественной монументальной скульптуре (2013); Широкова Е. А. Музыкальный фестиваль в диалоге культур (2013).

[15] Лисенкова А. А. Социальная коммуникация как фактор развития музыкальной театральной культуры (2003); Тетдоева С. А. Петербург как пространство русско-итальянского диалога культур XVIII – первой половины XIX в. (2003); Смирнов С. Б. Взаимодействие Москвы и Санкт-Петербурга в развитии культуры России в XVIII–XX вв. (2007); Сысоев Е. В. Русско-германские культурные связи X–XVI вв. (2008); Кораблева М. Д. Диалог культур как фактор развития музыкального вокального искусства (2012); Корюкаева М. А. Русско-индийские культурные связи второй половины XIX – начала XX в. (2012); Ятвецкий Б. В. Межкультурное сотрудничество Израиля и России, конец XX – начало XXI в. (2012); Коган С. И. Санкт-Петербург в межкультурном диалоге России и Великобритании (2013); и др.

[16] Родиенко И. Г. Культура Валаамского монастыря середины XIX в. (2002); Скотникова Г. В. Византийская культурная традиция в русском самосознании (2003); Свиридова Л. О. Синтез мифологической и христианской образности в древнерусской культуре (2004); Солдатенкова О. В. Идея света в древнерусской культуре (2006); Неронов А. В. Новая нетрадиционная религиозность в культуре современной России (2013); и др.

[17] Витрук Е. Е. Факультеты общественных профессий вузов как средство активизации культурно-просветительной деятельности молодых специалистов на селе (1981); Виткене Е. П. Социальная адаптация молодых специалистов высшей квалификации в сфере КПР (1983); Выткалов В. Г. Формирование и развитие политической культуры молодежи села в культурно-просветительских учреждениях аграрно-промышленных объединений (1986); Куруленко Э. А. Творчество в пространстве культуры детства (1999); Невская Т. Н. Эволюция рок-культуры в России (2009); Колбунов Ф. А. Ценностные ориентации молодежи российского мегаполиса (2011).

[18] Лелеко В. Д. Пространство повседневности как предмет культурологического анализа (2002); Гатаева Б. Т. Традиционная культура повседневности карачаевцев (2004); Орлов О. Л. Российский праздник как историко-культурный феномен (2004); Рязанова-Даури В. С. Нравы и обычаи в повседневной культуре хантов и манси (2011); и др.

[19] Марков А. П. Аксиологические и антропологические ресурсы национально-культурной идентичности (2000); Абдулаева М. Ш. Этнокультурная идентичность народов Дагестана: единство и многообразие (2013); и др.

УДК 002.5+378.600.8-057.4(470.23-25)

А. В. Соколов

Д. Е. Шехурин – зачинатель информационного менеджмента

Диодор Шехурин (1925–1992) – один из организаторов научно-технической информации в нашей стране. Он является информационным менеджером-новатором советской формации. Его научно-педагогическая деятельность в области специального библиотековедения связана с Ленинградским государственным институтом культуры.

Ключевые слова: информационный менеджмент, Ленинградский государственный институт культуры, научно-техническая информация, специальное библиотековедение, Д. Шехурин

Arkadiy V. Sokolov

Diodorus Shehurin is a pioneer of information management

Diodorus Shehurin (1925–1992) is one of the organizers of the scientific and technical information in our country. He is an information manager of Soviet formation. His research and teaching activities in the field of special librarianship associated with the Leningrad State Institute of Culture.

Keywords: information management, Leningrad State Institute of Culture, scientific and technical information, special librarianship, D. Shehurin

К 90-летию со дня рождения

«Информационный менеджмент» – новый, но уже общепризнанный термин, обозначающий нынешние реалии информационной и библиотечно-библиографической деятельности. Неслучайно одна из ведущих кафедр библиотечно-информационного факультета СПбГИК именуется «кафедра информационного менеджмента». Что понимается под информационным менеджментом? Учебное пособие, написанное в содружестве с нашей кафедрой, Р. С. Гиляревский назвал лаконично, но емко: «Информационный менеджмент: управление информацией, знанием, технологией»[1]. Википедия предлагает более развернутое определение: «Информационный менеджмент – это специальная область менеджмента, выделившаяся как самостоятельное направление в конце 70-х гг. XX в., специализирующаяся на сборе, управлении и распределении информации». Менеджмент подразумевает организацию и контроль планирования, структуры, оценки и распространения информации с целью прогнозирования ожиданий клиента и информационного обеспечения функций предприятия.

В 1950–1960-е гг., когда в Советском Союзе происходил активный процесс формирования Государственной системы научно-технической информации (ГСНТИ), никто не слышал об информационном менеджменте, но проблемы информационного обеспечения всех отраслей народного хозяйства стояли на повестке дня и требовали новаторских решений. У руководителей вновь организованных отраслевых и местных органов информации не было ни практического опыта, ни специальной подготовки, но они смело брались за «прогнозирование ожиданий клиента и информационное обеспечение функций предприятия». Показателен в этом отношении пример Диодора Ефремовича Шехурина. Руководимый им отдел научно-технической информации в НИИ магнитодиэлектриков был консультационным центром по созданию служб научно-технической информации на предприятиях[2], а в 1960-е гг. был признан лучшим отделом среди ленинградских НИИ.

Нельзя не вспомнить некоторые детали биографии советского «информационного менеджера», обнародованные его биографом и коллегой литовским профессором Оной Воверене[3]. Д. Е. Шехурин – представитель героического поколения советской интеллигенции, он родился 25 декабря 1925 г. Рано осиротел, воспитывался в детском доме. В 1944–1945 гг. участвовал в боях за освобождение Заполярья. Был ранен. Награжден орденом Отечественной войны II степени, медалями «За боевые заслуги» и «За оборону Советского Заполярья». После войны Диодор Шехурин окончил Военный институт иностранных языков. С 1953 г. работал в информационных службах ленинградских предприятий, где был составителем, переводчиком, редактором информационных изданий, наконец, начальником отдела НТИ крупного

НИИ. Здесь в полной мере развернулись его организаторские способности и новаторский темперамент.

Набираясь опыта, вдумчивый организатор информационной деятельности брал на вооружение новейшие формы и методы информационного обслуживания, известные в то время: избирательное распределение информации по постоянно действующим запросам потребителей; обучение ученых и специалистов использованию информационных ресурсов, в частности отчетов о НИР, и грамотному взаимодействию с информационными и патентными службами НИИ. Стратегически мыслящий новатор не довольствовался изданием информационных материалов и их распространением по запросам. Он мечтал о непосредственном участии службы НТИ в творческом научно-исследовательском процессе в качестве партнера и даже соавтора.

Д. Е. Шехурин пришел к убеждению, что оптимальной формой участия информационной службы в научной деятельности должна стать подготовка аналитических обзоров, дающих полную картину социально-экономической и патентно-конъюнктурной ситуации исследуемого объекта. В 1960-е гг. проблематика аналитических обзоров стала главной темой научных исследований новатора-информатора. В своих публикациях он обосновал главные требования к аналитическим обзорам: ясность, точность, логичность и объективность изложения[4]. К проблеме аналитических обзоров как одной из важнейших в научно-информационной деятельности и информатике Д. Е. Шехурин возвращался неоднократно. Однако практика показала, что даже идеально скомпилированный информационный продукт может быть отвергнут учеными и инженерами по той причине, что он «не соответствует их информационной потребности».

Информационная потребность – это конечная инстанция, на удовлетворение которой нацелен информационный менеджмент. Информационный менеджер должен так управлять знанием, информацией, технологиями, чтобы удовлетворить не субъективные запросы, полученные от потребителя, а **объективные потребности** в информации, которой не хватает специалисту для решения его производственных задач. Диодор Ефремович Шехурин – один из первых отечественных информационных работников, который поставил вопрос о сущности информационных потребностей, поэтому он заслужил титул «зачинатель информационного менеджмента».

Углубляя познание информационных потребностей, Д. Е. Шехурин обратил внимание на специфику информационных потребностей руководителей институтов и структурных подразделений. Он установил, что руководители не ограничиваются информацией, относящейся только к возглавляемой ими организации. Они интересуются информацией о достижениях науки и техники в других отраслях (особенно родственных), перспективных научных направлениях, положительном опыте организации и управления в других институтах, новейших технологиях, экономических достижениях и проблемах, социально-психологических основах формирования научных коллективов, формах и методах воспитания творческой активности и научного потенциала и др.[5] На основе сущностного понимания информационной потребности был разработан новый регламент выполнения НИР и ОКР, согласно которому информационная часть, подготовленная службой НТИ, включалась во все отчетные документы. Благодаря внедрению этого регламента служба НТИ, как и мечтал Диодор Ефремович, стала равноправным партнером и соавтором научного процесса.

В целостном виде концепция объективации потребностей в информации была впервые представлена в кандидатской диссертации Д. Е. Шехурина «Информационные потребности специалистов, система их выявления и удовлетворения», которая была успешно защищена в ЛГИК имени Н. К. Крупской в 1970 г. В диссертации был обобщен практический опыт анализа и моделирования информационных потребностей специалистов в области электронной техники и предложены способы их удовлетворения библиотечно-информационными ресурсами. В 1973 г. Д. Е. Шехурина пригласили на факультет специальных библиотек ЛГИК работать в качестве заведующего кафедрой технической литературы. Здесь в полной мере раскрылись его научно-организационные способности и педагогический талант.

Занимаясь подготовкой кадров для научно-технических библиотек, Диодор Ефремович углубился в определение специфических функций этих библиотек в системе НТИ[6]. Особое внимание он обратил на педагогическую функцию, которую даже попытался распространить на сферу научно-технической информации в целом[7]. В специальной печати одна за другой появлялись его публикации о подготовке специалистов для Государственной системы научно-технической информации, воспитательной и образовательной функциях научно-технических библиотек, воспитании творческой активности ученых и специалистов, об информационной подготовке молодых специалистов. На кафедре

технической литературы сложилась научная школа, развивающая идеи Д. Е. Шехурина. Под его научным руководством были защищены кандидатские диссертации Т. А. Белогорской, В. М. Бирбраера, А. Д. Комлева, посвященные подготовке кадров для научно-технических библиотек и совершенствованию информационно-библиографического обслуживания специалистов, а также исследования аспирантов из Вьетнама Ву Ван Ньят и Динь Куи Суан.

В 1970–1980-е гг. Диодор Ефремович приобрел репутацию лидера специального библиотековедения. Широкую дискуссию вызвала его статья, посвященная актуальным теоретическим проблемам[8]. Опираясь на свой богатый практический опыт, Д. Е. Шехурин представил новую трактовку задач и функций специальных библиотек в научно-техническом прогрессе. С целью повышения эффективности информационного обслуживания общества он предложил рациональное распределение функций между научными библиотеками и службами информации, обосновал необходимость особого внимания со стороны ученых, исследователей и практиков к специальному библиотековедению, новому направлению библиотековедения, рожденному на стыке теоретической мысли библиотековедения и информатики. В следующей статье он на конкретных примерах показал связи и взаимоотношения информационных органов и НТБ, их различные и общие функции, необходимость углубления взаимодополняемости в процессе информационного обслуживания науки и техники[9].

Реформаторский пафос перестройки 1980-х гг. пришелся по душе новатору-энтузиасту Шехурину[10]. В Ленинградском инженерном центре он организовал серию всероссийских семинаров, на которых обсуждались рыночные отношения информационной деятельности предприятий и организаций. Там Диодор Ефремович выступил с докладами «О формировании единого информационного пространства» и «Информационные потребности в условиях маркетинга и международных экономических связей», где изложил концепцию перехода информационных служб на рыночные взаимоотношения. В многочисленных публикациях он обосновывал необходимость закона об использовании информационных ресурсов, ратовал за срочную переквалификацию информационных работников с ориентацией на рыночную экономику, описывал разработанную им методику информационных аукционов. Неутомимый мечтатель, он был полон новых творческих идей, энергии, оптимизма. Совершенно неожиданно 19 декабря 1992 г. Диодор Ефремович Шехурин по трагической случайности ушел из жизни.

Подведем итоги. Шехурин не использовал термин «информационный менеджмент» и никогда не называл себя «информационным менеджером», но фактически в своей практической организационно-управленческой деятельности и в научно-педагогических изысканиях он интуитивно руководствовался методологией информационного менеджмента, сам об этом не подозревая. Суть методологии информационного менеджмента заключается в следовании не догматическим стереотипам, а практичному здравому смыслу, ибо феномен информации многомерен, разнообразен и непредсказуем. В научном наследии Д. Е. Шехурина обнаруживаются, по крайней мере, три принципиальных методологических решения «информационно-менеджерского уровня»:

1. Стратегия информационного обеспечения должна ориентироваться на удовлетворение **объективных информационных потребностей**, определяемых по формуле:

$$ОИП = СТЗ – СНЗ,$$

где ОИП – объективная информационная потребность,
СТЗ – сумма требующихся знаний,
СНЗ – сумма наличных знаний.

Если ОИП больше нуля, то возникает потребность в информационном обслуживании; если ОИП равна или меньше нуля, то информационные услуги не нужны. СНЗ определяется путем оценки компетентности коллектива работников (образование, опыт работы, специальность, квалификация). СТЗ выявляется путем анализа плановых заданий и творческих функций, подлежащих выполнению специалистами данной категории. Известны модели ОИП различных специалистов (инженеров, разработчиков, конструкторов, руководящих работников, молодых специалистов). Д. Е. Шехурин доходчиво раскрыл методику моделирования информационных потребностей на примере заведующего специальной библиотекой[11].

2. Для удовлетворения ОИП современных специалистов следует использовать ресурсы всех информационных органов, библиотек, библиографических служб, средств массовой информации (добавим: в наши дни Интернет и другие электронные каналы) при условии взаимодополнения и исключения дублирования.

3. ОИП не сводится к удовлетворению профессиональных потребностей, а предполагает обращение к источникам общекультур-

ной, этической и эстетической информации. Отсюда – важность выполнения воспитательных и образовательных функций библиотечно-информационными учреждениями.

Следовательно, научное наследие Диодора Ефремовича Шехурина не устарело, ибо ему свойственна ценность классики. Поэтому мы имеем все основания назвать его **зачинателем информационного менеджмента в нашей стране**.

Примечания

[1] Гиляревский Р. С. Информационный менеджмент: управление информацией, знанием, технологией: учеб. пособие. СПб.: Профессия, 2009. 304 с.

[2] Ивлев Я. Д., Шехурин Д. Е. Организация технической информации и пропаганды в научно-исследовательских институтах. Л.: ЛДНТП, 1955. 51 с.

[3] Воверене О. И. Диодор Ефремович Шехурин (1925–1992): крат. очерк жизни и деятельности // Науч. и техн. б-ки. 2001. № 7. С. 67–78.

[4] Шехурин Д. Е. Анализ и обобщение информации. Л.: ЛДНТП, 1962. 29 с.

[5] Его же. Информационные потребности руководителей и формы их удовлетворения // Информация в системе управления и социального планирования. Л.: ЛДНТП, 1971. С. 9–19.

[6] Его же. Научно-технический прогресс как определяющий фактор формирования программ и целей развития информационно-библиотечной деятельности // Науч. и техн. б-ки СССР. 1974. № 9. С. 3–14.

[7] Его же. Педагогическая функция информационных служб // НТИ. Сер. 1. 1974. № 4. С. 3–7.

[8] Его же. Вопросы теории и практики специальных библиотек // Науч. и техн. б-ки СССР. 1979. № 7. С. 11–18.

[9] Его же. Взаимодействие специальных библиотек с другими подразделениями информационной службы // Там же. 1980. № 11. С. 3–10.

[10] Его же. О перестройке в службах НТИ // НТИ. Сер. 1. 1988. № 4. С. 5–11.

[11] Его же. Моделирование информационных потребностей библиотечных работников // Науч. и техн. б-ки СССР. 1987. № 1. С. 3–8.

УДК 001.061.1(470)"1765/1919"+378.600.8(470.23-25)

П. М. Лукичев

Культурная взаимосвязь: Императорское Вольное экономическое общество и Санкт-Петербургский государственный институт культуры

В статье анализируется вклад Императорского Вольного экономического общества (ВЭО) в развитие российской культуры. Особое внимание уделено созданию публичных библиотек в России XIX в., просветительской работе ВЭО с помощью Комитета грамотности, организации и функционированию библиотеки Императорского Вольного экономического общества. Автор раскрывает взаимосвязь деятельности ВЭО и Санкт-Петербургского государственного института культуры (СПбГИК).

Ключевые слова: Императорское Вольное экономическое общество, российская культура, гражданское общество, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Pavel M. Lukichev

Cultural relationship: Imperial Free Economic Society and Saint Petersburg State Institute of Culture

The article analyzes the contribution of Imperial Free Economic Society in the development of Russian culture. Particular attention is paid to the creation of public libraries in Russia in XIX century, educational work of IFES, using Literacy committee, the organization and functioning of the Imperial Free Economic Society's library. The author reveals the relationship of the activities of IFES and Saint Petersburg State University of Culture.

Keywords: Imperial Free Economic Society, Russian culture, civil society, Saint Petersburg State Institute of Culture

Императорское Вольное экономическое общество (ВЭО) много сделало для развития культуры в России. Основные направления этой сферы деятельности Общества связаны с созданием губернских и уездных публичных библиотек в России XIX в., с просветительской деятельностью ВЭО, с созданием и работой Комитета грамотности, с формированием и распространением «Сельской Библиотеки», с организацией и работой Библиотеки ВЭО.

Почти 65 лет судьбы ВЭО и Санкт-Петербургского государственного института культуры (СПбГИК) соединены между собой. С 1951 г. здание ВЭО принадлежит СПбГИК, и все эти годы наш вуз заботится о его сохранении как памятника архитектуры.

В первые годы своего существования ВЭО не имело собственного здания, собираясь на свои собрания у тех его членов, кто в данный момент был президентом общества – графа Гр. Орлова, графа Р. И. Воронцова и др. Но тогда, когда президентом был кто-то из академиков, приходилось снимать помещение. Поэтому ВЭО приобрело здание на углу Невского проспекта и Дворцовой площади, сдавая внаем часть помещений. Однако это здание было не очень удобно, так как сдача помещений внаем была убыточна, требуя постоянных ремонтов и мешая нормальной работе ВЭО. Кроме того, месторасположение дома вызывало постоянные трения с Царским двором и Военным министерством.

В результате в 1844 г. Общество было вынуждено освободить дом, получив компенсацию, и приобрело здание на углу Обуховского проспекта и 4-й роты Измайловского пола. Земельный участок под домом первоначально принадлежал гайдуку Скударову. Затем у него купила и начала строить дом кн. Несвицкая. Она построила в 1806–1810 гг. каменный, почти квадратный в плане дом с полукруглым выступом в центре. Его восточный фасад выходил на Обуховский (ныне Московский) проспект, а южный фасад – на Третью, ныне – Четвертую Красноармейскую. Перестроила здание в его практически нынешнем виде коллежская советница Галченкова. Напомним, что коллежский советник – 6-й статский чин в царской России – между статским советником (5-м) и надворным советником (7-м). ВЭО получило в свое распоряжение большой двухсветный Белый зал, в котором проходили публичные лекции и расширенные заседания; обширные помещения, которые можно было использовать под музей, библиотеку и читальный зал. На втором этаже в распоряжении членов Общества был Малый двухсветный зал, в котором заседал Совет ВЭО, за что он позднее был назван Советским, и Помпейский зал, в котором проходили основные об-

суждения. Приобретенный под руководством президента Общества принца П. Г. Ольденбургского дом представлял, по современной терминологии, образец городской усадьбы начала XIX в. в стиле классицизма. С художественной точки зрения большую ценность представляла декоративная отделка интерьеров первой половины XIX в., предположительно школы Джованни Батисто Скотти. Этот мастер монументально-декоративной живописи оформил также Павловский дворец, дворец Бобринских, здание Министерства иностранных дел.

Наличие большого двухсветного Белого зала позволило ВЭО организовывать публичные лекции, читаемые ведущими учеными ВЭО. Среди них были профессора сельскохозяйственных наук С. М. Усов, А. В. Советов; по вопросам политической экономии – профессор И. В. Вернадский (председатель политэкономического комитета ВЭО и отец академика В. И Вернадского), И. Я. Горлов. Эти бесплатные лекции сделали Общество центром интеллектуального притяжения для петербуржцев, на них собирался весь город, так что слушателям часто приходилось стоять на хорах.

В России первой половины XIX в. остро назрела необходимость открытия публичных библиотек. ВЭО сыграло большую роль в создании публичных библиотек в губернских и уездных городах России. Книги стоили тогда очень дорого и были практически недоступны для широких слоев населения. Так, в 1820-е гг. средний чиновник получал 60–80 р. в месяц, а небольшой сборник стихотворений стоил до 10 р., собрание же сочинений в двух-трех частях – 20–30 р.[1]

Инициатором создания публичных библиотек был президент ВЭО Николай Семенович Мордвинов. Он писал тогдашнему министру внутренних дел графу А. А. Закревскому: «Учреждение подобных библиотек возродит дух общественности, откроет большой сбыт для хороших сочинений по части наук и промышленности». Царское правительство одобрило эту инициативу. Во многом организация публичных библиотек была результатом самодеятельности россиян, служа одним из элементов становления гражданского общества в стране. Публичные библиотеки в губерниях создавались на добровольные пожертвования дворян, купцов, чиновников. Например, Архангельская публичная библиотека, созданная по инициативе ВЭО на основе добровольных пожертвований денег и книг авторами, издателями и горожанами, а также отчисления одного процента от жалованья всех чиновников. Публичные библиотеки в 1830–1840-е гг. были открыты в Нижнем Новгороде, Астрахани, Вятке, Томске, Тамбове, Одессе, Вологде, Вычегде. Всего публичные библиотеки были открыты в тридцать одном губернском городе и в восьми уездных городах.

Общество с самого первого дня своего существования поняло, что реализации своей цели оно способно достичь только в условиях повышения культуры и грамотности российского населения. Как писал П. И. Рычков в «Трудах Вольного экономического общества»: «Известно, что у нас существуют не только небольшие, но и огромные деревни, в которых нет ни одного человека, умеющего читать и писать. В этом отношении нас превосходят все европейские народы, соблюдающие христианский закон. Даже татары, в нашей империи живущие и содержащие закон магометанский, в том нас посрамляют»[2]. Поэтому еще в конце XVIII в. ВЭО издавало и бесплатно распространяло книги общеобразовательного содержания, календари и т. п., а в 1798–1799 гг. издало нечто вроде элементарной энциклопедии в трех частях под названием «Деревенское зеркало или общенародная книга». В первой половине XIX в. ВЭО продолжило бесплатную рассылку своих и чужих изданий. Важную роль в этой просветительской деятельности Общества сыграл его президент Н. С. Мордвинов. Созданный им в 1830-е гг. так называемый «Мордвиновский капитал», достигший к концу XIX в. свыше 50 000 р., позволил Обществу на его проценты издавать книжки для народного чтения под названием «Сельская Библиотека». Комитет грамотности, учрежденный в 1861 г., между 1880–1890 гг. издал 650 000 книг для народного чтения, а разослал бесплатно или за сильно пониженную плату 1 млн экземпляров[3]. В стране, где к этому времени грамотность населения не превышала 16–17 %, это было очень важно. Также в течение всего века Общество издавало отдельные книги, удовлетворяющие потребности сельского населения.

Просветительская деятельность представлялась членам ВЭО настолько важной, что в середине века у них созрела идея учредить при Обществе особый Комитет грамотности для расширения этого направления деятельности. Комитет был учрежден в 1861 г. Наверно, это неслучайное совпадение с «Освобождением крестьян»! Освобождение юридическое никогда не может реализоваться без освобождения духовного. Задача Комитета грамотности заключалась в содействии провинциальным деятелям на поприще элементарного народного образования посредством составления каталогов, издания народных книг и распространения как собственных, так и чужих изданий этого рода. Комитет успел за годы своего

существования выпустить в свет 126 изданий, преимущественно народных книг в количестве более 2 млн экземпляров и за деньги или бесплатно распространил не меньшее количество экземпляров чужих изданий[4]. Следует учесть, что в России XIX в. такого рода полезные издания расходились едва в нескольких сотнях и редко в немногих тысячах экземпляров. Деятельность Комитета грамотности была востребована россиянами. Постепенно расширяясь, она достигла таких размеров, что к 1890-м гг. число участников Комитета превысило число членов ВЭО. Среди активных работников Комитета грамотности были известный художественный критик В. В. Стасов, писатель В. Г. Короленко, известный путешественник П. П. Семенов-Тян-Шанский, политэконом И. В. Вернадский и др. Денежные обороты Комитета в три раза были больше бюджета всех остальных отделений и комиссий Общества. Как отмечал секретарь Общества Н. Г. Кулябко-Корецкий, «особенно важна заслуга нашего Комитета Грамотности в том, что он поднял и популяризовал в России идею устройства сельских бесплатных библиотек, которые благодаря агитации Комитета, стали возникать в последние годы тысячами в пределах, главным образом, земской России»[5]. На наш взгляд, прав исследователь В. В. Орешкин, который отмечая полезные усилия Комитета грамотности, подчеркивал его стремление к бессословности и светскому характеру образования[6]. К заслугам комитета Грамотности следует также отнести, что им было впервые проведено в России широкое обследование школьного образования и поставлен вопрос о необходимости введения в стране всеобщего начального обучения и о внешкольном образовании. Царское правительство очень ревниво относилось к расширению самодеятельности, к развитию гражданского общества в России, к популярности ВЭО. Поэтому в самый разгар его успешной работы деятельность Комитета Грамотности была прервана. Дальнейшее решение проблемы повышения культуры и грамотности россиян было поставлено на бюрократические рельсы. Это было началом гонений царского правительства на ВЭО, о чем подробнее будет изложено далее.

Наряду с заботой о развитии общего образования ВЭО внесло значительный вклад и в развитие специального образования. С 1825 по 1844 г. член Общества графиня Строганова содержала в Марьино, под Санкт-Петербургом, особую сельскохозяйственную школу – «Практическую школу земледелия и ремесел», предназначенную первоначально для обучения земледелию и горному делу крепостных и вольных крестьян. Затем школа была расширена присоединением к ней лесного отдела и высшего теоретического отделения для приготовления учителей низших земледельческих училищ и управителей. Главная цель «Практической школы» состояла в том, чтобы «доставлять образование по части сельскохозяйственной, горных дел и ремесел крепостным молодым людям». После того, как истратив 1 300 000 рублей ассигнациями, графиня не могла дальше содержать ее, Общество открыло, сначала в Гатчине, а затем в Петербурге (1849 г.) собственное земледельческое училище с опытным полем на Охтенской ферме. Последнее было заменено в 1854 г. правительственным средним специальным учебным заведением при Харьковской сельскохозяйственной ферме, которому Общество стало выдавать пособие. ВЭО также имело своих стипендиатов в частных хозяйствах опытных помещиков (Д. Д. Шелехова в Тверской губернии, Кандиба в Черниговской губернии и др.). Обществу принадлежит также почин в издании «Положения» о низших сельскохозяйственных школах. В 1880 г. его желания на этот счет осуществились. Учреждение бурашевской школы садоводства было конкретным осуществлением его «Положения» о сельскохозяйственных школах[7]. Кроме этого ВЭО содержало временами своих стипендиатов при многих училищах (например, при Горегорецком институте) и даже посылало собственных стипендиатов за границу. ВЭО распространяло специальные знания среди земледельческого населения путем курсов, чтений, выставок, бесплатной рассылки своих, а также и чужих изданий, покупаемых в большом числе экземпляров.

С работой Общества были связаны великий русский химик Д. И. Менделеев, почвовед В. В. Докучаев. Собранная последним коллекция образцов почв России экспонировалась в залах Общества. В 1901–1904 гг. при Вольном экономическом обществе был создан музей почвоведения. Его только в 1920-е гг. передали специально созданному Музею почвоведения, который расположен сейчас на Биржевом проезде, д. 6.

ВЭО сформировало новую экономическую культуру в России. В 1880–1890-е гг. в ВЭО велись оживленные дискуссии на злободневные экономические и социальные темы. ВЭО становится центром интеллектуального притяжения, площадкой для актуальных дискуссий российского общества. Именно здесь прошли дискуссии между народниками и марксистами, о золотом стандарте и многие другие.

Очень интересной для современного человека была организация в ВЭО обсуждений проблем: в первый день докладчик делает доклад

и отвечает на вопросы, а на следующий день или через неделю выступают его оппоненты, и он вновь несколько раз отстаивает свою точку зрения.

17 октября 1909 г. прошло заседание III Отделения ВЭО. Оно было посвящено 20-й годовщине со дня смерти Н. Г. Чернышевского. С докладами и речами на заседании выступили И. Ф. Анненский, М. А. Антонович, А. А. Корнилов, А. С. Посников и М. И. Туган-Барановский. Председатель заседания С. Н. Прокопович напомнил, что сочинения Чернышевского долгое время были под запретом. Запрещалось даже упоминание его имени. Сейчас же, отмечал Прокопович, этот пробел восполнен прекрасным изданием сочинений Чернышевского, предпринятым его сыном Михаилом Николаевичем Чернышевским. И он выражает от имени всех присутствующих благодарность Михаилу Николаевичу за труды, понесенные им по изданию сочинений его великого отца. М. И. Туган-Барановский в своем докладе отмечал, что он поставил себе задачу – выяснить роль Н. Г. Чернышевского в нашем общественном развитии[8].

Общество создало великолепную научную библиотеку, насчитывающую свыше 380 тыс. книг. С 1765 по 1917 г. все основные научные и практические работы ВЭО были опубликованы в «Трудах Вольного экономического общества» (281 выпуск), изданиях Комитета грамотности, работавшего при Обществе с 1861 по 1895 г., сотнях отдельных сочинений по проблемам развития сельского хозяйства.

Библиотека ВЭО была основана в 1766 г. и отличалась от библиотек других научных обществ тем, что была открыта для всех желающих, т. е., по сути, работала как публичная. Книги из библиотеки Общества можно было взять и на дом, оставив предварительный денежный залог, что также приятно отличало ее от других библиотек. К сожалению, один из авторов журнала «Вестник СПбГУКИ» М. Ю. Матвеев ошибочно указал, что библиотека ВЭО была передана Государственной Публичной библиотеке в 1919 г.[9]

Издательская деятельность ВЭО – первой общественной организации в России, первого научного общества – представляет особую главу в российской истории. ВЭО не было закрытым клубом для избранных. Со дня своего основания оно стремилось к открытости своей деятельности. Проявлением этого служила постоянная публикация конкурсных задач Общества, результатов конкурсов с «росписью» полученных ответов и объявлений о предстоящем собрании ВЭО. Они публиковались в газете «Санкт-Петербургские ведомости». Так как эти сообщения выходили за рамки газеты, то их называли тогда «прибавлениями». Первое «прибавление» было напечатано в 1766 г. в виде задачи, предложенной Екатериной II. Большой вклад в научную разработку темы издательско-рекламной деятельно ВЭО внес выпускник нашего вуза 1970 г., а ныне доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой рекламы Челябинской академии культуры А. М. Чеботарев[10].

А. П. Мертваго, характеризуя издательскую деятельность ВЭО, отмечал, что сохранялось «известное единство в характере „Трудов" вследствие того, что Общество традиционно очень крепко держалось за мысль, что оно является ученым обществом.

Это желание быть и считаться ученым обществом охраняло «Труды» от резких изменений, и за все время существования их мы постоянно видим проявление этого стремления к репутации ученого общества в целом ряде исследований различных явлений русской жизни»[11].

После 1917 г. деятельность ВЭО постепенно затухает. Новая советская власть не нашла сферы приложения сил для членов ВЭО.

Само здание ВЭО на Забалканском проспекте с библиотекой, музеем и всем имуществом в годы Гражданской войны было законсервировано, но охранялось плохо. Как следствие, были факты и хищения книг из библиотеки ВЭО, и порчи имущества ВЭО. В феврале 1920 г. в Петроград была прислана Лениным телеграмма такого содержания «Покровский сообщает мне, что библиотеку бывшего Вольно-экономического общества грабят и даже жгут книги. Усиленно прошу проверить, прекратить безобразие, сообщить имя ответственного ревизора на месте. Пусть он пришлет мне немедленно официальную телеграмму об исполнении. Ленин»[12].

Последствием телеграммы Ленина было то, что 21 февраля 1920 г. Петроградский отдел народного образования постановил передать здание и библиотеку ВЭО в ведение Российской Публичной библиотеки[13].

Здание ВЭО имело непростую историю на протяжении советского периода. Начиная с 1920 г. и по сегодняшний день, здание ВЭО является памятником истории и культуры Российской Федерации. Публичная библиотека, которой было передано здание первоначально, столкнулась в 1920-е гг. с аккумуляцией нескольких крупных библиотек. «Библиотека вступила на путь освоения зданий, которые ей были переданы после Октябрьской революции вместе с фондами Вольного экономического общества, библиотеки Государственной думы в Таврическом дворце, библиотек духовной академии и издательства „Всемирная литература"… В конце 20-х гг. за счет специальных ас-

сигнований Совнаркома и Ленгорсовета были осуществлены ремонт и надстройка флигеля здания Вольного экономического общества, в котором после завершения строительных работ в 1930 г. был открыт на правах одного из филиалов Библиотеки Дом Плеханова»[14]. Т. И. Филимонова уточняет, что не в 1930 г., а 11 июня 1929 г. в Актовом зале бывшего ВЭО состоялось торжественное открытие Дома Плеханова[15]. Дом Плеханова начал функционировать как V отделение Публичной библиотеки после передачи в дар советскому правительству библиотеки и архива Г. В. Плеханова его вдовой.

В годы Великой Отечественной войны здание бывшего ВЭО пострадало относительно мало. Было зафиксировано только повреждение от взрыва фугасной авиационной бомбы, упавшей на противоположной стороне улицы. После войны в 1951 г. здание ВЭО было передано Государственной Публичной библиотекой им. М. Е. Салтыкова-Щедрина ленинградскому Библиотечному институту им. Н. К. Крупской. Это произошло после решения Ленгорисполкома о передаче Государственной Публичной библиотеке здания на наб. р. Фонтанки, д. 36. Нормальная учебная жизнь в стенах бывшего Вольного экономического общества началась далеко не сразу. В связи с большими проблемами с обеспечением иногородних студентов общежитиями Библиотечный институт им. Н. К. Крупской обратился с письмом в Ленгорисполком. Соответственно был получен ответ, что на запрос № 386/1 от 6 августа 1953 г. исполком Ленсовета… не возражает сроком до 01. 09. 1955 г. занять здание на 4-й Красноармейской, д. 1 под женское общежитие.

В последующие годы учебный процесс в помещениях бывшего ВЭО развивался интенсивно. В первые десятилетия здесь размещалось заочное отделение вуза, а затем – факультет социально-культурных технологий. Лекции и экзамены, научные конференции и встречи со специалистами, консультации и экзамены – СПбГИК снова вдохнул жизнь в старинное здание.

Нашему вузу пришлось приложить много усилий для сохранения здания бывшего ВЭО как объекта культурного наследия. Периодически до 2005 г. здание ремонтировалось частями, отдельными помещениями. В 2007–2008 гг. наш вуз провел комплексный капитальный ремонт с заменой инженерных сетей и с бережным сохранением первоначального убранства XIX в. Большой двухсветный Белый зал, Советский зал, читальный зал библиотеки ВЭО, Помпейский зал встречают посетителей в том виде, в каком видели их члены ВЭО во второй половине XIX в.

Дух первого научного общества России незримо витает в здании на 4-й Красноармейской над деятельностью сегодняшних преподавателей и студентов. Просветительская деятельность ВЭО, его работа по повышению уровня культуры россиян нашла достойных продолжателей в лице современных ученых Санкт-Петербургского государственного института культуры. Кафедра социально-культурной деятельности в лице ее многолетнего лидера проф. М. А. Ариарского создала новые научные направления и новые дисциплины, в частности прикладную культурологию[16]. Именно это направление подробно и конкретно исследует и показывает вовлеченность человека в мир культуры. Новизна состоит в том, что все вузы России, как отмечал еще в 1866 г. министр народного просвещения А. В. Головнин, готовят специалистов только в одном каком-либо направлении искусства. Здесь же речь идет об организации и развитии дисциплины, выпускники которой осуществляли бы комплексный подход, вовлекая различные группы населения в широкий мир культуры. Это особенно важно для работы с массовыми аудиториями, для создания насыщенной культурой среды обитания.

На взаимосвязи социально-культурной деятельности и создания гражданского общества в России акцентирует внимание в своих выступлениях проф. В. Е. Триодин. Связующим звеном здесь выступает самодеятельность как активность человека без какого-либо давления извне – административного, юридического, экономического[17]. Это очень важно для формирования реального гражданского общества в современной России: люди должны быть внутренне свободны. Они не должны рабски зависеть от давления извне. Они должны быть самостоятельными, самодеятельными.

Еще одним новым научным направлением стала «педагогическая культурология»[18], которая является практическим ответом на проблемы, создаваемые постоянным изменением социально-культурного ландшафта. Именно использование новых технологий обучения позволит усилить роль культуры в жизни современного общества, в подготовке индивида к жизни в поликультурном обществе. Как отмечает М. А. Ариарский, предметом педагогической культурологии выступает социально-педагогический процесс разностороннего развития личности посредством ее вовлечения в систему социально-культурного просвещения и свободного творчества, результатом которого становятся ценности культуры, обновленная культурная среда и новые, социально-значимые качества людей[19].

Кафедра менеджмента и экономики, в свою очередь, характеризуя влияние меняющейся внешней среды на сферу культуры, на своей международной конференции[20] акцентировала внимание на проблемах управления социокультурной деятельности, используя современный опыт организаций культуры, как в России, так и в мире. Очень плодотворным оказался сравнительный анализ реформирования культурно-досуговых учреждений, происходящий сейчас в КНР и в России.

Вспоминая сегодня, в год 250-летия со дня основания ВЭО его деятельность, можно обоснованно сказать, что ВЭО внесло значительный вклад в формирование самобытной культуры России.

Примечания

[1] Гессен С. Я. Книгоиздатель Александр Пушкин: лит. доходы Пушкина. Л., 1930. С. 19.

[2] Рычков П. И. Наказ для управителя или прикащика, о порядочном содержании и управлении деревень в отсутствие господина // Тр. Вольного экон. о-ва. 1770. Ч. 16. С. 9–68.

[3] Ковалевский М. К 150-летнему юбилею Вольного экономического общества // Вестн. Европы. 1915. Кн. 12. С. 396–397.

[4] Кулябко-Корецкий Н. Г. Краткий исторический очерк деятельности И. В. Э. общества со времени его основания, преимущественно в деле собирания и разработки статистических сведений о России и распространении знаний в населении: речь, читаемая секретарем О-ва Н. Г. Кулябко-Корецким в торжеств. заседании О-ва 22 авг. 1897 г. при приеме членов Междунар. статист. ин-та. СПб.: Тип. В. Демакова, 1897. С. 8–9.

[5] Там же. С. 9.

[6] Орешкин В. В. Вольное экономическое общество в России, 1765–1917. М.: Науч.-экон. о-во, 1987. С. 51.

[7] Ковалевский М. Указ. соч. С. 396.

[8] Памяти Николая Гавриловича Чернышевского: докл. и речи И. Ф. Анненского, М. А. Антоновича, А. А. Корнилова, А. С. Посникова и М. И. Туган-Барановского. СПб.: Типолитогр. М. П. Фроловой, 1910. 55 с.

[9] Матвеев М. Ю. Научные и специальные библиотеки в Российской империи 1850–1860-х гг. // Вестн. СПбГУКИ. 2013. № 1 (14), март. С. 79.

[10] Чеботарев А. М. Печатная информационно-просветительская деятельность Вольного экономического общества в XVIII в. // Вестн. Челяб. гос. ун-та. 2007. Вып. 21. С. 10–15.

[11] Мертваго А. П. К 150-летию сельскохозяйственной прессы в России // Вестн. сельского хоз-ва. 1915. № 49. С. 3.

[12] Ленинский сборник. М., 1933. Т. 24. С. 166.

[13] ОАД РНБ. Оп. 4. 1920 г. Д. 10. Переписка с отделом ученых учреждений и высших учебных заведений с ВЭО о передаче библиотеки и помещения ВЭО Публичной библиотеке. Л. 1. В действительности телеграмма В. И. Ленина Г. Е. Зиновьеву была послана 28 февраля 1920 г. (Ленин В. М. Полн. собр. соч. М.: Политиздат, 1970. Т. 51. С. 149), а фонды библиотеки ВЭО (около 200 тыс. томов) были переданы Российской Публичной библиотеке (ныне – Российской национальной библиотеке) постановлением Петроградского отделения научных учреждений и вузов Наркомпроса от 21 февраля 1921 г. На их основе было создано II филиальное отделение Российской Публичной библиотеки, получившее название «Библиотека народного хозяйства» (позднее – «Библиотека местного хозяйства»). (Михеева Г. В., Шилов Л. А. Предисловие // Сотрудники Российской национальной библиотеки – деятели науки и культуры» биогр. слов. СПб., 1999, Т. 2. С. 16–17). – *Коммент. ред.*

[14] История Государственной ордена Трудового Красного Знамени Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Л.: Лениздат, 1963. С. 189.

[15] Филимонова Т. И. Дом Плеханова, 1928–1998 // Ист. арх. 1998. № 2. С. 7.

[16] Ариарский М. А. Прикладная культурология / С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств; Ассоц. музеев России. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: ЭГО, 2001. 287 с.

[17] Еременко В. И., Вильчинская-Бутенко М. Э. Социально-культурная деятельность в условиях модернизации России: к итогам междунар. науч.-практ. конф. // Вестн. СПбГУКИ. 2013. № 2 (15), июнь. С. 174.

[18] Ариарский М. А. Педагогическая культурология: в 2 т. СПб.: Концерт, 2012. Т. 1: Методология и методика постижения культуры. 399 с.

[19] Ариарский М. А. Научная школа педагогической культурологии // Вестн. СПбГУКИ. 2011. № 1 (6), март. С. 56–63.

[20] Лукичев П. М., Николаева Т. П. Управление социокультурной деятельностью: традиции и современность: междунар. науч. конф., Санкт-Петербург, СПбГИК, 15–16 апр. 2015 г. // Вестн. СПбГУКИ. 2015. № 2 (23), июнь. С. 177–180.

УДК 316.772:378.600.8

Д. Ф. Миронов

Информационный шум и образовательный процесс

В настоящей статье анализируется роль информационного шума в образовательном процессе. Рассматриваются дефлекторы – психологические механизмы, играющие роль информационных фильтров в коммуникационном процессе, их генезис и роль в идентификации входящих сообщений в качестве информационного шума. Предлагаются компенсаторные меры, позволяющие ослабить негативное воздействие дефлекторов на эффективность образовательного процесса.

Ключевые слова: когнитивная коммуникация, коммуникативный паттерн, информационный шум, дефлекторы, эффективность коммуникации, эффективность образовательной технологии, информационный фильтр

Dmitriy F. Mironov

Information noise and the educational process

This paper is devoted to the role that information noise plays in educative communication. The concept of deflector is introduced as a psychologic mechanism that acts as an information filter in communication. Genesis of deflectors is traced, and their role as a main factor of tagging incoming message as information noise. The compensatory remedies to reduce the negative deflector influence on the effectiveness of educative communication are proposed.

Keywords: cognitive communication, communication pattern, data noise, baffles, effectiveness of communication, efficiency of educational technologies, information filter

Актуальность проблемы

Понятие информационного шума в настоящее время играет все возрастающую роль не только в науках информационного цикла – информатике, теории связи, информационных технологиях, но и во многих гуманитарных исследованиях, в частности психологии и социологии. Дать точное определение информационного шума непросто, поскольку в научном обиходе находится слишком большое количество определений понятия «информация»[1]. По определению, предложенному В. П. Полудиной[2], информационный шум представляет собой избыточность информации в коммуникативной среде, которая вызывает функциональное расстройство ее систем. В той же работе представлены результаты эмпирического исследования (2011 г.) информационного шума в Интернете, из которых вытекает, что наличие информационного шума зависит не только от имеющихся источников помех, но и от специфики потребителя информации. В рамках образовательного процесса, в котором коммуникация составляет важнейшую часть, в качестве потребителя информации (коммуниканта) выступает обучающийся. В силу этого необходимо выявить критерии, по которым сообщения, поступающие ему в рамках образовательной коммуникации, идентифицируются как информационный шум. Поскольку такая идентификация приводит к фильтрации сообщений без их полной (а зачастую – какой-либо вообще) интерпретации, велик риск потери сообщений, содержащих информацию не только релевантную, но и критически важную для освоения учебного материала.

Информационный шум и коммуникативный паттерн

На формирование современного коммуникативного паттерна (устойчивых коммуникативных привычек и манеры общения) решающее влияние оказывают не средства массовой информации и не книги, как это было всего лишь пару десятков лет назад. Сегодня эту роль играют информационные потоки, формирующиеся на основе сетевых коммуникационных технологий (в первую очередь – технологий Интернета) и средствами масс-медиа (в первую очередь – телевидения). Важнейшей отличительной особенностью этого паттерна является наличие у коммуниканта предварительных фильтров, снижающих мощность входящего потока сообщений[3]. Действие этих фильтров не может основываться на оценке релевантности (прагматической ценности) содержащейся

в этих сообщениях информации, поскольку в условиях жестко ограниченного времени для такой оценки просто недостаточно «мощности» ментальных механизмов интерпретации данных. Поэтому можно утверждать, что идентификация информационного шума осуществляется с помощью психологических механизмов – дефлекторов (от англ. Deflect – отклонять), основанных на сравнительно небольшом наборе эмпирических правил, в основе которых лежат эвристики, простейшие действия по анализу наличия/отсутствия одного или нескольких легко опознаваемых признаков. Подтверждением такого вывода может служить реакция пользователя www на баннерную рекламу – большинство пользователей сегодня выработало способность не только не читать содержащиеся в баннерах тексты, но и «не замечать» баннеров вообще. Точнее, после того, как фрагмент страницы www был опознан как баннер (по расположению на периферии страницы, по наличию рамки, по присутствию небольшого и, как правило, анимированного рисунка), взгляд пользователя уже не концентрируется на нем, несмотря на наличие такого сильного аттрактора, как анимация.

Коммуникативное поведение личности во многом определяется персональным набором дефлекторов, составляющих важную часть коммуникативного паттерна. Именно этим набором коммуникант руководствуется, идентифицируя те или иные сообщения как информационный шум. Состав дефлекторов, как содержание многих эвристик, определяется подсознательно, на основе ранее полученного коммуникативного опыта. Поскольку коммуникативный опыт индивидуален, состав дефлекторов, как и коммуникативный паттерн в целом, также формируется индивидуально. Но, поскольку в настоящее время бóльшая часть коммуникации приходится не на индивидуальное общение, а на взаимодействие с онлайновыми информационными ресурсами и потребление сообщений масс-медиа, наблюдаются общие закономерности формирования коммуникативного паттерна, что дает основания для обобщений. Например, многократно возросло число людей, для которых отсутствие постоянного входящего потока сообщений по отдельным каналам восприятия представляет дискомфорт (это подтверждается, например, повсеместным использованием переносных проигрывателей, работающих на миниатюрные наушники, постоянно включенными в публичных местах и личных помещениях телевизорами). По сути наблюдается феномен постоянного потребления информационного шума с целью приведения окружающего информационного пространства к «стандартам» привычного (и, в силу этого, комфортного) коммуникационного паттерна. К сожалению, современные социальные условия и техносфера, характерные для информационного этапа развития общества потребления, способствуют формированию объективно неоптимального набора дефлекторов, действие которых может существенно влиять на склонности личности, ее характер, и, в частности, радикально снижать эффективность образовательного процесса.

Типология и генезис дефлекторов

Рассмотрим наиболее характерные для современного коммуникативного паттерна пять типов дефлекторов и вероятные причины их активизации.

1. Большой объем сообщений. Чем больше объем текстового сообщения, тем выше вероятность, что оно никогда не будет прочитано (или дослушано) до конца. Причина возникновения этого дефлектора, вероятно, состоит в утрате массовой культуры работы с большими текстами (книгами). Для интерпретации большого текстового сообщения требуются как большие временные затраты, так и значительные интеллектуальные усилия. Современные СМИ ориентируют на небольшой объем сообщений, не требующих больших усилий для интерпретации: сюжеты новостных выпусков, укороченные серии сериалов, вдобавок оптимизированные для регулярных рекламных «врезок», клипы. Список можно продолжать. Сюда же можно добавить дайджесты, сокращенные изложения литературных произведений для нужд школьной программы, короткие газетные статьи, новостные ленты, заметки пользователей форумов, принудительно ограниченные по длине сообщения (например, sms). Большой объем коммуникации осуществляется через информационные технологии социальных сетей, изначально ориентирующих пользователей на обмен большим числом коротких сообщений, например в Твиттере объем сообщений по определению предельно краток. Все вместе взятое формирует негативный эмоциональный фон при необходимости работы с большим текстом, а то, что делать не хочется, и при этом делать необязательно, очень соблазнительно объявить лишним, ненужным.

2. Отсутствие изображений. Большинство участников коммуникативного процесса

в современных условиях отдает явное предпочтение не тексту, а изображению, склоняясь к невербальной форме общения. В пользу этого соображения говорит сравнительный анализ популярности радио и телевидения, колоссальная популярность Инстаграм, за считанные годы эволюционировавшего от программного средства для сетевой публикации фотографий до мощнейшей социальной сети. Изображение, ранее игравшее (чаще всего) вспомогательную роль иллюстрации к тексту, начинает превалировать, зачастую сводя роль текста к сопроводительной, пояснительной, подчиненной. Впервые такая тенденция проявилась с появлением первых комиксов. Сегодня в порядке вещей – регистрация авторских прав на имидж персонажей комикса, а не только (и не столько) на его текст. Поскольку физиологически и психологически для интерпретации графического изображения достаточно меньших интеллектуальных усилий (в силу того, что для этого не требуется ассоциировать сообщение с абстрактными понятиями, вполне достаточно визуального сопоставления с ранее увиденным), визуальная коммуникация посредством «картинок» субъективно более комфортна, чем работа с текстом. Это – основной фактор формирования дефлектора рассматриваемого типа. В условиях инфантильности личности коммуниканта нежелание «читать книжку без картинок» может стать решающим фактором неэффективности коммуникативного процесса.

3. Наличие формального аппарата (формул, графиков, таблиц). Как правило, абитуриенты, поступающие в высшие учебные заведения на гуманитарные специальности, не располагают обширными знаниями и навыками в области точных наук, в частности математики. Не вдаваясь в анализ причин этого прискорбного явления, отметим лишь, что из-за низкого качества преподавания таких наук в средней школе многие из студентов близки к идиосинкразии в отношении математических методов. В силу этого сообщения, содержащие в себе формулы, чаще всего просто отфильтровываются по принципу «даже если там есть что-то полезное, я все равно не смогу в этом разобраться, так что и читать не стоит». Таким образом, налицо все предпосылки для формирования дефлектора. Вплотную к этому психологическому механизму примыкают и схемы восприятия таблиц, а также формального графического представления содержащихся в них данных – графиков. За исключением простейших случаев, интерпретация таблицы или графика требует определенного уровня математической культуры, повышенной интенсивности умственного труда, способности к аналитическому обобщению и самостоятельной формулировке выводов.

4. Отсутствие или низкий уровень интерактивности. На протяжении двух-трех десятков лет в повседневный обиход широко вошли игрушки с элементами мультимедиа и интерактивного интерфейса – разговаривающие куклы и мишки, книжки с кнопками, при нажатии на которые воспроизводится аудиозапись, «поющие» открытки, игровые приставки и консоли – перечень можно продолжать. Сегодняшнее поколение студентов выросло на компьютерных играх с высоким уровнем интерактивности и общения посредством высоко интерактивных страниц социальных сетей. Необходимость работы с сообщениями, не обеспечивающими мультимедийности и интерактивности, вызывает внутренний дискомфорт, причина которого – непривычность коммуникативной среды. Стремление избежать такого рода дискомфорта приводит, например, к тому, что основным источником сведений становятся информационные источники, обеспечивающие не надежность и полноту информации, а привычную структуру коммуникативной среды. Яркий пример такого явления – исключительная популярность краудсорсингового информационного ресурса «Википедия», несмотря на доступность через информационные сети куда как более надежных источников (например, онлайновых версий Британской энциклопедии Brittanica и Американской энциклопедии Americana).

5. Персонифицированные негативные эмоции. Коммуникация, в которой коммуникант и коммуникатор (или хотя бы один из них) – живые люди, всегда протекает на уровне некоторого эмоционального фона. Этот фон формируется в процессе предшествующей коммуникации и накапливания опыта общения, сформированного с привлечением персональных этических и эстетических критериев. Поскольку эмоциональный аспект коммуникации далеко выходит за рамки настоящей статьи, ограничимся констатацией факта: чем негативней эмоциональный фон коммуникации, тем ее эффективность ниже за счет включения психологического механизма, действующего по схеме «тот, кто мне не нравится, скорее всего, не может сообщить мне хоть что-то ценное». Поэтому можно включить в число дефлекторов, отсеивающих сообщения до их анализа и извлечения информации, и этот тип: персонифицированное эмоциональное отторжение.

Не исключено, что дальнейшие исследова-

ния в области когнитивной психологии позволят пополнить приведенный выше список типов дефлекторов и построить их классификацию по тем или иным признакам.

Влияние дефлекторов на учебный процесс

Психологические процессы, лежащие в основе дефлекторов, возникли как защитная реакция организма на рост мощности информационных потоков сверх возможностей этого организма по адекватной интерпретации поступающих сообщений, и снижение комфортности коммуникативной среды. В повседневной жизни невозможно отрицать позитивные последствия их существования. Представьте себе, что произошло бы, если водителю пришлось бы не только прочитать, но и обдумать содержание всех рекламных щитов, встречающихся на его пути. Однако на учебный процесс дефлекторы оказывают негативное влияние, иногда – настолько сильное, что эффективность обучения сводится к нулю. Решающую роль в этом негативном влиянии оказывает подсознательность характера действия дефлекторов: это выводит их из-под прямого волевого воздействия со стороны обучающегося, который вполне осознанно может давать себе внутреннюю установку на обучение. Рассмотрим влияние выделенных в предыдущем разделе дефлекторов на коммуникационный процесс, возникающий в процессе проведения учебных занятий традиционной формы.

Лекция. В наихудшем варианте в этом формате занятий все пять типов дефлекторов работают «на полную мощность». Согласно современным нормативам, продолжительность лекционного занятия составляет 45 минут, причем, как правило, лекции сдваиваются с небольшим перерывом между ними. Это – текстовые сообщения очень большого объема, вдобавок воспринимаемые по слуховому каналу, что не дает возможности просмотра текста в произвольном порядке. Идеальные условия для включения дефлектора первого типа. При отсутствии у лектора изобразительного материала (чаще всего, даже при наличии вспомогательной презентации, она также состоит в большей части из текста), включается дефлектор второго типа. При попытке лектора воспользоваться математическими выкладками или графиками включается дефлектор третьего типа. Отсутствие интерактивности в лекционном занятии предполагается самим форматом ее проведения, следовательно, функционирует и дефлектор четвертого типа. Действие дефлектора пятого типа может включаться в случаях, когда лектор чем-то несимпатичен аудитории или допускает по отношению к ней бестактное поведение (в частности, смотри далее о флейме и троллинге).

Мерами по противодействию влияния дефлекторов можно несколько повысить эффективность лекции. К ним можно отнести неформальное разбиение лекции на сравнительно короткие отрезки, перемежаемые нерелевантными сообщениями лектора, достаточно контрастно отличающимися от основного материала лекции. Цель этого – преобразование длинного сообщения в последовательность коротких, с принятием мер, чтобы они не сливались в единое сообщение. Это позволит частично компенсировать действие дефлектора первого типа. Радикальное изменение подхода к подготовке иллюстративного материала, пересмотр его содержания в пользу изображений, аудироликов, видеовставок, позволит сделать презентацию, сопровождающую лекцию, более эффективным средством борьбы с действием дефлектора второго типа. Компенсация действия дефлектора третьего типа в формате лекции, скорее всего, возможна только за счет рационализации использования формального аппарата, с максимально возможной его заменой на образовательные метафоры. Действие дефлектора четвертого типа может быть ослаблено за счет превращения лекции из монолога в обсуждение изучаемой темы (например, с помощью так называемых «сократических» вопросов, поиск ответа на которые повышает вовлеченность слушателя в коммуникативный процесс). Нет необходимости упоминать об обязательности соблюдения норм профессиональной этики, отметим только, что это позволяет нейтрализовать дефлектор пятого типа.

Более радикальное противодействие дефлекторам возможно при изменении традиционного формата проведения лекции, направленном на повышение интерактивности этой формы занятий. При этом предполагается предварительная подготовка материалов лекции в виде презентации с заметками докладчика, в которых приводится полный текст лекции. После заблаговременного размещения такого материала на информационном ресурсе учебного курса студентам предлагается проработать его и подготовить вопросы к лектору. На протяжении собственно лекционного занятия основное внимание должно уделяться не изложению учебного материала, а педагогическому общению, основывающемуся на обсуждении изученной темы. При этом основной задачей преподавателя становятся мотивация студентов (смыслотворчество), раскрытие взаимосвязей различных разделов учебного курса, ответы на вопросы. В целях диагностирования степени ос-

воения учебного материала в ходе его обсуждения преподаватель может предлагать кратко высказаться по отдельным вопросам присутствующих студентов. Проявленная студентами на лекциях такого типа активность не только дает преподавателю адекватные основания для оценки их успеваемости, но и затрудняет функционирование дефлекторов за счет повышения степени интерактивности.

Семинарское занятие. Снова вначале рассмотрим наихудший вариант. В том случае, когда семинарское занятие проводится в формате заслушивания докладов нескольких студентов на заранее заданные им темы, с точки зрения информационного анализа коммуникативного процесса оно мало отличается от лекции. Имеется исключение: в ходе семинара преподаватель не может, как на лекции, следя за состоянием аудитории, предпринимать компенсаторные меры, что, конечно ухудшает ситуацию. Соответственно, механизмы активации дефлекторов в ходе семинара те же, что на лекции. При том, что предложенные выше (для лекции) меры противодействия дефлекторам отчасти сохраняют свою эффективность и при проведении семинара, более адекватной мерой представляется радикальная смена формата проведения этой формы занятий с переносом их в категорию самостоятельной работы студентов.

В этом случае доклады по предложенным темам выполняются студентами в виде подготовки компьютерной презентации с заметками докладчика. Подготовленные презентации размещаются на информационном ресурсе курса (в простейшем случае – папка с разделяемым доступом в компьютерной среде вуза или в облаке общедоступного сервиса, например, Яндекс диск). Студентам группы предлагается участие в обсуждении подготовленных презентаций в формате форума. Участие преподавателя в роли модератора дискуссии позволяет не только направлять ее, но и адекватно оценивать активность студентов. В таком формате исключается действие дефлекторов второго и четвертого типов, а действие дефлектора первого типа существенно ослабляется за счет сегментирования презентации на отдельные слайды и заданного формата обсуждения. Влияние дефлектора пятого типа также в большой степени ослаблено из-за исключения его из непосредственного взаимодействия. В качестве дополнительного бонуса в распоряжении преподавателя остаются и все материалы по обсуждаемым темам, и протоколы дискуссий. К сожалению, такой формат проведения занятий в настоящее время не предусмотрен нормативами учета учебной нагрузки большинства вузов, что осложняет его практическое внедрение.

Таким образом, реструктуризация традиционных форм проведения учебных занятий позволяет во многом ослабить действие дефлекторов, исключая или модифицируя коммуникативные процессы, вызывающие их активизацию.

Деструктивные формы коммуникативного паттерна

Существенное воздействие на эффективность образовательной коммуникации играют разновидности информационного шума, специфичные для деструктивных форм коммуникативного поведения. К деструктивным следует отнести все варианты коммуникативного поведения, намеренно или подсознательно разрушающие его кооперативность и эффективность за счет прямой информационной агрессии или намеренного введения в коммуникативный процесс информационного шума, компрометирующего основное информационное наполнение коммуникативного процесса. К наиболее распространенным формам деструктивного коммуникативного поведения относятся флейминг, троллинг и флудинг. Они весьма распространены и достаточно подробно описаны исследователями общения на интернет-формумах, поэтому ограничимся их краткими определениями и ролью в когнитивной коммуникации.

Флейминг – разрушение коммуникации путем введения в нее личных нападок и оскорблений. Как правило, флейминг провоцируется анонимностью интернет-коммуникации, поэтому в практике персонифицированной когнитивной коммуникации высшей школы встречается редко. Однако тревожным признаком падения коммуникативной культуры является учащение случаев флейминга в форме прямых оскорблений участников коммуникации в средних учебных заведениях, как со стороны преподавателей, так и со стороны учащихся. Безусловно, такие сообщения относятся к информационному шуму, причем одной из худших его разновидностей – несущей сильный эмоциональный заряд. Его появление со стороны преподавателя вызывает либо моментальное прекращение конструктивной коммуникации, либо быстрое формирование «персонифицированного» дефлектора (см. выше). Оба варианта приводят к быстрому снижению эффективности когнитивной коммуникации до пренебрежимо малых значений. К сожалению, качественные изменения преподавательского корпуса высшей школы, обусловленные современными эконо-

мическими факторами, создают условия для распространения флейминга также и в высших учебных заведениях.

Участившиеся попытки проявления флейминга со стороны обучающихся приводят к ухудшению условий коммуникации, придавая ей нежелательную персонализацию негативного типа, снижают уровень эмпатии, демотивируют преподавателя (в отдельных случаях – до полной утраты работоспособности). При этом эффективность образовательной коммуникации неизбежно снижается.

Троллинг – компрометация коммуникации за счет информационных диверсий – провокаций, ставящих коммуниканта или коммуникатора в неудобное или унизительное положение без перехода к прямой информационной агрессии. Но диверсии – не намного лучше агрессии, а их последствия качественно идентичны, различаясь только масштабом наносимого ущерба. Вдобавок троллинг сложнее идентифицируется, чем флейминг, чем существенно затрудняется противодействие ему. Как и флейминг, в образовательной коммуникации троллинг может проявляться как со стороны преподавателя, так и со стороны обучающихся.

Флудинг – введение в информационный поток, составляющий основу коммуникации (в том числе – образовательной), большого объема сообщений, не имеющих прямого отношения к цели коммуникации. В практике высшей школы флудинг проявляется в нескольких формах. Наиболее распространенной из них является отклонение преподавателя в ходе проведения учебного занятия (особенно – лекции) от его темы, выливающееся в рассказы о собственной карьере, высказывания на отвлеченные темы, обсуждение общеинтересных, но не имеющих отношения к занятию предметов. Также часто встречается флудинг в письменных работах, в которых для увеличения объема цитируются распространенные фрагменты текста, имеющего слабую связь с предметом работы или вообще не имеющие ее. Достаточно часто с флудингом приходится иметь дело и в устных выступлениях обучающихся, например, на семинарах или при ответах на экзаменах.

Оказывая меньшее, чем флейминг и троллинг, деструктивное влияние на коммуникативную инфраструктуру, флудинг искусственно раздувает объем сообщений, провоцируя включение дефлекторов первого типа, и затрудняет выделение релевантной информации, отвлекая основные когнитивные ресурсы на фильтрацию нерелевантных сообщений, которые, рассматриваемые в контексте образовательной коммуникации, и составляют информационный шум. Его негативное влияние на эмоциональный фон коммуникации менее интенсивно, но более продолжительно, что многократно увеличивает вероятность включения дефлекторов первого и третьего типов.

Противодействие негативным проявлениям флейминга, троллинга и флудинга, подрывающим коммуникативную инфраструктуру и, как следствие, снижающим эффективность образовательной коммуникации и образовательного процесса в целом, становится важнейшим аспектом повышения качества высшего образования. Однако организация такого противодействия осложняется рядом объективных и субъективных факторов. К первым можно отнести нарастающее доминирование неадекватного современным образовательным технологиям коммуникативного паттерна вследствие изменений в информационной окружающей среде и изменение качественного состава преподавательского корпуса высшей школы в силу действия экономических причин. Ко вторым можно отнести незаинтересованность преподавателей в проведении воспитательной работы и соблюдении требований корпоративной этики.

Информационный шум и этические аспекты организации образовательного процесса

Как уже отмечалось, корпоративная этика преподавателей играет существенную роль в нейтрализации негативного влияния дефлекторов на эффективность образовательного процесса. Более детальное рассмотрение вопроса раскрывает глубинную связь этики и процессов, порождающих информационный шум. Если рассматривать этику как систему добровольно накладываемых на себя ограничений, нацеленных на коллективное достижение тех или иных целей, то оказывается, что при невозможности тотального контроля всех стадий и аспектов образовательного процесса именно этика оказывается единственной преградой на пути потоков информационного шума, и единственным реальным противовесом действию дефлекторов. Со стороны преподавателя только этические факторы могут заставить его интенсифицировать недостаточно вознаграждаемые усилия по подготовке к учебным занятиям, по подготовке учебного материала таким образом, чтобы последний не попадал под действие дефлекторов. Со стороны обучающихся соблюдение норм академической этики (например, отказ от плагиата в учебных работах) также является важным фактором сокращения объема участвующего в образовательной коммуникации информацион-

ного шума, и, соответственно, предотвращения урона эффективности образовательного процесса. При этом нарушение этих норм в настоящее время не только крайне сложно обнаружить и доказать – применение корректирующих мер воздействия (как воспитательного, так и административного) в большинстве случаев просто невозможно.

В сложившихся условиях многократно возрастает важность воспитательной функции образовательного процесса высшей школы и важность воспитательной деятельности преподавателя. При этом воспитательная деятельность ни в коей мере не может сводиться к организации внеучебных мероприятий – в рамках учебных занятий преподавателю необходимо сформировать внутреннюю убежденность обучающегося в рациональности и выгодности лично для него и для общества в целом соблюдения конструктивных этических норм – требований академической и профессиональной этики. К сожалению, закрепляемые в настоящее время нормативными документами, регламентирующими образовательный процесс, тенденции к расширению участия в образовательном процессе высшей школы непрофессионалов в области педагогики (практиков, работодателей) не способствуют достижению этой цели.

Заключение

В заключение кратко подытожим результаты и выводы.

1. Повышение уровня информационного шума в коммуникативной среде провоцирует развитие психологических механизмов фильтрации входящих сообщений без их полной интерпретации – дефлекторов.

2. Сложившаяся система дефлекторов негативно влияет на образовательный процесс за счет фильтрации релевантных сообщений, неправильно опознанных дефлекторами как информационный шум.

3. Усиливающаяся стандартизация коммуникативного паттерна приводит к формированию сходных систем дефлекторов на уровне поколений.

4. Наличие стандартной системы дефлекторов позволяет изучать механизм их действия, и на основе полученных результатов разрабатывать систему мер противодействия им в образовательном процессе.

5. Осознанное увеличение объема информационного шума в образовательной коммуникации должно рассматриваться как неэтичное действие и получать корпоративное и общественное осуждение.

6. Чтобы повысить качество высшего образования в сложившихся условиях, необходимо критически пересмотреть традиционные образовательные технологии, относящиеся как к обучению, так и к воспитанию, повышая их коммуникативную эффективность за счет сокращения информационного шума и усиления противодействия дефлекторам.

Примечания

[1] См.: Соколов А. В. Философия информации: профессионально-мировоззренческое пособие / М-во культуры РФ, С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств, фак. информ. технологий и медиадизайна. СПб.: СПбГУКИ, 2010. 363 с.

[2] См.: Полудина В. П. Информационный шум в Интернете как проблема потребления коммуникации. 2013. 11 февр. URL: http: // ecsocman. hse. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[3] См.: Миронов Д. Ф. Современный коммуникативный паттерн и его влияние на образовательный процесс // Вестн. СПбГУКИ. 2014. № 2 (19), июнь. С. 46–49.

УДК 140:070

А. К. Секацкий

Медиасреда как континуум знания

В статье содержится попытка рассмотреть медиасреду как своеобразную целостность, подчиняющуюся некоторым принципам и способную претендовать на тотальный охват мира. Сфера массмедиа предстает как знание, организованное не в форме науки, не путем логического упорядочивания, но как знание, обладающее надежной архивацией, скоростью обновления и «человекоразмерностью». Это знание несравненно меньше зависит от наличия знающих, однако оно вполне обеспечивает запросы пользователей, компенсируя скоростью падение основательности и глубины. В работе также рассматриваются некоторые принципы устройства нового континуума, такие как медиапригодность и возможность задействования бегущей строки новостей как индикатора присутствия.

Ключевые слова: медиасреда, массмедиа, СМИ, новости, новостной поток

Aleksandr K. Sekatskiy

Media as a new continuum of knowledge

The sphere of mass media is presented here as new totality competing with a science as a whole. This sphere has organizing principles of its own which are essentially different than scientific ones but still they organize the valid channel of translation. The main problem of this new channel is the problem of subject: the sphere of mass media is almost independent from those who knows. The modern generation of scientists consist of users and they are good enough in new conditions. Some inner laws of media continuum, such as speed and so called media-suitability, are also treated in this article.

Keywords: media environment, media, news

Подобно тому, как «сущность техники не есть нечто техническое» (Хайдеггер), сущностью медиасреды и даже простой газеты вовсе не является нечто бумажное или электронное, хотя разнородность исходных феноменов является значимой.

На примере медиасреды можно успешно рассмотреть происхождение гомогенного пространства коммуникации по отношению к другим, уже имеющимся континуумам. Особенно интересны его скрепы, или кванты, каковыми в данном случае являются **новости**. Они, конечно, суть факты, но скрепленные друг с другом не теорией, а логикой бегущей строки. Нечто мистическое и притом нечто абсолютно очевидное состоит в том, что в континууме медиасреды мир все же может предстать как единое целое, хотя его единство не является понятийным[1].

Континуум медиасреды выступает хорошим ответом на естественное или как бы естественное предположение о том, что только понятия и их специфический способ соединения и способны организовать охватывающее умопостигаемое измерение мира. Однако теперь мы вправе тематизировать сразу две альтернативы понятийной умопостигаемости, архаическую и новейшую – структуры родства[2] и новостные потоки.

Еще и раньше было не ясно, как структуры родства могут управляться на стыках, справляться с тем, с чем справляются понятия: посредством технологии их сборки, именуемой логикой. Если из рода не вычленяются видовые отличия, не соблюдаются и вообще не работают ранги общности, то как? Как книги, расставленные по формату и цвету корешков?

Между тем когда поток новостей наличен и каждому дню довлеет злоба (новость) его, высвечиваемая новость актуализует свой собственный архив и ближайшие окрестности других, параллельных и перпендикулярных новостных потоков.

Например, сегодня нам сообщают, что исламисты на севере Нигерии напали на христианскую церковь и ее прихожан. Новость сама по себе фактична и мозаична, но она тут же актуализует ряд расширений, горизонтальных, вертикальных и боковых коридоров. Мы вспоминаем или нам напоминают другие сходные сообщения о Нигерии, а также недолгую, но драматичную историю развития этой страны. При этом также высвечивается коридор, уже заполненный новостями о росте влияния ислама, и положение дел в Европе приобщается как бы само собой. В более широком окне одновременно открываются сообщения о росте насилия. Но в потоке новостей, выведенных в панораму обзора сегодня, сейчас, в **этом выпуске** новостей есть

и другие факты, они-то в своей мозаичной совокупности и образуют единицу восприятия, **картину дня**. На первый взгляд входящие в нее фрагменты несопоставимы с логически упорядоченной картиной, которую предлагает наука. Кажется, что только наука теоретически позволяет удержать и найти все, что является фактом.

Как можно сравнивать бессистемную видеокартинку, какой-то случайный снимок, «выдирку» с самой Наукой, с самим Знанием? И все же такой способ схватывания и упаковки не только возможен, но в отдельных аспектах имеет и свои преимущества. Мы можем рассмотреть континуум науки и континуум медиа как две смежные монады, каждая из которых репрезентирует целостность мира (весь универсум), но, разумеется, по-своему, имея среди прочего в своем архиве и образ соседней монады, но смутный, неотчетливый, пунктирный. Наука изучает медиасреду, но не может воспроизвести ее содержание, ее способ ежедневной репрезентации и распаковки мира. Статусы научного факта и медийной новости требуют тщательной компаративистики. Медиаконтинуум тоже как-то репрезентирует науку и при случае направляет запрос в соседнюю монаду, но рецепция ответа в качестве ответа возможна лишь в собственных терминах медиасреды. Монада медиа репрезентирует мир как целое, пусть осколочное, мозаичное в каждой отдельной вспышке, и все же способное визуализировать практически все то, что может быть извлечено посредством континуума науки – только в иной, неузнаваемой для ученого перспективе. Наука последовательна, поступательна, систематична, ничто в мире, имеющее статус факта, не должно укрыться от нее. Но ведь и от медиасреды ничто не укроется, ничто, получившее статус новости. Как быть, однако, с ее бессистемностью, которая кажется здесь решающей?

Вот мы видим, что после оповещения о событиях в Нигерии, следуют результаты гонок Формулы–1, вслед за ними – новости о падении цен на марганец и далее репортаж о выбросившихся на побережье Флориды китах. Но ведь подойдет и любое другое, взятое навскидку, содержание как типичное содержание газетной страницы. Зададимся вопросом: что же полезного может дать человеку мыслящему эта мешанина?

Перед нами «снимок», репортаж о мире, который, быть может, завтра изменится по всем своим параметрам. Однако, говоря словами Канта, каждая новость отсылает к ряду событий, происшествий, по отношению к которым она новость, хотя этот ряд и не упорядочен как единичное – особенное – всеобщее. Но все же любое **событие ряда** в нем можно найти как только поступит запрос. Более того, теперь оно само отыскивает себя.

Медиа-охват мира являет собой, с одной стороны, версию умопостигаемости, а с другой – альтернативу той арматуре замысла, которую традиционно отыскивали ученые и философы. Если сравнить их взаимные образы друг друга, то научная сетка понятий-универсалий со стороны медийного континуума кажется громоздкой, неподвижной, вечно запаздывающей с индексацией того или иного события-факта. С позиций Науки, в свою очередь, медиасреда в качестве контента и одновременно упаковки мира представляется «тупой», бессистемной и вообще бессмысленной[3]. Как можно, отталкиваясь от данных медиасреды, объяснить мир в целом?

Здесь-то, пожалуй, и скрывается главная тайна новой умопостигаемости: она не требует непременного присутствия «умопостигающего» (субъекта») в контрольных точках – во всяком случае, в таком количестве контрольных точек. Вспомним процедуры логического вывода и знаменитую декартовскую энумерацию. Ясно, что прозрачность, подконтрольность, возможность независимого повторения хода, т. е. поиск зарегистрированного в континууме умопостигаемого составляет саму муть понятности мира, его удержания в состоянии понятности. Объяснение считается состоявшимся, если любой желающий может проделать те же шаги, что проделал открыватель, вроде бы это само собой разумеется. В новом, альтернативном континууме дело обстоит так, да не так. Часть заботы субъект перекладывает на достаточно упорядоченный ход вещей. Вспомним идею квантового компьютинга. Там счетные операции доверены простейшим устройствам, т. е. на достаточно большом протяжении выведены из под контроля субъекта. Мы не можем проверить какую-то отдельную операцию и не можем даже локализовать ее. Тем не менее результаты оказываются приемлемыми, субъект бесстрашно полагается на них, а сам квантовый компьютинг потенциально уже причислен к рангу доказательных процедур, признаваемых математикой. То есть он не нарушает объясненность мира с точки зрения математики, хотя вносит некий оттенок странности, которому суждено изменить саму идею объясненности, а следовательно и умопостигаемости[4].

Подобным же образом мы можем говорить о полуавтоматической ориентировке любого случившегося (точнее, зарегистрированного) события в медийном пространстве. Это событие тут же актуализует ссылки, свой единственно возможный способ принадлежности к континууму как бы без участия субъекта. «Расстрел хри-

стиан в храме на севере Нигерии» – этот факт именно таким образом принадлежит миру – как он обозначается в континууме медиасреды. Его можно восстановить традиционным способом, мобилизовав историю религии, историю Африки, этнографию… Не все будут в состоянии проделать подобный путь, да и к тому же факт может и не стать от этого более понятным! А вот время реакции на него увеличится в разы, так что, возможно, и сама реакция обессмыслится.

Медиасреда должна была достигнуть достаточной плотности, критической массы, для того чтобы замкнуться в собственный универсум умопостигаемого. Это великое событие произошло, как водится, незаметно. Самоорганизация знаний в Сети была сначала отражением и воплощением медийного архива. Сейчас мы понимаем, что всеохватность, сопоставимая с наукой в целом, возникла раньше, еще до появления Интернета, но не можем точно сказать, когда. Ведь и в науке встречаются непредсказуемые события (неизвестные факты), которые потом, задним числом, могут быть предсказаны. В сущности, континуум медиасреды с некоторого времени набрал такую же мощность. Быть может, вызывает удивление то, что науку в значительной степени можно расписать по вкладам отдельных ученых, с медиа-континуумом ничего подобного сделать нельзя.

Континуум медиасреды, однако, имеет и некоторые плюсы. Он обладает большей автономностью и по этому параметру является более зрелым поэзисом: здесь продукты не должны растворяться в чистой продуктивности, для того чтобы оказаться воспроизводимыми.

Но при этом активирование индивида происходит по-своему, более эффективно. В науке оно, в сущности, определяется только через ego cogito и, следовательно, зависит от перемещения некоторого фрагмента знания в статус личной проблемы. Плотность шагов для такой актуализации в медийной среде несравненно выше. То есть «медийно образованных» людей, захваченных волнами этого континуума, потенциально больше чем традиционных ученых, хотя не совсем понятно, что является здесь аналогом ego cogito, видимо, некая новая разновидность гражданского чувства, нечто вроде того, что демонстрируют французские левые интеллектуалы типа Бернара Анри Леви и Глюксмана.

Пушкинская «Сказка о рыбаке и рыбке» оказывается вдруг прекрасным ключом к пониманию медиасреды. Дело в том, что, привлекая повествовательные структуры, схемы вроде тех, что использовал В. Я. Пропп в «Морфологии волшебной сказки», мы не обнаружим никакой особенной специфики медийного текста: изюминку следует искать в самом принципе текстопорождения. Предположим, мы идем по длинному коридору мимо комнаты, из которой слышен голос рассказчика. До нас доносится обрывок фразы:

…В третий раз закинул он невод…

Через некоторое время мы идем обратно и издалека слышим тот же голос. Бессознательно мы предполагаем, что рассказ о взбесившейся старухе близится к завершению, быть может, она уже «на конюшню служить его послала». Однако, подходя поближе, мы явственно слышим:

…В сто сорок третий раз закинул он невод…

В том и состоит суть медиасреды, и концентрация мистики, что с увеличением порядкового номера в зал набивается все больше и больше народу, желающего знать подробности результатов очередного заброса невода. Неважно, пришел ли он с травою морскою или «с одною тиной», важно, сколько именно удалось выловить тины, травы морской и налипших икринок.

Особенно мистической эта формула выглядит с позиций Шахеразады: если бы царственная пленница попробовала так монотонно выстроить свою повествовательную стратегию, она не продержалась бы и трех дней, однако СМИ в таком режиме работают уже три столетия, работают, руководствуясь принципом обезумевшей Шахеразады. И что же? Приходится констатировать, что все, подключающиеся к трансляции, тут же подпадают под этот странный гипноз.

Конечно, журналистика или, точнее, периодика, включает в себя все повествовательные стратегии – печатаются ведь и юморески, и стихи, и романы с продолжением, но основополагающим принципом, парадигмой, архетипом, оказывается все же нескончаемо затянувшееся бросание невода. Наращиваются только его «карманы» и ответвления для вычерпывания фактов самого разного рода: так появляются обзоры выставок, театральные рецензии, спортивные репортажи – все они, однако, попахивают «тиной морскою», принадлежностью к медиасреде. Крепнет подозрение: если вдруг среди этого неисчислимого материала попадется золотая рыбка, ее, возможно, и не заметят. Или не обратят внимания.

Мистика непрерывных регистраций забрасываемого и вытаскиваемого невода – не единственная мистическая составляющая. Не менее загадочны и включения в медиасреду новых типов (регионов) событийности. **Единожды попавшееся** не годится, это все равно, что не бывшее вовсе, поэтому золотая рыбка может

запросто пролететь мимо нашего внимания. Но вот, скажем, вопиющая лакуна: в масс-медиа поразительным образом отсутствует рубрика «сны». Совершенно ясно, что отсутствует она лишь по недоразумению, из-за того, что ей (рубрике) не были приданы черты **медиапригодности**: регулярность, обратная связь, рейтинги и легкая архивация.

Однако представим себе журнал/газету, где читателя регулярно ждет «сон от Веры Павловны» (как кулинарные рецепты от Макаревича). Рядом с этим хитом легко пристраиваются более мелкие единицы – «сны наших читателей», извлечения из архива, сонно-прогнозы, ранжированные по параметру **сбываемости**. В сущности, очевидно, что возможностей тут больше, чем у гороскопов, давно ставших медийной рубрикой.

К примеру, опытные сновидцы могли бы обладать «рейтингом сбываемости», чем-то вроде шахматного Эло-коэффициента. Нетрудно представить и постоянный конкурс типа «сон недели», «сон месяца» или «сон года» на основе взвешенной оценки по сумме параметров. Напрашиваются и другие рубрики: «модные сны сезона», «что снится французам (москвичам, футболистам, менеджерам среднего звена)», «проекты сновидений», «из нашей сонно-теки», «скандальные сны» и так далее.

Возражение насчет возможных подделок (псевдо-снов) совершенно неосновательно: ведь подобные подозрения нисколько не вредят медиапригодности гороскопов; в этом отношении сны были бы ближе не к астрологическим прогнозам, а именно к кулинарным рецептам, элементы общности тут легко усматриваются вот в каком обстоятельстве: кулинарные рецепты как медиапродукт давно уже оценивают не с точки зрения их воплотимости и **вкусности**, а, например, с точки зрения принадлежности определенному лицу. Право презентировать свой кулинарный рецепт в медиасфере есть ранговый показатель, он является куда более надежным свидетельством «общей знаменитости», чем те или иные профессиональные награды. К тому же это именно **знаменитость сейчас**. Понятно, что право на презентацию сна тоже будет ранговым показателем, причем, скорее всего, более высоким, чем кулинария. Архетипом тут, безусловно, является библейский **сон фараона**.

Нетрудно догадаться, что широкая медиарецепция сновидений вызвала бы к жизни альтернативные системы толкований и повысила бы общий ранг сбываемости. Вообще, если учесть колоссальное воздействие, которое оказывает медиасреда на трансляцию знания, было бы крайне интересно посмотреть, что же произойдет с теориями, да и с практиками сновидений.

Внезапность и некая непредсказуемость актуализации, присущая любому континууму, прекрасно сочетается с заповедями Иисуса: «Никто не знает ни дня, ни часа своего», «Хлеб наш насущный дашь нам днесь».

С какого-то момента медиасреда оказывается развернутой как всеобъемлющее пространство, в котором заданы основные опорные точки, а также заданы (вписаны в него) и обитающие субъекты, которые, обживая пространство, также цепляют и обживают присущие ему свойства[5]. Главное отличие медийного континуума от понятийного – простота и скорость, и новые субъекты как бы «стесаны» в этом направлении (как рыбы в стихии воды), возможно, против собственной воли, во всяком случае как бы помимо нее.

Адаптация к новому континууму воспроизводит многие из тех превратностей, которые выпали на долю эволюции жизни. Трудно тащить с собой груз избыточности, и вот многие обитатели пещер обрели прозрачность и утратили зрение. И подобно тому, как те (пауки и ящерки) утратили зрение, эти утратили знание (в традиционном смысле), ибо оно в переформатированном виде уже заложено в устройство самого пространства. Так, «трехмерники», перебираясь на постоянное жительство сюда, в медиасреду, лишенную третьего глубинного измерения, утрачивают «присоски» трехмерности, поскольку они замедляют перемещения и отягощают бытие в новом континууме.

Примечания

[1] Иваненко Е., Корецкая М., Савенкова Е. Созвездие Горгоны: эссе об эффектах медиа. СПб., 2012. С. 43–65.

[2] См.: Петров М. К. Язык, знак, культура. М., 1991.

[3] Обзор научных концепций масс-медиа см.: Луман Н. Реальность массмедиа. М., 2005.

[4] Пенроуз Р. Путь к реальности или Законы, управляющие Вселенной. М.; Ижевск, 2007.

[5] В применении к физическому континууму соответствующие характеристики рассмотрены Брайаном Грином. См.: Грин Б. Ткань космоса: пространство, время и текстура реальности. М., 2009.

УДК 130.2

Н. Н. Суворов

Флуктуации времени: темпоральность субъективного опыта

Статья посвящена проблемам субъективного времени. Исследуется природа внешней и внутренней субъективной темпоральности, особенностям различных аспектов социального и повседневного проживания, актуальность совпадения культуры и деятельности, их проявлений в искусстве. Обращается внимание на совпадения/несовпадения процессов темпоральности в координатах неопределенности культурных процессов. Рассматривается проявление темпоральности в различных полях и практиках, исследуются некоторые аспекты проявления темпоральных процессов в ментальном пространстве субъективного.

Ключевые слова: время, темпоральность, событие, ментальность, субъективный опыт, поступок, ускорение, замедление

Nikolay N. Suvorov

Fluctuations of time: temporality of subjective experience

The article reviews a subjective time. The nature of inner and outer subjective temporality, the singularity of different aspects of social everyday life, the similarity of culture and activity and their demonstration in the art. The author remarks the process of coincidence/noncoincidence of temporality in culture development. And considers as well the demonstration of the temporality in different fields and the mental environment of the subjective.

Keywords: time, temporality, event, mentality, subjective experience, act, acceleration, deceleration

Движение культуры во времени осуществляется равномерно и последовательно, но движение времени в культуре подчинено иным закономерностям. Неустойчивое пространство культуры направляется меняющимися векторами различных сил. В нем нарастают флуктуации, как случайные, проходящие почти без следа, как опыт отдельных биографий, так и яркие взрывы, вызванные закономерными процессами итоговых перемен. Флуктуации времени в культуре возникают в ее сферах и существуют в различных темпах, ускоряя или замедляя временность событий.

Понятие темпоральности в философии и культуре получило свою разработку в феноменологии М. Хайдеггера. Уточняя понятие временности для характеристики бытия, Хайдеггер использовал категорию темпоральности. Темпоральность представляется как временность, на фоне которой разворачивается понимание бытия: «время исходно как временение временности, в качестве каковой оно делает возможной конституцию структуры заботы»[1]. Иными словами, темпоральность выступает как проживание временности и нацеленности субъектного в бытие в мире.

В немецком языке «время» – Zeit, «временной» – zeitlich, а «темпоральность» – Zeitlichkeit, где Keit есть «качество». Отсюда темпоральность есть «временное качество». Таким образом, темпоральность есть осознание изменений различных качеств и секторов бытия. Понятие темпоральности имеет прямое отношение как к субъективному миру человека, так и к динамике культуры. Темпоральность выступает характеристикой самосоотнесения с событием: темпоральность осознается как временная сущность явлений, порожденная их собственным движением. Для темпоральности важен не только уровень развития материального мира, но и момент самодвижения, качественного субъективного самоосмысления и проживания.

Время чертит свой след в пространстве культуры. Приметы времени по-разному видятся в культурных феноменах: одни явления остаются без заметных изменений, содержат в себе прошлое, консервируют привычные качества, другие – взрывают повседневность, вырываются из координат существования единичного и обозначают в своем бытии манифестации будущего. Темпы времени оставляют в теле культуры неоднородные образования.

Таким образом, культура имеет не только одну компоненту – время, но и вторую – темпоральность. Время есть условие формирования культуры, темпоральность же есть реальное существование субъективного опыта и осмысление культуры.

Проявления темпоральности в сферах субъективного осуществляется в двух слоях: во внешнем слое существования личности, в ее сопричастности к событиям внешнего мира – повседневном проживании и переживании происходящих событий. Личность как участник

происходящего в материальном мире истории и культуры включается в его процессы с разной степенью активности, ускоряя или замедляя движение социального. Темпоральность разворачивается во временности присутствия как повседневности, выделяя в потоке событий индивидуальную судьбу. «Время временит»[2]. Присутствие перед лицом будущего концентрирует свою природу, которая обозначается во «временении» событий, в их длительности, в темпоральности смыслов. Присутствие выступает как самоосмысление и как активное проживание событий культуры. Само присутствие покрывается флуктуациями, направляющими движение в векторах и темпах времени.

Исследование культуры с позиции темпоральности позволяет видеть ее движение как ритмы и темпы индивидуальных судеб, ускорение и торможение в процессах осуществления исторических фактов и событий. Повседневное существование складывается из феноменов экзистенции, обращенных в будущее в опыте старения, проживания биографий, с разной степенью решительности ожидания грядущих перемен или убаюканное настоящим, с возможной ностальгией по прошлому. Переживания субъекта, «экзистенциальное беспокойство» (И. Пригожин) формируют вектор направленности и темпоральность проживания. Внешний слой темпоральности культуры выступает как ускоренное или замедленное движение социальных процессов, подчиненных базовым законам развития цивилизации, превращается в историческое время, в «длительную временную протяженность» (Ф. Бродель). Во внешнем слое заметно участие пассионариев, наделяющих культурные изменения окраской событий своих биографий и лично участвующих в зарождении временных флуктуаций. Смена культурных парадигм осуществляется в ускоренном темпе проживания, активно вовлекает в свои складки агентов различных полей, вплетая их судьбы в картину социальных изменений.

Жизнь культур и цивилизаций подчинена ритму исторических волн. «Архаизм и футуризм – две альтернативные попытки заменить перекос во временном измерении на перекос поля действия с одного духовного плана на другой, который характеризует движение роста»[3]. Переходное время, переломы его спокойной длительности сказываются на конкретных судьбах, резонируют в повседневном проживании. Различные измерения времени находятся в отношениях взаимной коррекции. Примером может служить мемуарная литература, отражающая личное восприятие и темпы проживания одних и тех же событий. (Для сравнения: А. Блок. Интеллигенция и революция и И. Бунин. Окаянные дни.) Романтические или трагические оценки событий формируют субъективный фон проживания.

Внутренний слой темпоральности складывается в субъективном мире, в конфигурациях интеллектуального пространства личности, определяется возникновением и движением эмоций, образных моделей воображения, интеллектуальных конструктов, наполняющих индивидуальный мир проживания разной степенью интенсивности. Темпоральность субъективного мира, «внутривременность» (Хайдеггер), складывается из переживания собственных состояний прошлого, настоящего и будущего, переплетенных в индивидуальном опыте узора жизни. «Различие между сознанием времени и самим временем может быть выражено также и как различие между внутривременным переживанием и, соответственно, его временной формой, и его темпоральными способами явления как соответствующего многообразия»[4]. Сюда вплетается как поток реальных событий, так и воображаемый мир желанных и нежеланных фантомов и симулякров. Ментальное пространство порождает особую темпоральность, пульсирующую в интенсивном потоке воображаемого. Здесь мечтательность и креативность утрачивают определенность, выступая то патологическим безумием, то «сумасшедшими идеями», необходимыми для реального творчества. Навязчивые идеи бредовых фобий больного сознания могут создавать скоростной фон интеллектуальной экзистенции, равный по интенсивности творческой практике профессионального интеллектуала. Безумие способно драпироваться в культурные складки и его демагогия организует активность субъективного. Виртуозная игра политического на страхах и надеждах усредненного субъекта приводит последнего в эстетический экстаз иллюзорного единства с массой и ощущение своей персональной значимости. Политическое выстраивает презентацию события, стягивает темпоральные смыслы в узел усредненной метафоры. Между тем властная симуляция – «временщик», и она недолговечна, а границы интеллектуальной продуктивности очерчиваются культурной практикой – время поверяет временность.

Внешний и внутренний слои темпоральности взаимопроникают друг в друга, ускоряясь энергией центробежных и центростремительных сил социального[5], но могут развиваться автономно. Независимость субъективной темпоральности очерчивается энергетическим ресурсом переживаний и аффектов, таких как любопытство, надежда, радость, любовь, во-

ображение, но и страх, ужас, уныние, тоска, отчаяние. Время и пространство присутствия окрашено колоритом эмоций, вливающих энергичную струю в субъективную темпоральность проживания.

Любопытство, как модус присутствия обнаруживает себя размыканием зазоров и лабиринтов, исследованием пространственных швов и временных прорех. Любопытство помещает субъективное в измерение исследования и поиска, корректирует координаты присутствия. Интерес к новизне как вектор сознания стимулирует ускорение временности, побуждает присутствие к самоизменению. Продуктивное воображение склеивает фрагменты событий, создает ментальную среду обитания в «просвете присутствия»[6]. Состояние ментальной среды наполнено различными темпами и скоростью изменений образных картин экзистенции. Креативный набросок меняет темпоральность проживания, подчиняя его логике созданных им концептов и имиджей. Собственное и несобственное понимание окрашивается совокупностью психических состояний, по своей природе временных феноменов и существующих в различном темпе следования. Так, радость и страх, удовольствие и страдание существуют в полюсах памяти и забывания, пульсируют в поле экзистенции повседневности. Представления об эмоциональных состояниях отражают веер переживаний, насыщенных различной динамикой. «Равнодушие, способное совпадать с захлебывающейся деловитостью, надо четко отличать от ровности»[7]. Хайдеггер, например, различает страх и ужас – состояния по форме близкие, но изолированные в «потоке переживания». Если страх обусловлен заботой субъекта о своем сущем, порожден неустойчивостью процесса проживания и появляется в неуверенном сознании, то ужас есть следствие самого присутствия, «бытия-в-мире как брошенного бытия к смерти» и имеет онтологические основания. Следовательно, темпы состояния страха определены конкретикой бытия субъекта, событиями индивидуальной судьбы, в то время как состояние ужаса раскрывает онтогенетические структуры сознания, отмеченные, например, в религиозном опыте эсхатологии.

Отражение этих состояний в искусстве имеет различный диапазон обобщения. Так, страх любовника, спрятанного за ширмой, в картине Ж.-О. Фрагонара «Успехи любви» не равен по интенсивности чувству ужаса в «Четырех всадниках Апокалипсиса» А. Дюрера. Конкретность выражения переживаний в изобразительном искусстве не уменьшает темпа обобщения. За образами всадников, детально изображенных художником, скрывается смысл конечной катастрофы, обобщенный финал существования человека и культуры. Конкретика образов произведений А. Дюрера не снижает их вселенского пафоса и не воспринимается как частная экзистенция, но соединяет временность отдельной судьбы с временем культуры.

Опасения любовника быть обнаруженным и осмеянным несравнимы с ужасом созерцания четырех всадников. В этих работах очевидна степень проживания времени – различная интенсивность темпоральности. Тренированное воображение гибко преломляет временную значительность, скользя по невидимой шкале темпов. Так, темпы проживания в работах «малых голландцев» организованы бытовым анекдотом, рассказанным в небольшой компании по случаю и соединившим слушателей (зрителей) забавной историей, а темпоральность «вечных тем» иконописи или старых мастеров обращена как на вечную длительность, так и на суперактуальность, связывая отдельный аккорд индивидуальной судьбы со звучанием универсальной симфонии. Знаток искусства видит не только раскрывшуюся перед ним бездну эсхатологического, но также ощущает эстетическую ценность произведения. Убедительность идеи следует из мастерства художника и уместности способов выражения. В итоге векторы восприятия сливаются в опыте экстатического прозрения и снимаются в катарсисе переживания великого произведения искусства.

В темпах проживания зреет готовность поступка как утверждение субъективности. Энергия внутренних слоев проживания материализует внешний слой темпоральной ризомы, ветвящейся в многообразии социальных полей. Из интенции поступка способно формироваться событие как примета бытия культуры. Поступок измеряется как внутренней, так и внешней активностью субъекта. Замеры переживаний и волевых усилий подготавливают поведение и действие. Активность воображения может не иметь внешних проявлений, но потенциально создает вектор для активных действий. Так, фантазии Отелло могли носить чисто воображаемый характер и остаться в пределах подозрений бытовой ревности, но, как оказалось, они стали причиной рокового поступка, определившего судьбу героев. Поступок как реализация внутреннего проживания способен создать событие, вовлекающее в свой оборот многих субъектов. Субъективная активность пассионария конструирует темпоральность культуры. Культурные преобразования Петра Великого связаны с личным участием реформатора и несут на себе следы его непосредственной деятельности. Поступок

является невидимой монограммой субъективного, но может становиться ярким отпечатком в культурном пространстве/времени.

Личное время противостоит времени культуры, а культурное время противостоит времени субъекта. Это противостояние порождает энергетическое поле взаимодействия/наложения темпоральностей. Складки культурных темпов способны гасить, но и возвышать взаимную активность. Пассионарий стремится попасть в содвижение культурных волн, чтобы его усилия увенчались успехом и признанием – важно оказаться замеченным историей. Таким образом, время культуры пронизано временными длительностями, вихрями временных флуктуаций, идущих от активности внешнего и внутреннего полей субъективного.

Исследование полей социального пространства раскрывает различные состояния повседневного проживания субъективной темпоральности. Тории социальных полей и практик, создание и обращение символического капитала П. Бурдье можно рассмотреть в аспектах индивидуальной и интерсубъективной (внешней) темпоральности. Социальное поле, имея топологическую определенность, обладает также характеристикой времени. Субъективная топология наделена субъективной хронологией.

Справедливо замечание П. Бурдье[8] что следствием ритуализации процессов общения оказывается социальная эффективность времени. Так, существующие стереотипы стратегий поведения: медлить и выжидать, оттягивать и откладывать, играть на опережение, застигать врасплох, забегать вперед, «дарить» свое время кому-либо или экономить «драгоценное» время, поддерживать состояние неопределенности и неуверенности, подать надежду – определяют субъективную темпоральность. Иллюзии темпоральности выстраивают отношения, сверяя и конструируя свои сверхзадачи символическими приемами повседневного ритуала. Индивидуальная временность осуществляется в плане объективной принадлежности к темпу социального поля. Очевидно, что эта вовлеченность в полевой ритм превращает личность в субъекта данного поля, организует ментальное пространство, наполняя его ценностями символического капитала.

Темпоральность индивидуального ментального пространства не исчерпывается темпами движения поля. Полевые вихри лишь частично охватывают личностный мир, вовлекая его в социальное пространство. Сокровенная история субъекта хранит бури и штили, но также и тихие лагуны счастливых событий – драгоценных памятных остановок субъективной темпоральности. Память о мгновениях счастья освещает временность житейского прозябания и подкрепляет природу субъективного надеждой на повторение.

Стратегии «правильного» поведения, освященные надежным конформизмом, отказывают в моменты кризисов. Обыватель, застигнутый врасплох вихрем перемен, не способен оценить и понять актуальность момента и, стремясь затормозить время, существует в привычной временности, тоскует по утраченному. Истерики массового сознания вызваны конфликтом временных потоков, не совпадающих по векторам и темпам. «Вырванность» из привычного ритма времени грозит не только утратой комфорта, но и духовной катастрофой. Временной разлад нуждается в уверенном подкреплении, в энергии убедительных аргументов, исходящих из мифологического. Мифология на время продлевает затухание опоздавшей темпоральности. Массовое сознание существует в плену эфемерных симулякров, легко распадающихся при смене координат присутствия.

Элитарный интеллектуал или чуткий художник, понимая и чувствуя магистральные пути развития культуры, способны своим творчеством активизировать флуктуации времени, внести ускорения в темпоральность, предвидеть итоги изменений. Чувство совпадения времен, внешнего и внутреннего, стимулирует креативность субъекта. Произведения искусства становятся не только зеркальным отражением культуры (М. С. Каган), но в них читается предвидение, прогноз возможных проекций во времени. Величие шедевров заключено в прозорливых видениях, ускоряющих своими пророчествами флуктуации времени. Интеллектуал способен пережить в ускоренном темпе насущные перемены, увидеть итоги будущего, скрытого пеленой повседневности. Вектор присутствия исходит из пластичной природы временности и может быть направлен как в прошлое, так и в будущее. Временность способна содержать качества прошлого и забрасывать его в предполагаемое будущее. При этом симулятивность отживших и ветхих ценностей долго будет отравлять неустойчивую атмосферу перемен. Между тем культурная зрелость временности заступает в будущее, забрасывает присутствие в новые координаты. На этой основе создаются две сосуществующие, но находящиеся в состоянии антагонизма культуры[9] – культура стагнации и культура протеста.

Если культура стагнации основана на консервации времени и обращена своим вектором в недалекое прошлое, с ее ценностными аргументами достигнутого, то культура протеста по

своей направленности футуристична, артикулирует свободный выбор возможностей последующего развития. Флуктуации времени нарастают, порождая в сознании большинства обоснованное недовольство, переходящее во враждебность к освященным идолам. Ускоренный обмен тенденциозной информацией активизирует рост и обращение символического капитала протеста – мощного стимулятора и ускорителя процессов культуры. Коллективное сознание теряет устойчивость, подчиняясь ускоренному ритму смены приоритетов. Так, вялотекущее, спокойное время удобного застоя сменяется мощными темпами изменений и катаклизмов, мимоходом сметающих зыбкое всеобщее благополучие. Социальное поле покрывается морщинами складок, разделяясь автономией, в каждой из которых звучит особая временность, вливаясь в нестройный хор коллективного ропота. «Чем более автономно поле, тем большее число его событий может быть объяснено логикой поля»[10]. Ускоренная темпоральность создает условия для обособления особенного, для выделения индивидуальностей, подчиненных логике неповторимых судеб. Сильные флуктуации порождают героев, способных включиться в общий поток и выразить в поступках и произведениях суть событий.

Сшибка времен порождает временную неопределенность, характеризующуюся нестабильностью основ жизни, неуверенностью субъективных состояний. «Субъективность является не только особого рода „посредником" между определенностью и неопределенностью, но и непосредственной сферой существования и рефлексии, в которой неопределенность проявляется и действует»[11].

Неопределенность времени относительна к промежуткам, в которых разворачиваются события индивидуальной судьбы. Неопределенность нестабильна и существует в силовом поле векторов предшествовавших и последующих событий. Поступок покрывает неопределенность зыбью складок, намечая в ее рыхлой структуре рельефы событий. Субъективным ответом на неопределенность становится творческая активность, выстраивающая в деятельности продуктивного воображения недолгое равновесие со средой, стремясь согласовать время и темпоральность. Подвижная природа неопределенности времени подталкивает внешний и внутренний слои темпоральности, ведущие к месту встречи личности и культуры.

Позиция субъективного к неопределенности времени выстраивается как частный случай существования, временный в отношении к повседневному проживанию. Субъект осознает свое бытие как «отведенное» место и определенное качество в пространстве культуры. Субъективное избегает неопределенности и использует ее как искусственный прием достижения определенности. В творческом воображении это осуществляется как работа с проблемной ситуацией, подвижной и вариативной. В то время как онтология бытия разворачивается во времени и пространстве именно как неопределенность, потенциально нацеленная в бесконечность. Определенность в данном аспекте становится частным случаем бытия, пронизанного свободными флуктуациями пространства и времени.

Со времен Гераклита образным выражением временных изменений стала вода. Образный ряд изменился усложнением темпоральности. А. Тарковский в «Сталкере» вводит различные потоки воды: капли, мерно капающие с потолка, медленное течение прозрачных вод, водопады. Вода символизирует качества темпоральности, захватывающей субъективное состояние героев. В воде все движется, и все застывает – вода/лед. Во льду осуществляется таксидермия события, застывшая фигура воображения.

Вода своей подвижной природой соответствует различным типам темпоральности, и потому ее видимый образ выражает в искусстве различные состояния субъективного. С наибольшей полнотой связь времени и темпоральности в искусстве реализуется во временных видах искусства – особенно в музыке.

Чистая темпоральность музыки свободна от материи. Материальный мир в музыкальном произведении существует в снятом виде как чистое переживание. Принадлежность к полю музыкальной культуры вырабатывает склонность к символическому производству: умение находиться в пространстве музыкальной игры, сочинять и исполнять музыкальные произведения, способность услышать и оценить качество исполнения вырабатывает музыкальное знаточество. Здесь, в поле музыки, осуществляется «производство ценности произведения, или, иными словами, веры в ценность произведения»[12]. Именно в поле музыки создается и существует музыка. Темпоральность поля музыки, по-видимому, подчинена темпам и звучаниям типичных интонаций и шумам, принятым и культивируемым агентами поля. Топосы культуры, кроме визуальной маркировки, наполнены шумами, отражающими звучание и темпы движения различных культурных сред. В «шуме бытия»[13] слышится эхо поступков и событий.

Что касается музыки, выходящей за пределы своего поля, звучащей в интонациях СМИ и живущей в массовом сознании,

то здесь присутствие бросает свое бытие на любые возможности, переживание обретает универсальный характер, растрачивает силы в суете ритуала, беспомощного и негибкого массового вкуса. Веер возможных интерпретаций не может заменить снятого смысла переживаемого, легко переданного мерой интенсивности и темпом музыкального звучания. Попытка передать изобразительность в музыке всегда кончается неудачей и лишь подтверждает крайнюю отвлеченность образа, уходящего в чистую темпоральность.

В музыке событие отражается в своей длительности с оттенками модуляций, с замедлениями и ускорениями, очищенное от пространственного воплощения. Дискретность, конечность события становится основой музыкальной темпоральности. Начало, середина и конец музыкального события выражаются в различной длительности и интенсивности темпорального проживания.

Примечания

[1] Хайдеггер М. Бытие и время. СПб., 2002. С. 331.

[2] Там же. С. 336.

[3] Тойнби А. Постижение истории: избранное. М., 1991. С. 360.

[4] Гуссерль Э. Картезианские медитации. М., 2010. С. 61.

[5] Суворов Н. Н. Элитарное и массовое сознание в культуре постмодернизма. СПб., 2004. С. 155–157.

[6] Хайдеггер М. Указ. соч. С. 170.

[7] Там же. С. 345.

[8] Бурдье П. Практический смысл. М.; СПб., 2001. С. 210.

[9] Паперный В. Культура Два. М., 2011.

[10] Социоанализ Пьера Бурдье: альманах / Рос.-фр. центр социологии РАН. СПб., 2001. С. 115.

[11] Грякалов А. А. Неопределенность и неопределенное: проекции субъективности // Неопределенность как вызов: медиа, антропология, эстетика. СПб., 2013. С. 64.

[12] Бурдье П. Социальное пространство: поля и практики. СПб., 2005. С. 401.

[13] Бадью А. Делез: шум бытия. М., 2004. 184 с.

УДК 316.75(477)

В. А. Радзиевский

Украинские реалии как актуальный вопрос культурологии

Вопросы культурологии и истории стали актуальными в связи с изменением ментальной парадигмы, с общественными трансформациями и социокультурными изменениями в условиях постмайданной Украины. Автор рассматривает опасность украинского национализма в контексте базовых социокультурных рефлексий в современном культурно-историческом дискурсе Украины.

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

Vitaliy A. Radziyevskyy

Ukrainian reality as a topical issue of culturology

The issues of the culturology and history have become topical after the changes in the mental paradigm took place, as well as the social transformations and sociocultural shifts in the conditions of postsoviet post «maydan» Ukraine occurred. The author touches upon the danger of the Ukrainian nationalism in the context of the main sociocultural reflection in the modern cultural and historical discourse of Ukraine.

Keywords: culture, Ukraine, Nazism, subculture, culturology, history

Концептуально важно отметить: то, что в наше время происходит на Украине, неудивительно для тех, кому годами внушают о феномене величия и об особенностях украинцев, а также о древности их государства. Так, например, глава Конгресса украинских националистов А. Ивченко давно утверждал: государству Украина – «семь тысяч лет»[1]. Наукоподобные идеологические конструкции и этноцентричные индикаторы десятилетиями вдохновляют многих националистов, подталкивая их к разным культурным и политическим акциям. Историография «исследователей», обосновывающих семь тысяч (иногда и более) лет сугубо украинской истории, активно растет после 1991 г.[2]

Среди деятелей культуры, изучающих историю становления украинской державы, культуры и нации, выделяются две группы наиболее известных. С одной стороны, объективные историки (П. Толочко, Г. Ивакин, А. Моця, А. Толочко, В. Король, В. Орленко, Н. Щербак и др.), с противоположной – тенденциозные (А. Дубина, А. Кур, С. Наливайко, С. Плачинда, В. Сергийчук, Л. Силенко, Ю. Шилов, М. Чмихов и др.). Их мысли и будем иметь в виду в дальнейшем.

Цель статьи – проанализировать знаковые украинские реалии и их тенденции как актуальный вопрос современной культурологии.

В новой постмайданной парадигме культурного развития Украины при трансформации кодов, смене ключевых брендов и коррекции концептов не очень удивили составленные экспертами Министерства культуры Украины списки друзей (белые) и списки врагов (черные) «от культуры»[3]. Некоторым, попавшим в списки, могут грозить серьезные неприятности. Так, М. Пореченкова разыскивает СБУ, «суд заочно приговорил его к аресту»[4]: обвиняют актера в терроризме (ч. 3. ст. 258 УК Украины, что влечет до пятнадцати лет лишения свободы).

Анализ многих украинских СМИ первой половины 2015 г., в значительной степени отражающих украинские реалии, свидетельствует о том, что фундаментальное место в них занимает национальная проблема. В СМИ часто акцентируется внимание на вопросах титульной нации, на многолетней северо-восточной культурной экспансии, на имперской политике Москвы в области культуры и на усиливающейся угрозе (в т. ч. и социокультурной) со стороны России. Проведенные нами в Киеве опросы летом 2015 г. (интервьюировано 100 респондентов) свидетельствуют, что для многих киевлян проблемы личной и национальной безопасности являются первоочередными. Почти половина опрошенных (47 из 100 человек) отдают предпочтение национальным вопросам перед социальными, есть и такие (16 из 100), кто боится интервенции северного соседа.

Знаковым стало и то, что летом 2015 г. прославился харизматичный и разумный министр культуры Украины В. Кириленко: он был главным в судьбоносном тушении крупного пожара под Киевом[5]. Но когда же будут окончательно погашены (в разных уголках планеты) тлетворные очаги нетерпимости, ксенофобии, фашизации, экстремизма и агрессии? Кто ликвидирует их последствия? Неужели где-то на земном шаре могут появиться новые Бухенвальды и Талергофы, Майданеки и Терезины? Когда на нашей

планете закончатся преследования, аресты и убийства деятелей культуры?

16 апреля 2015 г. в центре Киева был застрелен украинский писатель, журналист и телеведущий О. Бузина. В своих работах он приводил шокирующие многих сограждан факты[6], в том числе избирательно цитировал и высказывания нашего гениального Т. Шевченко[7]. Вполне закономерно, что многим украинцам, воспитанным в реалиях независимой державы, трудно согласиться не только с О. Бузиной. Так, Н. Хвылевой (автор крылатого афоризма «Прочь от Москвы») ненавидел Кобзаря за то, что «именно Шевченко кастрировал нашу интеллигенцию»[8]. Отдельные оппоненты пытаются оспаривать, запрещать и строго осуждать различные умозаключения О. Бузины[9]. Конечно, люди имеют право на ошибки и слабости. Но стоит ли «искать скелеты в чужих шкафах», «копаться в грязном белье» или строить свой имидж на обличениях и посягательствах выдающихся личностей? Если то, что пишет способный культуртрегер, правда, то это надо признать и принять, а если ложь – опровергнуть и раскритиковать.

Странными выглядят и культурные дискуссии о «законных» территориальных претензиях отдельных европейцев к России в Азии. Их пытаются, например, обосновать присутствием отдельных кичливых соседей (иногда и их компактным проживанием) в разных частях России. Согласно этой логике, украинцы еще до 1654 г. заселяли и русскую Азию[10]. Немало «народных витиев» в разные времена желало захватить едва ли не всю Россию. Так, А. Розенберг «дарил» Украине все до Тамбова, а некоторые хотят даже забрать территории вплоть до Дальнего Востока. Знали б отдельные китайцы, – которые наживаются на «украинской теме»[11], – какие не только точки, а целые зоны бифуркации, эпистемологические выкладки, метаморфозы сознания, «легитимные» доводы и аксеологические матрицы у их амбициозных конкурентов!

Не будем перечислять множество подвигов и заслуг отважных запорожских казаков, начиная со времен Ивана Грозного. Тогда они еще не ведали, что они «украинцы», а мыслили себя подданными московского государя родом из Речи Посполитой, а после 1654 г. – из южных пределов великого царства. Этноним «украинцы» распространился более чем через два столетия. Даже Т. Шевченко, употребляя топоним «Украина», не знал слов «украинец» или «украинка»[12], хотя О. Бузина утверждал, что еще у М. В. Ломоносова (в 1734 г. учился в Киеве) впервые «появится новое диковинное слово „украинцы“»[13]. Неужели все-таки «Киевскую Русь» в XIX в. выдумали в Москве, а украинцев «сконструировали» в XVIII в. в Питере, задумав в далекой от Полтавы и Чернигова Архангелогородской губернии?

Даже недоброжелатели вынуждены согласиться с тем, что для многих уроженцев иных земель (включая украинцев) Россия стала заботливой матерью – «Россией-матушкой»[14]. Многие украинцы диаспоры чувствовали и чувствуют себя частью исторической Руси, будучи патриотами России и подсознательно разделяя мысль своего выдающегося земляка, – мудрого сподвижника Петра I, уроженца Киева, но прославившегося в Санкт-Петербурге – Феофана Прокоповича. Этот талантливый драматург, писатель и ученый высказал тезис о триединстве русского народа («триедин народ русский – великороссы, малороссы и белорусы»). Сторонниками этой концепции были выдающиеся деятели отечественной культуры и истории. Среди них были и выходцы с юга единой страны (Н. Гоголь, Н. Костомаров, А. Розумовский, А. Безбородко, Г. Данилевский, И. Паскевич, В. Боровиковский, Д. Левицкий, Л. Горка, Й. Горленко, К. Кондратович, П. Конюскевич, К. Ратник и многие другие). Напомним актуальные не только для украинских реалий афоризмы: «бескультурье – основа деградации», а «патроны не в стволах, а в головах». Они конструктивнее (не столько национальных и гипотетических «культурфилософских», сколько комично-трагичных) лозунгов и трендов типа: «Он уже умер за Украину. А ты?»[15]. Нужно, чтобы не получилось так, как у бессмертного Т. Шевченко: «Погибнеш, згинеш, Україно, не стане знаку на землі»[16]. Небезынтересно отметить и то, что Петербург в XIX и в начале XX в. многие заслуженно именовали «колонией образованных малороссиян»[17].

Идея единства и братства славян издавна не нравилась многим. Еще до А. Пушкина были те, кто мечтал ссорить и сталкивать «славян между собою». Уже раздаются требования называть славный и державный, древний и вечно молодой Киев не матерью городов русских, а «батьком міст українських». Кому-то хочется удивлять мир утверждениями типа: «мы – народ от племени Христа и Девы Марии» или «от Девы Марии и Андрея Первозванного»[18]. Хотя не только история и культурология могут «превратиться» в рупор старо-новой агитации и пропаганды. Неужели уже померкший в Европе призрак коммунизма где-то в мире заменит не менее шумный барабашка в виде ультрарадикального национализма или его более антикультурного, человеконенавистнического собрата – нацизма?

Идеологическими борцами нового фронта могут стать даже старые классики украинского варианта соцреализма. Вспомним выдающихся

литераторов, экс-коммунистов И. Драча, В. Яворивского и «иже с ними», ставших пламенными глашатаями национального сознания. Соцреализм может превратиться в укрреализм: место метода социалистического реализма заменит реализм национальный. Украинский реализм – это прославление успехов национального строительства, в т. ч. и активное участие в этом отдельных деятелей культуры. Национальный реализм с его перекодированием актуальных проблем может иметь разные оттенки. Среди них возможны весьма прогрессивные и конструктивные. Но не дойдут ли где-то на планете до переосмысления от класса-диктатора (вспомним диктатуру пролетариата) – к нации-гегемону, к нации-диктатору, к нации-тирану?

Но не может ли воспевание успехов национального строительства привести к воспитанию в духе ультранационализма? Не произойдет ли подмена устоявшихся смыслов и моделей, деформация базовых паттернов, девальвация основополагающих ценностей, переструктурирование концептуальных положений и векторов развития, трансформация понятий и категорий, гипотетическое расчеловечивание людей с дегуманизацией и моделированием новых алгоритмов сознания, девиантизация поведенческих стереотипов, корреляция фундаментальных культурных констант и ментальных модусов? Не осуществится ли искажение дефиниций, преломление ключевых параметров, гипертрофирование не только ряда метазадач, метапредметных подходов или специфических маркеров, но и переиначевание и даже изменение знаковых матриц и культурных кодов?

Новые «инженеры человеческих душ» смогут конструировать, руководствуясь примесями романтизма, примерами героизма (преимущественно выдуманного) и идейностью в духе времени и места. Часто такие «новые реалисты» обладают особенными свойствами хамелеона. Этим «даром» («хамелеонизмом») обладают люди-перевертыши. Они многократно меняют позицию (начинал как коммунист, потом «трансформировался» в демократа, затем – в либерала, а теперь – в радикала, но жизнь идет и поиск продолжается). Важно, чтобы где-то в Европе (а шире – и далеко от Европы) националистический реализм не превратился в нацистский идиотизм или в обыкновенный фашизм.

Новые реалии принуждают некоторых «ученых» переписывать историю. В нездоровой фантазии возникают миражи неких не русско-польских, а «украинско-москальских» битв и даже войн. Новым «подвижникам» приходится корректировать всю культуру. Кроме «черных» археологов «на промысел» выходят «черные» культурологи, историки, педагоги, философы и иные недобросовестные борцы гуманитарного фронта. Они пытаются перекодировать общество, переосмысливая знаковые события и переписывая не только отечественную историю. Не удивительна на планете и «охота» на инакомыслящих, причем иногда даже «из-за неосторожного высказывания»[19]. Отсюда доносы (за «неправильные» взгляды) на «потенциальных врагов»[20]. Для кого-то сепаратист оказывается опаснее фашиста. В неких странах, возможно, информаторы могут заслуженно становиться героями и спасителями, ибо они «уши и глаза» различных режимов и тиранов, кто десятилетиями выискивает им оппонентов и иногда невинных жертв.

Медленно развивается (некогда очень популярное) украинское кино. Прошел нашумевший и двусмысленный сериал «Останній (т. е. последний. – *В. Р.*) москаль». В нем немало места отводилось «приколам» о приезде «москаля» к гуцулам. Однако не всем кажутся смешными шутки типа: «Давайте мы москаля оставим, приручим, разведем здесь москалей и будем бить. Ну, чтоб на всех хватило» или «Хорошая новость, дядь Вань! – Что, Москва сгорела?». Культура призвана и должна мирить, сплачивать, объединять, консолидировать, а не разжигать агрессию, ненависть, злобу и антипатию. Нашлись даже люди, которые в украинском сегменте Интернета продают украшения со свастикой (для некоторых «свастика – это не нацистский, а древнеславянский символ»[21]).

Известное изречение говорит, что в семье не без урода, в государстве не без глупцов, а в народе не без скудоумных. Беда, если где-то на планете вместо здравого смысла, справедливости, патриотизма, любви, мира и гуманизма начинают доминировать их до неузнаваемости извращенные производные, модифицируясь в противоестественные антиподы и порождая этноцентризм, лукавство, ультранационализм, ксенофобию, вражду и ненависть. Несложно и недолго некоторым делинквентным ультраэкстремистам «декоммунизацию» пожелать превратить в противозаконную и аморальную «нацизацию». Популярный украинский культуролог Ю. Каныгин утверждает, что для К. Маркса «украинцы (тот самый «южнорусский» народ)… «этнический мусор», «отработанный материал», который сметет с лица земли пролетарская революция»[22]. А русский язык для заангажированных русофобов оказывается якобы «примитивным», «матерным»[23] и далеким от украинского, а общие культурные, исторические и религиозные корни восточных славян вообще «тают».

Киевского князя Владимира Крестителя

«перекрашивают» в украинца. В память тысячелетия его кончины готовили «духовный концерт», а президент П. Порошенко издал указ о праздновании знаменательной культурной даты[24]. Правда, с крупным международным концертом не сложилось – многие потенциальные гости оказались под запретом. Э. Кустурица, например, собирался выступать, говорить о мире и «назвал Киев духовным центром Европы»[25], но оказался невъездным из-за симпатий к политике Москвы. Складывалось впечатление, что 1000-летие преставления князя Владимира носило не столько культурный и исторический, сколько искаженно-религиозный (гибридный «христиано-языческий») характер. От христианства – богослужения, от «неоязычества» – почти под стенами Киево-Печерской лавры выступили гипертрофированные экстремисты: «радикалы группировки „Черная радуга" устроили провокацию в парке Славы. Они развесили плакаты „Насилуй, убивай, святым становись" с изображением святого Владимира и распивая шампанское рядом»[26].

Некоторые культурологи поддерживают и принятие запрета на использование на Украине слов «Россия» и «Русь» применительно к Российской Федерации. Принятие соответствующего законопроекта обосновывают якобы присвоением Россией исторического названия Украины. Народный депутат Украины О. Корчинская утверждает: «Принятие проекта закона будет способствовать защите национальных интересов Украины, исторического и культурного наследия украинского народа, сохранению независимости Украины, восстановлению исторической и социальной справедливости, а также консолидации и развитию украинской нации, ее исторического сознания, традиций и культуры»[27]. В. Одоевский отмечал, что в старину финны называли русских вейнелейсами. Навряд ли сегодня здравой является фантасмагорическая мысль переименовать Россию в Вейнеляндию, а русских – в вейнелейсов.

Существенным является то, что константы и экзистенции славной украинской культуры и истории, быта и нравов традиционно мудры и поучительны, моральны и благородны, велики и величественны, содержательны и глубинны, возвышенны и человеколюбивы, назидательны и миролюбивы. Знаковым же в развитии нового витка национального патриотизма и его имплементации в массовое сознание стало использование с весны 2014 г. на заборах, домах, вывесках и т. д. желто-голубых цветов[28].

Таким деятелям культуры, как Ж. Депардье, М. Рурк, С. Безруков, С. Сигал и О. Газманов не стоит беспокоиться. Но как быть «внутренним» оппонентам мейнстриму постмайданной украинской культуры? В 2014 г. в Одессе и Киеве радикалы, именующие себя «патриотическая молодежь, националисты», пытались сорвать концерты Ани Лорак, среди их криков звучали: «Ганьба!», «Самовар – вокзал – Россия», «Куек – за буек» и т. д. Были даже дымовые шашки и прямая агрессия на певицу[29]. Сайт «Миротворец» опубликовал персональные данные экс-нардепа Украины О. Калашникова и писателя О. Бузины. Обоих вскоре убили, а иные «герои» сняли памятную доску, посвященную памяти погибшего О. Бузины[30].

О. Бузина, по мнению его недоброжелателей, – «зарвавшийся», «дерзкий» и «обнаглевший», – совершал переосмысление украинской истории и культуры. По мнению противников О. Бузины, это было непатриотично, недопустимо, вызывающе, криминально, кощунственно, бессовестно, оскорбительно и унизительно. Ведь писатель и журналист пожелал «реконструировать возникновение Украины… как историю массовых психозов и навязчивых идей»[31]. Отчасти он это и осуществил, что, конечно, тенденциозно и для многих стало настоящим культурным шоком. Но какие новые идеи иногда вкладывают отдельные пусто- и сквернозвоны, а также красно- и чернобаи в уши подрастающему поколению и наглядно их демонстрируют? Любые крайности и перегибы часто деструктивны и разрушительны, суррогаты солидарности и братства – особого рода имитации, а симулякры справедливости, правды и патриотизма выглядят как фальшивые ценности или как иллюзии.

Уже более десяти лет у некоторых в моде одежда с специфическими надписями (например, футболки «Дякую тобі, Боже, що я не москаль», в переводе – «Спасибо тебе, Господи, что я не москаль»). Еще в середине 2005 г. две такие футболки («с перлом» «Дякую тобі, Боже, що я не москаль») приобрел себе «по 25 грн»[32] и тогдашний выдающийся замминистра МВД (в 2014–2015 гг. Председатель Луганской областной государственной администрации, с июля 2015 г. – Председатель Закарпатской областной государственной администрации), талантливый руководитель и один из великих деятелей современной Украины Геннадий Москаль. Как настоящий украинец-патриот, он, вероятно с тонкой иронией, в 2005 г. констатировал: «я буду показывать такую майку»[33]. Логичны и уроки мужества (в т. ч. с участием «героев АТО»), проверка преподавателей, учителей, правоохранителей и иных граждан на сепаратизм с дальнейшим информированием (доносами) об их взглядах, ведь надо перевоспитывать общество. Особенно не-

которые подчеркивают необходимость научить детей осуждать врагов, писать письма и рисовать рисунки на фронт, а главное – правильно понимать и излагать события 2013–2015 гг.[34] В 2015 г. в школах еще один новый праздничный тренд: вместо выпускных застолий и балов, в частности, – общение с бойцами АТО. Например, «классы в этот день пойдут в военный госпиталь или в психиатрическую лечебницу, в которой лечат бойцов АТО»[35].

Неудивительно переименование улиц, переулков, площадей и целых поселений. Даже имя А. Пушкина порой убирают с украинских улиц (например, в Ивано-Франковске некоторые узрели у поэта «антиукраинскую позицию»[36]). В Киеве начали исчезать таблички с названиями «Московская», «Горького», «Гагарина», «Панфиловцев», «Щербакова», «Пугачева», «Фрунзе», «Красноармейская», «Димитрова» и др.[37] В немилости оказался даже проспект Победы. Возможно, что правы те, кто предостерегает о нацизме, извещая о том, что «представители радикальной организации „Черный комитет" разбили памятную табличку основателю Донецко-Криворожской Советской Республики Федору Сергееву – Артему на ул. Артема… представители „Радикальной молодежи" кувалдами раздробили мемориальную табличку знаменитому советскому полководцу маршалу Жукову. Следующими… будут памятники в районе метро „Арсенальная" и мемориал массовым убийствам в Бабьем Яру»[38].

Есть на Украине надежда и на позитивные гуманистические тенденции[39], на инкорпорацию передового опыта, легитимизацию принципов товарищества и на формирование подлинного патриотического национального сознания. Неслучайно многие уважаемые люди не только из власти агитируют за подлинную демократию, плюрализм, гуманизм и общечеловеческие ценности в их национальных формах. На школьных базарах фишкой стали «патриотические школьные принадлежности. Кроме того, на школьных товарах отразилась и военная ситуация на востоке страны»[40]. Так, везут «патриотические папки и альбомы», продают желто-синие (цвета национального флага) ручки, обложки с украинскими узорами, вышивки, гербы, тетради в красно-черных цветах УПА и т. д. Важно подчеркнуть, что в современных реалиях нигде в мире недопустимо подменять конструктивный и культурообразующий патриотизм деструктивным и антигуманным ультранационализмом, а любовь к Родине – ненавистью к соседу и т. п.

Детям предлагают играть в патриотические игры (в т. ч. вместо уже подзабытой «Зарницы» как обязательную вводят национальную «Джуру»), делать сувениры для бойцов АТО, из школьной программы хотят исключить отдельных известных писателей (например, М. Булгакова), планируют проводить встречи с военными, участвовавшими в АТО, осуществлять сбор средств для армии и т. д.[41] Летом 2015 г. украинские дети играют в «правый сектор» и блокпосты (т. е. якобы «выбирают роли национальных героев и их противников»[42]). Но не получатся ли из некоторых делинквентых, квазипатриотичных школьников борцы, отрицающие холокост?

Может ли кто-то из них оказаться на месте 17-летнего Влада Кучера, учащегося в Польше? Украинец (не любящий евреев, а на руке которого красуется крупный трезубец) «опубликовал на своей страничке „ВКонтакте" фото, на котором он показывает средней палец мемориалу погибшим в концлагере „Майданек" евреям. Теперь его отчислили из техникума Люблина, а его делом занимается польская прокуратура»[43]. Чему удивляться, если даже в Киеве «представители радикальных группировок пошли на службу к мэрии»?[44] А ведь недавно жертвами радикалов становились даже магазины П. Порошенко[45]. Атакуют президента не только экстремисты. На канале И. Коломойского «квартальщики» (В. Зеленский – друг И. Коломойского) цинично и пошло высмеяли избранного народом гаранта[46]. Но генеральную линию (в поддержку президента) стараются соблюдать многие деятели культуры и педагоги. Отсюда и стихи в честь П. Порошенко, даже сравнения его с Петром I[47]. Неудивительна и популярность (многотысячные тиражи и обилие на прилавках) книг новых и старых националистических идеологов. Среди них и С. Плачинда, который в конце своего «научного» эссе кульминационно «пророчествовал»: «В вечном конфликте между Россией и Украиной рано или поздно победит Украина»[48].

Человек должен любить свою Отчизну, гордиться державой и отчей землей. Однако святая любовь не должна сопрягаться с фанатизмом или фетишизацией, сопровождаясь ксенофобией, этноцентризмом или ультранационализмом. Да, Отечество не выбирают, а я как гражданин единой, соборной и нераздельной Украины люблю, почитаю и ценю Родину. Украина в духовном плане величайшая и уникальнейшая страна. Она не только географический центр Европы и богата не только мелодичными песнями, танцами, борщом или галушками. На Украине родилось немало гениальных и талантливых личностей, среди которых были и те, кто обогатил мировую культуру (Н. Гоголь, Г. Сковорода, А. Ведель, Д. Бортнянский, М. Березовский и многие другие). Среди народов

планеты украинцы прославились культурными достижениями, трудовыми подвигами и научными открытиями.

Резюмируя, отметим, что ведущие прогрессивные научные дискурсы и рефлексии мировой и отечественной культурологической и исторической мысли достоверно и убедительно свидетельствуют следующее. Нельзя, чтобы попирались общечеловеческие идеалы: любви, добра, свободы, гуманизма, братства, равенства, справедливости, толерантности, безопасности, терпимости, чести и достоинства. Важны также историческая объективность, суверенность, взаимоуважение между странами и народами, их добрососедство и культурное сотрудничество. Недопустимо, чтобы печальные уроки XX столетия могли пройти даром. Неприемлимо, чтобы XXI столетие вместо века плодотворного культурного расцвета, интеллектуального прогресса и духовного взаимодействия стало для человечества периодом кроваво-коричневой вакханалии. Это базовый аксиоматический аргумент. Важно также констатировать, что украинские реалии как актуальный вопрос современности, имея большое значение, требуют дальнейшего взвешенного, последовательного и всестороннего научного анализа и глубокого объективного культурологического осмысления. Нужна не только адекватная научная оценка происходящего, но и грамотный рецепт выхода из сложившейся непростой социокультурной ситуации.

Примечания

[1] Цит по: Плачинда С. Лебедія: як і коли виникла Україна. Киев: Калита, 2006. С. 4.

[2] Например, писатель, историк и культуролог С. Плачинда в течение многих лет утверждал: «Украина – родина самого древнего письма, которое чеканилось на камне с XII тысячелетия до н. э.». И более того: «Мы, украинцы, можем гордиться тем, что нашей нации 20 тыс. лет». Правда, схема его подсчетов сложна, ведь далее он утверждает: «Мы, украинцы, тут были вечно… мы стоим на этой земле миллион лет». А потом провозглашает: «Мы, украинцы, имеем полное право праздновать семь тысяч лет украинской государственности. Такой возраст и украинской нации» (Плачинда С. Указ. соч. С. 7, 11, 45).

[3] Милиневский Н. Фильмы со 117 артистами запретят в Украине // Вести. 2015. 10 июля. С. 5.

[4] СБУ: актера-стрелка Пореченкова разыскивают // Там же. 28 янв. С. 3.

[5] Коротков Д. Почему пожар тушил министр культуры // Там же. 11 июня. С. 3.

[6] Он, например, писал, что идеолог украинской самостийности Н. Михновский повесился в Киеве в 1924 г. Непривычно, а иногда обидно и даже больно многим украинцам (и автору этих строк тоже) читать отдельные ключевые, знаковые цитаты О. Бузины. Некоторые из них бросают тень на наших гениев. Трудно спокойно принять, что «первая украинка» – поэтесса Леся Украинка «писала еще и под влиянием наркотиков» и якобы была лесбиянкой. И. Франко – «расист» («негров и папуасов считал низшей расой») и «украинофоб». «Керенский и Ельцин… стали отцами украинской независимости», «Сосюра – классик из дурдома», а поэт Василь Вышиваный – «трансвестит в вышиванке» (Бузина О. Союз плуга и трезуба: как придумали Украину. Киев: Арий, 2014. С. 3, 76– 86, 165, 446, 456).

[7] Процитируем пару таких «шедевров»: «Я от природы вышел какой-то неоконченный» (Бузина О. Вурдалак Тарас Шевченко, или Поддельный Кобзарь. 5-е изд. Киев: Арий, 2014. С. 7), «Попробовал было стихи писать, но такая дрянь полезла с пера…» (там же. С. 12). Великий Украинец у О. Бузины то «в стихах… настоящий уголовник!», то расист, то человеконенавистник (в том числе «кругом мене, де не гляну, не люди, а змії…»), то «алкогольный» заговорщик – член «Общества мочемордия», то «грантоед и гусекрад» (там же. С. 14, 20–21, 54, 38, 115). Гении тоже люди. По мнению неординарного, – по версии некоторых его врагов, «пытливого, въедливого и дотошного», – Олеся Бузины, даже в воспоминаниях современников Тарас Григорьевич предстает «обпивалой и объедалой – нахлебником из богемы» (там же. С. 115) со склонностями к нарциссизму и эксгибиционизму (там же. С. 118–119). Еще получается, что великий Т. Шевченко страдал от триппера (там же. С. 153) и даже был обкраден в публичном доме.

[8] Бузина О. Вурдалак Тарас Шевченко. С. 226.

[9] Ведь О. Бузина, например, писал, что «галичане развалили Киевскую Русь», «галичане – это по сути славянизированные молдаване»; во Львове «умер в доме сумасшедших Иван Франко»; «безродная девка, степная Елена Прекрасная, не оставившая собственных детей, стала матерью, ненароком родившей Украину!»; гетман П. Дорошенко – «марионетка» в «пиратском» набеге на Львов, ведь он был (согласно и «Летописи Самовидца») «только третьим после турецкого визиря и крымского хана»; «Мазепа – слуга пяти господ»; казачьи вояки начала XVIII в., по слову цитируемого О. Бузиной фельдмаршала Миниха, «как мыши, только даром хлеб едят»; открыватель «украинских племен» и «древнеукраинских князей», «отец нации» М. Грушевский – «лукавый дедок», умеющий «смело перешагивать через трупы» и, по собственному признанию, «не принадлежащий к породе героев». Цитировал О. Бузина и прославленного философа-просветителя Вольтера: «земля запорожцев – самого странного народа на свете. Это шайка русских, поляков и татар, исповедующих нечто вроде христианства и занимающихся разбойничеством» (Бузина О. Тайная история Украины–Руси. Киев: Довіра, 2008. С. 77, 79, 136, 144, 184, 193, 212, 240, 307–329).

[10] Так, известный украинский историк В. Сергийчук подчеркивает, что в 1642 г. 188 украинцев с их семьями были переведены на великую реку Лену, к первому Якутскому воеводе стольнику П. П. Головину. Далее аргумен-

тация усиливается: «были украинские казаки в походах Василия Пояркова в 1643 и Семена Дежнева – в 1648 гг. В 1671 г. они заселяли уже „страны охотскія і нерчинскія“». Потом, в XIX в. много выходцев с Украины было в Забайкалье, Восточном Урале, Якутии; украинцы «строили БАМ, осваивали залежи полезных ископаемых в Тюмени, Якутии, Норильске…» (Сергійчук В. Українці в імперії. Киев: Фотовідеосервіс, 1992. С. 78–79, 81).

[11] Омельянчук О. В Китае шьют одежду с тризубцами // Вести. 2015. 23 апр. С. 4. Ср.: Олійник С. І навіть вишиванки китайські // Експрес. 2014. 4–11 грудня. С. 13; Коротков Д. Дожились, что у нас уже бандуры производства Китая // Сегодня. 2011. 29 июля. С. 7; и др.

[12] Бузина О. Союз плуга и трезуба. С. 52. Подробнее см.: Радзиевский В. А. Восточнославянская субкультурная общность России и Украины: историко-этнолингвистический экскурс // Россия и современный мир = Russia and the contemporary world: науч. журн. / РАН, ИНИОН, Ин-т экономики; редкол. Ю. И. Игрицкий (гл. ред.) и др. М., 2014. № 2 (83). С. 187–196; Радзієвський В. О. Базові резонансні субкультури сучасної України: монографія. Киев: Логос, 2014. 664 с.

[13] Бузина О. Тайная история Украины–Руси. С. 13.

[14] Ср.: Сергійчук В. Указ. соч. С. 82.

[15] Бузина О. Утешение историей. Киев: Арий, 2015. С. 357.

[16] Его же. Вурдалак Тарас Шевченко. С. 228.

[17] Его же. Союз плуга и трезуба. С. 16.

[18] Канигін Ю. М. Віхи священної історії: Русь–Україна. Киев: А. С. К., 2006. С. 200, 238.

[19] Балаева Т. Заклеймили за неуважение к мове // Вести. 2015. 20 июля. С. 4.

[20] Среди «потенциальных врагов» упоминают пацифистов и «сторонников Москвы» в виде «бытовых сепаратистов». Им якобы могут грозить немалые сроки – 7–12 лет лишения свободы (ст. 110 УК Украины) – об этом напоминают бдительные доносчики и стукачи: они «уже раздают инструкцию по их поиску» (Козуб Т., Мирная Т., Баклаженко Р. Объявили охоту на «бытовых сепаратистов» // Вести. 2015. 10 апр. С. 4. Ср.: Серов И., Крикуненко И. Охота на сепаратистов // Сегодня. 2015. 5 авг. С. 5; Омельянчук О. Неблагонадежных выкладывают в сеть // Вести. 2015. 21 апр. С. 4; Петик М. Как работают информвойска // Там же. 18 марта. С. 5; Балаева Т. Русскую литературу в школах хотят сократить // Там же. 31 марта. С. 5; и др.). Так, в Харькове соответствующая литература и ролики в СМИ объясняют, что сепаратистом является не только тот, кто ждет «русский мир» или раскола Украины, но «сепаратист – даже тот, кто агитирует против мобилизации, распространяет слухи об угрозе русскому языку и просто сеет страхи и панические настроения» (Козуб Т., Мирная Т., Баклаженко Р. Указ. соч. С. 4).

[21] Балаева Т. В сети продают украшения со свастикой // Вести. 2015. 1 июля. С. 4.

[22] Канигін Ю. М. Віхи священної історії. С. 6. Ср.: Там же. С. 280.

[23] Железный А. Происхождение русской ненормативной лексики // Персональный сайт Анатолия Ивановича Железного. URL: http: // uzhforum. com (дата обращения: 20. 10. 2015). Ср.: Канигін Ю. М. Віхи священної історії.

[24] Про вшанування пам'яті Князя Київського Володимира Великого – творця середньовічної європейської держави Руси-України: указ Президента України П. О. Порошенко, № 107/2015 від 25 лютого 2015 року.

[25] Милиневский Н., Омельянчук О. К нам приедут Кустурица, Мамонов и Zdob si zdob // Вести. 2015. 13 июля. С. 6. Ср.: Милиневский Н. Кинопродюсеры заставляют своих актеров молчать // Вести. 2015. 26 февр. С. 11.

[26] Радикалы развесили плакаты с призывами к насилию // Там же. 3 авг. С. 9.

[27] См.: Опубликован текст законопроекта о запрете называть РФ Россией // Там же. 7 июля. URL: http: // vesti-ukr. com (дата обращения: 20. 10. 2015).

[28] В городе желто-голубые даже канализационные люки // Метро+. 2014. 22 апр. С. 3.

[29] Рылеев К. Концерт Лорак атаковали радикалы // Вести. 2014. 27 нояб. С. 1, 11.

[30] Пуляев П. Активисты-самозванцы сняли памятную доску Бузине // Там же. 2015. 15 июля. С. 5.

[31] Бузина О. Союз плуга и трезуба. С. 9.

[32] Украинский вопрос // Кореспондент. 2005. 8 окт. С. 64.

[33] Там же. С. 64.

[34] Балаева Т. Школьникам расскажут о срыве ассоциации и агрессии России // Вести. 2015. 12 мар. С. 4. Ср.: Козуб Т., Адаменко О. Люстрация дошла до школ и университетов // Там же. 2014. 12 нояб. С. 4; В украинских школах планируют ввести уроки мужества и проверять учителей на сепаратизм // Metro. com. ua. 2014. 04 авг. С. 2; Сорокин М., Браткова А. Как детей в Киеве в радикалы вербуют // Вести. 2015. 27 мар. С. 8.

[35] Балаева Т. Пойдут в церкви и встретятся с бойцами АТО // Там же. 20 мая. С. 5.

[36] В Ивано-Франковске отомстили Пушкину за Мазепу. URL: http: // antifashist. com (дата обращения: 20. 10. 2015).

[37] Касьянова И. Власти хотят сменить названия 10 улиц // Вести. 2014. 6 нояб. С. 9; Ее же. Разрешили пить ночью и переименовывали улицы // Там же. 14 нояб. С. 6; Ее же. Москву гонят с улиц и площадей // Там же. 2015. 1 апр. С. 6; Хотят переименовать еще 15 улиц // Там же. 1 июля. С. 7; Переименуют ул. Гагарина и Мира // Там же. 30 июля. С. 5; и др.

[38] Браткова А., Касьянова И., Сорокин М. Радикалы хотят уничтожить и вечный огонь // Там же. 18 мая. С. 6.

[39] Хочется верить, что уходит в прошлое печальная и провокационная пропаганда человеконенавистнических идей, включая их каннибалическое воплощение. Так, в городе Николаеве в 2014 г. даже на школьной ярмарке Первой украинской гимназии, организованной в помощь воюющим на Донбассе бойцам, предлагали «сознательные» сладости с русскими и украинскими названиями. Среди них – пирог «Бандерівський», «Сирники з москалем», «Солодкий Ляшко на Донбасі», пирожки «Танки на Москву», «Желто-голубые звезды Кремля», запеканка «Мозги

Жириновского», бесплатно давали всем попробовать вишневый компот под названием «Кровь российских младенцев» и т. п. (Воронцов А. Сладкая ярмарка // Родительский комитет. 2014. № 12 (49). С. 7).

[40] Литвинова Н. Дневник с памяткой о бомбежке и тетради УПА // Вести. 2015. 3 авг. С. 5.

[41] Чему теперь научат в школе // Там же. 10 авг. С. 1, 10–11.

[42] Литвинова Н., Балаева Т. Дети играют в «правый сектор» и блокпосты // Там же. 4 авг. С. 4.

[43] Пуляев П. Украинского студента могут судить в Польше // Там же. 4 июля. С. 4.

[44] Браткова А., Сорокин М. Радикалы теперь стали помощниками властей? // Там же. 5 авг. С. 7.

[45] Сорокин М. Радикалы хотят и дальше громить магазины Roshen // Там же. 15 янв. С. 8; Взорвался магазин «Рошен» // Там же. 29 мая. С. 3; Сорокин М. Радикалы устроили бунт в магазине Президента // Там же. 26 июня. С. 6; и др.

[46] Процитируем: «Где твои конфеты „Вечерний дефолт"?! И апофеоз антивластной риторики в целом: „Ты делаешь страну, Петя? А ты знаешь, что у тебя ничего не выйдет? Потому что собрались все здесь – пончик, трубочка, желатин, мука, сметана, сахар. Только из этого всего ты киевский торт не сделаешь. Знаешь, почему? Яйца нужны"» (Коротков Д. Коломойский открыл comedy-фронт // Вести. 2015. 26 мая. С. 2).

[47] Історія в школі. 2014. № 4/5. С. 47; № 6/7. С. 43–44; и др.

[48] Плачинда С. Лебедія. С. 158. Для него это понятно, ведь «ленивые московитяне жили в дикости, собственно, вели полузвериное существование» (там же. С. 143). Далее в тексте ненависть популярного автора разгорается: «Зависть, ненависть убогого разумом и беднейшего к умнейшему, богатейшему, еще и – красивейшему соседу станет основою вечного национального конфликта между московитянами и украинцами» (там же. С. 143). Необходимо констатировать, что внедрение в массы агрессивных «ученых» умозаключений порождает дикие высказывания типа детской фразы маленькой украинки, готовой «резать русню» (См.: Украинская девочка с ножом в руках готова «резать русню». URL: http: // tubethe. com (дата обращения: 20. 10. 2015). Ср.: Я буду резать русню! URL: http: // Politikus. ru (дата обращения: 20. 10. 2015). И далее: «Резать русню» – цветочки, а теперь о ягодках. URL: http: // x-true. info (дата обращения: 20. 10. 2015), а также клипы типа «Я бандеровец», «Я укроп, ты укроп» (там же). Многолетнее зомбирование часто дает свои плоды. Причем не только в больном воображении или в раболепствующих пропагандистских СМИ, но в отдельном случае оно может коррелироваться и с трагичными реалиями далеко не только Ближнего Востока или Юго-Востока традиционно щедрой, хлебосольной и гостеприимной Украины.

УДК 94(3)

А. А. Попов

Место Греко-Бактрии в истории и культуре древности

Статья посвящена истории исследований Греко-Бактрии (III–II вв. до н. э.): ее источниковедению и основным историографическим проблемам. Автор затрагивает вопрос об актуальности данных изысканий и рассматривает проблему места греко-бактрийской государственности в истории Древнего мира: какое значение имела эта держава на политическом и культурном пространстве Евразии II–I вв. до н. э. в так называемый «Имперский период».

Ключевые слова: Древний мир, эллинистический период, Центральная Азия, Бактрия, Индия, Греко-Бактрия

Artem A. Popov

Place of Greco-Bactria in Ancient history and culture

The article is dedicated to the history of Greco-Bactrian studies (III–II centuries BC): to the sources and the main historiographical problems. The author connects with the question of actualization of these researches and overviews the problem of the place of the Greco-Bactrian state in the history of the Ancient World: what political and cultural importance over Eurasia in the II–I centuries BC (in so-called «the Period of Emperies») was this kingdom of.

Keywords: Ancient World, Hellenistic period, Central Asia, Bactria, India, Greco-Bactria

История и культура эллинистической эпохи (IV–I вв. до н. э.) неизменно вызывали большой интерес среди отечественных ученых как в дореволюционный и советский периоды, так и сегодня. Это объясняется тем, что некоторые эллинистические государственные образования располагались на территории современной России, а многие находились в землях, которые были некогда провинциями Российской империи и Советского Союза.

Подпитывались данные изыскания масштабными и сенсационными археологическими открытиями в Северном Причерноморье, которые начались еще в период расцвета империи Романовых, покровительствовавшей этим направлениям научной деятельности. Достаточно вспомнить учрежденную при Министерстве Двора Николаем I Археологическую комиссию, которая стала впоследствии основой для создания современного петербургского Института истории материальной культуры Российской академии наук. Уже в XIX в. отечественные музеи пополнились крупными коллекциями, содержащими подлинные шедевры античного искусства. Однако нельзя сказать, что предметы, относящиеся в материальному культурному наследию эллинов и римлян, появились в России лишь в это время.

Нам хорошо известно, что собирателем древних артефактов был уже Петр I. При этом следует вспомнить, что он стал основателем первого российского музея – Кунсткамеры. В его коллекциях содержалось немало предметов, относящихся к античному времени. Среди них особняком расположились нумизматические памятники, страстным собирателем которых был великий император.

В научной литературе Нового времени существовал интерес к истории греко-бактрийских и индо-греческих царей еще до XVIII в. В этой связи учеными были хорошо знакомы многие нумизматические источники и сообщения Полибия, Страбона, Юстина.

Именно этими данными пользовался первый отечественный ученый-гуманитарий Г. З. Байер. Во время работы в Российской академии наук он исследовал монетные эмиссии, хранящиеся в собраниях Санкт-Петербурга и содержащие имена и портреты греческих монархов, управлявших Бактрией и Индией эллинистической эпохи. В XVIII в., будучи академиком Российской академии наук, он написал сочинение, значительная часть которого посвящена истории Греко-Бактрии. В 1738 г. в Петербурге был напечатан его труд «Historia regni Graecorum Bactriani»[1], который стал последней крупной работой ученого. Данная работа до сих пор сохраняет свое значение как первая трактовка источников по указанной теме[2]. При этом следует сделать поправку на то, что повествование великого исследователя основано на менее обильных, нежели сегодня, сведениях литературы и памятников материальной культуры. Взгляды его предшественников и современников на

историю Греко-Бактрии и индо-греческих царств также оказывали на него сильное влияние. Нередко, по-видимому, Г. З. Байер доверял авторитетному мнению некоторых ученых, полагаясь исключительно на него, как неоспоримо верное. Существуют некоторые места в его труде, в которых справедливость выводов вызывает сомнение у читателя. Например, Г. З. Байер рисует Менандра I как царя, следующего после Евтидема I и свершившего подлинное завоевание индийских территорий[3]. В целом же работа великого историка не может быть переоценена, так как является по своей сути первым специальным сочинением, посвященным интересующему нас сюжету.

В XIX – начале XX в. эллинистическая Бактрия привлекала ученых в связи с неизменным интересом к истории походов Александра Македонского и его наследников на Востоке. В их изысканиях прежде всего рассматриваются вопросы, затрагивающие бактрийские реалии в преломлении к истории Ахеменидов, Александра Македонского и Селевкидов. По этой причине в те годы разрабатываются сюжеты, в основном касающиеся истории Бактрии до возникновения независимого государства под руководством эллинов в середине III в. до н. э. При этом привлекались преимущественно письменные источники и нумизматика.

Объясняется это тем, что до второй половины XX в. земли древней Бактрии не были затронуты «археологической лихорадкой», которая охватила Старый Свет в средиземноморском и причерноморском регионах. Не было найдено и исследовано ни одно из крупных городищ. Былое политическое могущество Греко-Бактрии, известное из сведений античных авторов, резко контрастировало с отсутствием находок произведений изобразительного искусства, относящихся к эллинским художественным школам. Многие известные ученые даже делали вывод о том, что после присоединения Александром Великим Бактрии и Согдианы греческая культура в своих развитых формах так и не укоренилась на центральноазиатской почве.

Выдающийся британский исследователь У. В. Тарн полагал, что воинственные эллины, управлявшие Бактрией, в принципе не интересовались какими-либо формами искусства[4]. Он иронично отмечал невозможность со стороны македонских воинов Александра изготовления монетного штемпеля или скульптуры, даже если это потребуется для спасения их собственной жизни[5]. Этот английский ученый отвергал наличие до македонского вторжения в восточной части Ирана городов с присущей им культурой. Им признавалось лишь присутствие укрепленных пунктов эпохи Ахеменидов.

Советские исследователи, напротив, указывали на местное происхождение градостроительных и архитектурных форм. Они стали полемизировать с У. В. Тарном после публикации его труда «Греки в Бактрии и Индии»[6], вышедшего в 1938 г. Уже в 1940-х гг. С. П. Толстов указывал на отсутствие следов античного влияния в памятниках эллинистического времени в Бактрии и Согдиане. Это касалось, по его мнению, не только внешних, но и внутренних форм фортификации. При этом эти укрепления восходили к доахеменидскому времени[7]. В 1950–1960-е гг. большинство отечественных ученых придерживалось такого же мнения. В эпоху «оттепели» советской культуры В. М. Массон при рассмотрении археологических находок, совершенных в Бактрии, отмечал лишь возможное теоретическое влияние эллинов на этот регион в области монументальных форм изобразительного искусства[8].

Сегодня же мы знаем о таких шедеврах античной фортификации, возведенных в эллинистический период, как Кампыртепа или Кургансол.

Эпоха в развитии мировой науки, начавшаяся после Второй мировой войны, изобиловала противостоянием различных крайних мнений по частным и общим вопросам. Так, например, в области изучения различных стран и народов диффузионизм противостоял эволюционистским идеям, была осуждена расово-антропологическая теория, укоренялся структурализм. В этот исторический период рушились заморские империи. Новые взгляды на историю Индии и Центральной Азии рождались после крушения британского господства на Индостане.

В 1957 г. ученый индийского происхождения А. К. Нараин в своей работе «Индо-греки» развернул острую полемику с У. В. Тарном. При этом он доходил в ней до крайности, отрицая устоявшиеся научные постулаты лишь на том основании, что их придерживался его оппонент. Он поставил под сомнение и очередность правления греко-бактрийских монархов, и объем их завоеваний[9].

Впоследствии Ф. Л. Холт дал оценку двум основным тенденциям в историографии середины XX в., касающейся истории и культуры Греко-Бактрии и индо-греческих царств. По его мнению, У. В. Тарн изучал Центральную Азию того периода с позиций историка-эллиниста и считал эту страницу истории потерянной частью эллинистической эпохи. В то же время А. К. Нараин даже сочинил каламбур в стиле Юлия Цезаря, в котором он отметил, что эллины в Индию приш-

ли, увидели, но она их победила. Тем самым он, по утверждению Ф. Л. Холта, воспринимал эту государственность не как эллинистическую державу, а как эпизод в индийской истории[10]. Еще Дж. Вудкок сделал безуспешную попытку примирить эти две позиции[11], но лишь Ф. Л. Холт находит компромиссный пример. Так он говорит, что индо-греческий царь Агафокл, имеющий на своих двуязычных монетах второе имя «Агафуклайаса», отчеканенное на индийском языке, принадлежат одновременно эллинистической и индийской истории[12].

Столь крайние воззрения на один и тот же предмет со стороны У. В. Тарна и А. К. Нараина рождались неслучайно. По мнению советской исследовательницы К. В. Тревер, существовало противоречие между сведениями древних авторов и находками памятников материальной культуры, относящихся к эллинистической Бактрии[13]. Чтобы восполнить практически полное отсутствие вещественных источников, она в 1940 г. создала свод памятников искусства из коллекции Эрмитажа, которые были найдены в уральском и сибирском регионах и которые могли быть отнесены к кругу греко-бактрийского искусства. Несмотря на многие уже устаревшие положения, труд К. В. Тревер сохраняет особое значение до сих пор. Эта была первая попытка преодолеть источниковый кризис, в который попала наука о Греко-Бактрии.

Именно в период Второй мировой войны рождается в научной литературе такое понятие, как «греко-бактрийский мираж». Столь пессимистичный термин ввел в оборот А. Фуше, бывший основателем Французской археологической миссии в Афганистане. Действительно, его поиски руин античных городов, обломков греческих статуй или других впечатляющих артефактов, которые могли бы указывать на присутствие эллинов в этой стране, не увенчались успехом. Разочарованный, он назвал греко-бактрийское искусство миражом. При этом он отмечал наличие выдающегося медальерного искусства, о котором тогда можно было судить по монетам с изображениями высочайшего качества[14].

Перелом в мировой науке произошел во многом благодаря усилиям Д. Шлюмберже, последующего руководителя Французской археологической миссии в Афганистане. Выдающаяся археологическая находка храма в Сурх Котале стала для него предметом пристального внимания с точки зрения изучения так называемых постгреческих культур. В Британской академии в 1961 г. он подверг критике мнение «пессимистов» и убедительно показал греческое влияние на искусство Бактрии кушанской эпохи на основе материала из Сурх Котала[15]. Он ввел в обиход понятие «эллинизированное искусство» для культур Центральной Азии и Индии кушанского и парфянского времени.

Таким образом, в начале 1960-х гг. во французской науке были оформлены «пессимизм» А. Фуше и «оптимизм» Д. Шлюмберже[16].

Однако первая точка зрения вскоре была окончательно разгромлена основателем второй точки зрения. В 1964 г. «греко-бактрийской мираж» был развеян Д. Шлюмберже находкой в Ай Ханум. Там, на севере Афганистана был обнаружен эллинистический полис, в котором были найдены типично греческие архитектурные ансамбли из общественных и частных зданий, круглая пластика и рельеф, относящиеся к передовым греческим скульптурным школам, эпиграфические материалы и многое другое, что является характерным для греческих городов Средиземноморья и Причерноморья. В итоге европейские и советские ученые, доверительно относившиеся к сведениям литературной традиции древности, добились впечатляющего результата сначала теоретическим, а потом и практическим образом при восполнении источниковой базы в части касающейся материальной культуры.

Находка в Ай Ханум стала не единственной сенсационным исследованием в бассейне Амударьи во второй половине XX в. В 1976–1991 гг. в Тахти Сангине на юге Таджикистана под руководством советских ученых Б. А. Литвинского и И. Р. Пичикяна был исследован эллинистический храм Окса, расположенный на берегах этой великой реки.

Сегодня известны и изучаются многочисленные памятники, относящиеся к бактрийскому эллинизму, среди которых, например, Гиссарская крепость, Дальверзинтепа, Дильберджин, Душанбинское городище, Кампыртепа, Курганзол, стена у Железных ворот, Паенкурган, Старый Термез, Шахринауское городище и др. Особый интерес представляет пока еще слабо изученный комплекс древней столицы Бактрии города Бактр/Зариаспы.

Результаты этих многочисленных раскопок еще до конца не опубликованы. Причем это касается даже Ай Ханум и Тахти Сангина. И все же справедливо мнение академика Б. А. Литвинского, который отмечал, что существует наличие реальных произведений подлинно эллинского искусства на месте вчерашних бесплотных схем и реконструкций[17]. Поэтому греко-бактрийское искусство уже не может в принципе рассматриваться как мираж[18].

При этом возникает новый мираж, касающийся ограниченного количества источников по истории греческих царей, правивших индийски-

ми территориями. Существует весьма обширная нумизматика по данной теме. Возможно, появятся со временем все новые и новые археологические находки. При этом литературные данные, памятники античности и Востока вряд ли будут увеличиваться в объеме. Перспективы обнаружения новых сведений в таких письменных источниках, как исторические и иные произведения научной мысли и художественной литературы, ничтожны. В этой связи греко-индийский мираж не кажется преодолимым.

Обратная ситуация складывается с источниками, которые год от года увеличиваются благодаря археологическим изысканиям.

Исходя из вышеизложенного сегодняшняя историография, затрагивающая историю и культуру Греко-Бактрии, подходит с доверием и умеренной критикой к литературной традиции древних.

Греко-бактрийское царство, несмотря на его относительно краткую историю, было одно из наиболее значительных эллинистических государств. Его история (середина III – II в. до н. э.) относится к третьей и последней эпохе бактрийского эллинизма, которой предшествовали македонский и селевкидский периоды.

При этом история независимого Греко-бактрийского царства делится на периоды, связанные с правлением отдельных династий. В начале своего существования эта монархия находилась под руководством Диодотидов (Диодота I и Диодота II). Основателем второй династии Евтидемидов стал Евтидем I, свергнувший Диодота II. Деметрий I, сын Евтидема I, уже стал распространять власть греко-бактрийских владык на Индостан. В это время господство Евтидемидов в Бактрии поколебал Евкратид I. При этом основатель новой династии Евкратидидов после своих походов в Индию был убит своим сыном, после чего Евкратидиды, погрязшие в братоубийственной войне, вынуждены были разделить огромную империю с Евтидемидами, сохранившими некоторые индийские земли. Впоследствии на рубеже II–I в. до н. э. центральноазиатские кочевники юэчжи (кушаны) присоединили к своим владениям сначала Бактрию, принадлежащую эллинам, а затем в I в. до н. э. – I в. н. э. они овладели индийскими землями Евтидемидов и Евкратидидов. Таким образом, историю этого государства следует делить на четыре части: правление Диодотидов (около 256–225 гг. до н. э.), правление первых Евтидемидов (около 225–171 гг. до н. э.), правление Евкратида I (около 171–145 гг. до н. э.), правление поздних Евтидемидов и Евкратидидов в Индии и Бактрии (вторая половина II в. до н. э. – первая половина I в. н. э.).

Сама Бактрия, центр указанного государства, находилась в сердце Евразии. В древности она включала в себя части современного Афганистана, Узбекистана, Таджикистана. В связи с этим изучение истории и культуры этой территории Древней Центральной Азии представляется очень важным и вряд ли когда-то потеряет актуальность. Особенный интерес вызывает тот период, когда там правили греки, одни из немногочисленных европейских владык данных земель. Ведь этот регион, полный политических и иных противоречий, оказывал и оказывает значительное влияние на ход мировой истории.

Греко-Бактрия – это типично эллинистическая монархия. В период ее существования в центральной части Евразии тесно переплелись эллинские (европейские) и иранские (восточные) начала в государственных учреждениях, политике и культурной жизни. В этой связи представляется весьма продуктивным рассмотрение проблемы соотношения этих двух истоков в этом государстве. В понимании этого синтеза и содержится ключ к ответу на вопрос: по какой причине больше века в эпоху эллинизма на территории Центральной Азии функционировало единственное в мировой истории автономное государственное образование, в котором политическая элита, управлявшая местными жителями, была по своей природе европейской.

Культурные процессы, которые происходили в Греко-бактрийском царстве были схожими с теми, которые происходили с средиземноморском и причерноморском регионах, в так называемых «классических» эллинистических монархиях. При этом история и культура эллинистической Бактрии принадлежит истории и культуре Афганистана, Таджикистана и Узбекистана, в некоторые периоды касавшиеся Ирана, Туркмении, Индии и даже Китая. Уроки истории, затрагивающие это государственное здание древности, в качестве моделей следует учитывать при решении важнейших проблем, возникающих в этом регионе.

Евразия в III в. до н. э. переживала эпоху глобальных перемен.

На самом восточном краю ойкумены завершается объединение Китая под властью богоподобных Цинь, а в Западной части Средиземноморья Рим становиться единоличным владыкой, сокрушив могущественный Карфаген.

В это же время в центральных частях Евразии окончательно распадается мировая держава Александра Великого, объединившая в своих границах эллинский мир Восточного Средиземноморья и бывшую империю Ахеменидов, включавшую в себя Ближний Восток, Иран и За-

падную Индию. Битва при Курупедионе и гибель Селевка I Никатора (281 г. до н. э) поставили в этом процессе жирную точку.

Наследники величайшего македонского полководца на руинах этого колоссального здания хотели выстроить свои собственные царства. Причем каждый из участников этого пиршества не только хотел получить самый значительный кусок, но и урвать что-нибудь послаще у своего соседа.

Наиболее влиятельные государства были созданы наследниками Птолемея Лага и Селевка Никатора. Поэтому именно они погрязли в бесконечной череде противостояний, которые вошли в историю как Сирийские войны, так как велись они, прежде всего, из-за богатых южносирийских земель и городов. Эти драматические события сильно истощали обе противоборствующие стороны и не принесли решающего результата какой-либо из них.

Многие сопредельные государства, пользуясь этим, извлекли из этого прибыль. Рим вошел в плотное соприкосновение с государствами Восточного Средиземноморья в период первых двух Пунических войн, и, действуя по принципу «разделяй и властвуй», стал в I в. до н. э. владыкой этого региона.

Однако уже в III в. до н. э. был запущен процесс разложения и упадка империй Лагидов и Селевкидов.

Недаром богатейшее среди эллинистических государств, Птолемеевский Египет, попало под влияние Рима еще во II в. до н. э. и практически утратило внешнеполитическую самостоятельность.

На западных окраинах державы Селевкидов зародились Пергам и Понт, первый из которых стал со временем обладателем Малой Азии, а второй покорил все Причерноморье. Оба эти государства стали со временем добычей римлян.

В середине бурного III в. до н. э. на восточных окраинах владений потомков Селевка I были образованы Парфянская держава и Греко-бактрийское царство.

Первое из этих государств было создано кочевниками парнами, поставившими у власти династию Аршакидов, скифов по происхождению. Вторая государственность возникла, благодаря Диодотидам, эллинам, поднявшим восстание против власти Селевкидов. С течением времени Парфия превратилась в могущественную иранскую империю, самого значительного противника Рима. На востоке римских границ она служила буферной зоной между Центральной Азией, Индией и Китаем, с одной стороны, странами Средиземноморья и Причерноморья – с другой. Парфянским царям принадлежали преимущественно земли западной и центральной части Ирана, но месопотамские, кавказские и восточно-иранские территории часто становились предметом их экспансии.

Таким образом, Греко-Бактрия могла бы стать основным стратегическим союзником для Рима. Однако к I в. до н. э. греко-бактрийские владыки уже перестали владеть грандиозной империей, включавшей в себя весь Восточный Иран и Западную Индию: бассейны Амударьи, Сырдарьи и Инда. Потомки Деметрия I Непобедимого и Евкратида I Великого, владык и создателей этой державы, стали незначительными эллинскими царьками в указанных странах.

Подлинными наследниками этих двух выдающихся полководцев стали юэчжи, кочевники центральноазиатских степей. Именно им удалось создать на развалинах империи греков в Центральной Азии и Индии мощное Кушанское государство. Греко-Бактрия и впоследствии Кушанское царство превратились в западный рубеж китайской империи Хань, которая смогла присоединить уже в конце II в. до н. э. Давань (Ферганскую долину), часть центральноазиатского региона и в I в. до н. э. разгромить воинственных сюнну (азиатских гуннов) на своих северных границах.

Во II–I вв. до н. э. Парфия, с одной стороны, Греко-Бактрия и затем Кушанская держава – с другой, служили некой промежуточной зоной между Римом и Китаем. Причем Парфия для Рима таковой служила на востоке, а Греко-Бактрия, затем Кушанская империя для Китая – на западе.

Даже географически в указанный период времени центр Евразии разделил ее на Западную и Восточную части. При этом именно ее срединная часть исполняла роль проводника между этих двух цивилизационных полюсов, передавая культурные достижения обоих и одновременно впитывая их в себя.

Культурная роль Индии в этом процессе очевидна. Достигшая в III в. до н. э. своего максимального могущества, ослабленная внутренними противоречиями индийская империя Маурьев во II в. до н. э. была побеждена греко-бактрийскими царями и потеряла многие западные земли. Впоследствии от эллинов эти территории перешли под власть кушанских владык. Недаром история распространения буддизма через Центральную Азию на Дальний Восток тесно связана с греками и кушанами, правившими в этом регионе.

«Имперский период древней истории», как назвал его известный исследователь Центральной Азии С. П. Толстов, имеет временные рамки с I в. до н. э. по III–IV вв. н. э.[19] В эту

эпоху, когда квартет великих держав Древнего мира – Рим, Парфянский (а затем и Раннесасанидский) Иран, Кушанское царство и Ханьский Китай, – поделили между собой почти все передовые в культурном отношении страны и области Старого Света от Британии до Тихого океана, в условиях наивысшего в древности расцвета экономики, культуры и разнообразных связей, впервые в истории человечества осуществлялись не только опосредствованные, но и прямые контакты между самыми, казалось бы, отдаленными друг от друга странами и народами[20]. Однако в этой парадигме следует внести дополнение: выражение «Кушанское царство» стоит взять в скобки и перед ним написать «Греко-бактрийское царство», расширив временные рамки до II в. до н. э.

Примечания

[1] Bayer T. S. Historia regni Graecorum Bactriani. Petropoli, 1738.

[2] Фролов Э. Д. Русская наука об античности: историогр. очерки. СПб., 1999. С. 67.

[3] Bayer T. S. Op. cit. P. 74.

[4] Tarn W. W. Notes of Hellenism in Bactria and India // The J. of Hellenic studies. 1902. Vol. 22. P. 283, 293.

[5] Tarn W. W. The Greeks in Bactria and India. 3rd ed. Chicago, 1985. P. 128.

[6] Ibid. 1st ed. Cambridge, 1938.

[7] Толстов С. П. Подъем и крушение империи эллинистического «Дальнего Востока» // Вестн. древ. ист. 1940. № 3/4. С. 199; Его же. Древний Хорезм. М., 1948. С. 91.

[8] Массон В. М. Археологические памятники Средней Азии и греко-римские влияния и связи // Accademia Nazionale dei Lincei. Roma, 1966. № 76. P. 340.

[9] Narain A. K. The Indo-Greeks. Oxford, 1957.

[10] Holt F. L. Alexander the Great and Bactria. 1st ed., Leiden, 1988. P. 3–4.

[11] Woodcock G. The Greeks in India. London, 1966.

[12] Ibid. P. 4.

[13] Тревер К. В. Памятники греко-бактрийского искусства в собраниях Государственного Эрмитажа. М.; Л., 1940. Т. 1. С. 2.

[14] Foucher A. La vieille route de l'Inde // Mémoires de la Délégation Archélogique Française en Afganistan. Paris, 1942. T. 1. P. 73–144.

[15] Schlumberger D. The Excavations of Surkh Kotal and the problem of Hellenism in Bactria and India // Proceedings of the British Academy. 1961. Vol. 48. P. 77–95.

[16] Bernard P. Aï Khanoum on the Oxus: a Hellenistic city in Central Asia // Albert Reckitt Archeological Lecture / British Acad. London, 1967. P. 73.

[17] Литвинский Б. А., Пичикян И. Р. Эллинистический храм Окса, Южный Таджикистан. М., 2000. Т. 1: Раскопки; архитектура; религиозная жизнь. С. 8.

[18] Пичикян И. Р. Культура Бактрии: ахеменидский и эллинистический периоды. М., 1991. С. 158.

[19] Ставиский Б. Я. Средняя Азия и античное Причерноморье: проблема контактов, их периодизация и характер // Античная цивилизация и варварский мир. Новочеркасск, 1992. Ч. 2. С. 16.

[20] Там же. С. 17.

УДК 930.85(510+517)"12/13"

Е. Р. Нестерова

Особенности культурного взаимодействия монголов и китайцев в XIII–XIV вв.[1]

В статье рассматривается взаимодействие китайской и монгольской культуры в период покорения Китая монголами и правления династии Юань. Монголы, утратив многие навыки кочевого образа жизни, позаимствовали у китайцев не только военную технику, но и в целом китайскую культуру. Вместе с тем во многом монголы сами повлияли на своих подданных.

Ключевые слова: культурное влияние, монголы, китайская цивилизация

Elena R. Nesterova

Features of the cultural interaction between the Chinese and Mongols in the XIII–XIV centuries

During the war against China and gradual occupation of its territory, the Mongols got in touch with great culture, that influenced many aspects of their life. Mongols borrowed much from Chinese people and to certain extent influenced them.

Keywords: cultural influence, Mongols, China's civilization

В конце XIII в. вся территория современного Китая вошла в состав монгольской империи Юань. В одном государстве оказались объединены народы с различным уровнем социального, политического, культурного развития. Эта разница во многом обусловила тот факт, что взаимодействие народов после завоевания приобрело несколько односторонний характер. Если вспомнить популярное сегодня выражение «диалог культур», то в этом случае никакого диалога не было и быть, скорее всего, не могло. Напротив, здесь имел место монолог китайской цивилизации. Монголы позаимствовали у китайцев очень многое – от оружия до бумажных денег и от налоговой системы до календаря. В значительной мере это обеспечило им победы на этапе завоеваний и относительную устойчивость империи в последующие годы.

Именно с дальновидными и разумными заимствованиями связывал успехи монгольского оружия специалист по военной истории М. И. Иванин, заинтересовавшийся проблемой еще в конце XIX в. Правда, он допускал, что это могло быть и делом рук сект христиан, которые во время гонений в Восточной Римской империи уходили в Аравию и Персию, а после распространения там ислама – еще дальше на восток. «Вероятно, они внесли туда начала гражданственности и образования и сообщили некоторые сведения о военном искусстве римлян и греков, а эти сведения могли быть переданы и монголам. Но еще вероятнее, что соседство образованного Китая было для монголов лучшей школой для изучения разных отраслей военного искусства, которое в Китае в то время было доведено до совершенства»[2]. Уровень китайского военного дела можно оценить хотя бы по тому факту, что уже в XI в. китайцы начали использовать порох и огнестрельные орудия[3].

М. И. Иванин писал: «История завоеваний монголов показывает, что правители их воспользовались соседством и образованием Китая, приобретали о полезных им предметах основательные сведения, умели ценить ученых людей, а в знании военного искусства и в военной политике превзошли своих учителей»[4]. С этим трудно поспорить.

Вслед за временем походов пришло время монгольского господства над китайскими землями, эпоха династии Юань. Этот период оказался отмечен замечательными достижениями в традиционных для Китая сферах. Одна из них – театр. Увлечение театром при монголах было отмечено, в частности Марко Поло, описавшим музыкальные представления, которыми развлекали гостей на пиру у хана Хубилая[5]. В этот период театр проник во все слои общества, от ханского дворца до деревни[6]. По подсчетам исследователей, в XIII–XIV вв. в империи Юань было создано порядка 2000 пьес, из которых до нашего времени дошли с разной степенью сохранности около 700[7]. На закономерный вопрос, с чем был связан такой небывалый подъем театрального искусства, один из ведущих специалистов по драме эпохи Юань В. Ф. Сорокин предложил следующий ответ: причиной этому стала монгольская веротерпимость

и распространившийся по империи религиозный синкретизм. На смену былому господству конфуцианской идеологии пришло смешение традиционных китайских учений с исламом, несторианством, манихейством, католицизмом, вследствие чего «традиционная шкала ценностей в сфере духовной культуры Китая была в какой-то мере поколеблена»[8], а это побуждало образованных людей для самовыражения обращаться к демократическим, не считавшимися ранее престижными литературным жанрам. Авторы пьес «либо принадлежали от рождения к низшей прослойке образованной (а потому все же привилегированной) части общества, либо были выходцами из обедневших и лишившихся былого влияния знатных семей»[9]. Одновременно с В. Ф. Сорокиным к таким же выводам пришли и западные востоковеды[10].

Венцом развития театрального искусства средневекового Китая можно назвать юаньскую драму[11]. В ней был переработан и переосмыслен сюжетный материал, накопленный за годы правления предшествовавших великих династий – Тан и Сун. Однако наряду с обращением к прошлому, в жанре нашли свое отражение и реалии современности, разумеется, в иносказательной форме, поскольку власти сурово карали за вольнодумство и критику в свой адрес[12]. Литературное богатство и разнообразие мира юаньской драмы было таково, что его удалось превзойти только в XVII в. в многочисленных романах и повестях[13].

Очень интересен процесс взаимного влияния китайского и монгольского языка. Имела место активная лексическая интерференция, причем «китайские заимствования в монгольском объясняются отсутствием в последнем необходимой терминологии… монгольские же заимствования в китайском были порождены социальным престижем языка завоевателей»[14]. Грамматическая интерференция выражалась в использовании в китайских предложениях монгольского порядка слов (между этими языками имеется серьезное различие – в китайском сказуемое ставится после подлежащего перед дополнением, в монгольском сказуемое ставится в самом конце)[15].

Заимствовались, как правило, имена существительные, которые при этом получали грамматические признаки из заимствующего языка[16]. Однако в целом глубокое влияние монгольского языка на китайский наблюдается только в переводных текстах[17] (чаще всего, официального характера). Монгольские заимствования в юаньской драме очень немногочисленны[18]. Стоит обратить внимание и на процесс обратного влияния – китайского языка на монгольский. Б. Я. Владимирцов писал: «Язык монгольской феодальной аристократии, в словарном отношении, оставался чисто монгольским и не подвергся влиянию китайского языка»[19]. Однако И. Т. Зограф опровергает это утверждение, подчеркивая, что влияние имело место, а иначе и быть не могло, поскольку у двух языков не было «сближающего их фактора общности культуры носителей… монгольский словарь не мог отвечать потребностям возникшего контакта»[20], особенно в условиях заимствования китайской системы управления с четко построенной иерархией и особой терминологией.

Тот факт, что такой измененный китайский обнаруживается в официальных документах, И. Т. Зограф объясняет сознательными действиями монгольской администрации, которая, соблюдая иерархию завоевателей и подданных, стремилась тем не менее сделать свои постановления понятными китайцам[21]. Результаты языковой интерференции в официально-канцелярском китайском оказались весьма существенны. Впрочем, с падением династии Юань эта разновидность языка полностью вышла из употребления[22].

Еще одним направлением, не пострадавшим от монгольского завоевания, следует назвать изящное искусство[23]. «Подражая китайским императорам и желая окружать себя такой же роскошью, монголы способствовали возрождению и оживлению многих видов декоративно-прикладного искусства – фарфорового, лакового производства, ювелирного и эмальерного дела»[24]. На этом фоне китайская интеллектуальная элита в творческой активности видела «единственно возможный способ сохранить национальные и культурные ценности», обращаясь к классическим образцам прошлого. Историки и теоретики китайской живописи выделяют для времени Юань «когорту шести великих мастеров»[25]. При монголах некоторые формы китайской традиционной живописи (деревья, скалы, облака) проникли в персидскую миниатюру[26].

Из эпохи Юань до наших дней дошли имена выдающихся художников, работавших в классических жанрах пейзажа, «цветы и птицы», анималистики[27]. Как отмечает специалист по истории китайского искусства М. Е. Кравцова, они умели найти точки соприкосновения традиционных тем с интересами правящей верхушки. Изображая столь близких и понятных кочевникам лошадей и всадников, художники добивались признания своих талантов монгольской знатью, получали высокие чины и материальное благополучие, а обращаясь за сюжетами к живописи эпохи Тан, выполняли самими на себя возло-

женную миссию сберечь культуру под властью иноземцев[28].

Успешно продолжало развиваться фарфоровое дело. Изготавливалась посуда из тонкого белого фарфора, в украшении которой преобладали узоры растительного содержания. Об открытии фарфоровых мастерских имеются специальные упоминания в «Юань ши»[29]. В эпоху монгольского владычества основным центром производства фарфора стал Цзиндэчжэнь, славившийся до этого преимущественно высококачественной керамикой[30]. Тогда же широкое распространение получили изделия из прекрасного фарфора с кобальтовой росписью[31], рисунок на которых отличался «тонкими контурными линиями и штрихами с тщательной проработкой мельчайших элементов»[32]. Совершенствовалась технология стекольного литья[33]. Считается, что при династии Юань «под непосредственным воздействием чужеземного (монгольского. – *Е. Н.*) декоративно-прикладного искусства» возникло в Китае изготовление перегородчатых эмалей[34].

Продолжалось развитие традиционной китайской медицины. Акупунктура и прижигание целебными травами широко практиковалось и приобрело новые знания, привнесенные монголами из их кочевого, полного военных опасностей быта, требовавшего простых и эффективных методов лечения. Синтез китайских и монгольских методик, выработавшийся за годы правления династии Юань, проник впоследствии и в Тибет[35].

Монголы усвоили кое-что из повседневного быта китайцев. Например, Марко Поло в своей книге описывал великолепные бани одного из городов, через которые он проезжал: «Бани эти самые красивые, самые лучшие и самые просторные в свете; они так просторны, что зараз тут могут мыться сто мужчин или сто женщин»[36]. Традиция строить бани появилась в Китае при династии Сун[37] и была перенята впоследствии завоевателями.

Правители Юань активно пользовались бумажными деньгами, изобретенными в Китае при династии Тан (618–907)[38]. Вот как описывал их в своей книге Марко Поло: «Заставит хан набрать коры от тутовых деревьев, листья которых едят шелковичные черви, да нежное дерево, что между корой и сердцевиной, и из этого нежного дерева приказывает изготовить папку, словно как бумагу; а когда папка готова, приказывает он из нее нарезать вот как: сначала маленькие кусочки, стоящие половину малого ливра, или малый ливр, иные ценой в полсеребряный грош, а другие в серебряный грош; есть и в два гроша, и в пять, и в десять, и в безант, и в три и так далее до десяти безантов; и ко всем папкам приложена печать великого хана. Изготовляется по его приказу такое множество этих денег, что все богатство в свете можно ими купить. Приготовят бумажки так, как я вам описал, и по приказу великого хана распространяют их по всем областям, царствам, землям, всюду, где он властвует, и никто не смеет, под страхом смерти, их не принимать. Все его подданные повсюду, скажу вам, охотно берут в уплату эти бумажки, потому что, куда они ни пойдут, за все они платят бумажками, за товары, за жемчуг, за драгоценные камни, за золото и за серебро: на бумажки все могут купить и за все ими уплачивать: бумажка стоит десять безантов, а не весит ни одного»[39]. Есть упоминание бумажных денег и у Гильома Рубрука – «ходячей монетой в Катайе служит бумажка из хлопка, шириною и длиною в ладонь, на которой изображают линии, как на печати Мангу (Мунке. – *Е. Н.*)»[40]. Европа в то время ничего подобного не знала.

К результатам взаимного влияния китайской и монгольской политической идеологии следует отнести идею универсализма ханской власти. Е. И. Кычанов назвал эту концепцию «общей для китайцев и их соседей, идущей в полном смысле слова из глубины веков»[41]. В то же время Г. Франке считал ее исключительно порождением китайской политической мысли[42].

Монголам власть Чингис-хана представлялась пожалованной Небом. В источниках это упоминается не один раз. В «Юань-чао би-ши» одному из сподвижников Чингиса было видение, в котором бык приговаривал: «Небо с землей сговорились, нарекли Темучжина царем царства»[43]; Чингис считает, что силу его умножает Небо и Земля[44], что на престол высокий сел он с помощью Вечного Неба[45], с его же помощью собирался он в дальнейшем преобразовать государство[46]; перечисляя свои деяния, великий хан говорил: «Я пред лицом Вечной Небесной Силы направил на путь истины всеязычное государство и ввел народы под единые бразды свои»[47]. Лубсан Данзан в своем сочинении прямо называет Чингиса сыном Неба[48]. Сун Цзычжень, китайский чиновник на службе у хана Гуюка, признавал, что Чингис-хан получил соизволение Неба на занятие трона[49].

Монголы поклонялись Великому Небу как верховному божеству, почитая наряду с этим различных духов[50] (Ц. де Бридиа пишет, что они «приносят в жертву дары солнцу, луне, воде, земле»[51]). Имелся культ Неба и в Китае[52], что, в частности, нашло свое отражение в одном из самоназваний государства – 天下 (Тянься), Поднебесная.

Божественный статус верховного правителя был окончательно оформлен еще в III в. до н. э., в правление императора Цинь Ши Хуан-ди (259–210 гг. до н. э.). Именно при нем к императору впервые был применен термин «Хуан-ди» (皇帝), до этого прилагавшийся исключительно к божествам[53].

Согласно принципам сакральности и универсальности верховной власти, влияние императора не ограничивалось территориальными границами страны. А. С. Мартынов подобрал выдержки из документов эпохи Сун, в которых любые приграничные земли, в том числе и никогда не принадлежавшие Китаю, неизменно рассматриваются как подвластная императору территория, волнения на которой обусловлены исключительно злоумышлениями слабых варваров[54]. На протяжении всей китайской истории любой народ, имевший контакты с Поднебесной, рассматривался в качестве вассала и данника[55]. Кроме того, состояние империи в целом ставилось в зависимость от состояния личности императора, поскольку если император приведет в порядок «свое сердце» и наведет порядок в управлении, все проблемы решатся с легкостью[56]. То есть император рассматривался в качестве личного гаранта мирового порядка[57].

Чингису тоже не были чужды представления об универсализме собственной власти. Свои обращения к иноземным государям он формулировал исключительно по вертикали (от старшего к младшему), например Хорезмшаха он называл «дорогой сын»[58]. А в «Алтан Тобчи» имеется фраза, которую вполне можно отождествить с китайской идеей взаимозависимости личности императора и империи («если хан благоденствовать будет, то и государство его благоденствовать будет»[59]).

Китайская концепция передачи верховной власти по воле Неба в XIII в. попала в монгольской среде на благодатную почву. В послании, обращенном к даосскому монаху Чан Чуню, Чингис заявил: «Небо отвергло Китай за его чрезмерную гордость и роскошь. Я же, обитая в северных степях, не имею в себе распутных наклонностей; люблю простоту и чистоту нравов; отвергаю роскошь и следую умеренности; у меня одно платье, одна пища; я в тех же лохмотьях и то же ем, что коровьи и конские пастухи; я смотрю на народ, как на детей; забочусь о талантливых, как о братьях; мы в начинаниях согласны, взаимная любовь у нас издавна»[60]. И хотя это, скорее всего, домысел автора источника, который был китайцем, даосом и пользовался благоволением Чингис-хана, из этого отрывка следует, что Чингис мог занять отведенную для императора нишу в народном восприятии. И он уже представлялся не захватчиком-узурпатором, а почти что правопреемником китайского престола, одобренным Небом. Согласно китайской традиции, любая династия могла утратить мандат Неба на верховную власть[61], что проявлялось в поражениях на поле боя, стихийных бедствиях или иных неприятностях, после чего народ получал формальное право выступить против императора, таковым уже не являвшегося[62].

Итак, культурное взаимодействие между монголами и китайцами шло в нескольких направлениях. С одной стороны, монголы заимствовали достижения китайской цивилизации, приспосабливая их для собственных нужд, как это было с военными изобретениями или печатью бумажных денег, и это оказало большое влияние на облик империи Юань. С другой – в годы монгольского правления получили благоприятные условия для дальнейшего развития театр, живопись, декоративно-прикладное искусство, что в некотором смысле было обусловлено стремлением правящей элиты вкусить все прелести оседлой роскошной жизни. Третьим направлением было воздействие монгольского элемента на китайский. Будучи весьма незначительным по сравнению с первыми двумя, оно тем не менее так же имело место, в особенности в языке документооборота и организации управления.

Примечания

[1] Исследование подготовлено в рамках работы по проекту «Причерноморье и Средиземноморский мир в системе отношений Руси, Востока и Запада в Средние века», поддержанному Российским научным фондом (соглашение № 14–28–00213 от 15 августа 2014 г. между Российским научным фондом и МГУ им. М. В. Ломоносова).

[2] Иванин М. И. О военном искусстве и завоеваниях монголо-татар при Чингис-хане и Тамерлане. СПб., 1875. С. 9.

[3] Там же. С. 15.

[4] Там же. С. 17.

[5] Книга Марко Поло / пер. И. П. Минаева, вступ. ст. И. Магидовича. Алма-Аты, 1990. С. 101.

[6] Сорокин В. Ф. Китайская классическая драма XIII–XIV вв. М., 1979. С. 6.

[7] Там же.

[8] Там же. С. 5.

[9] Там же. С. 7.

[10] West S. Mongol influence on the development of Northern drama // China under Mongol rule / ed. by J. Langlois. Princetone, 1981. P. 434–465.

[11] Сорокин В. Ф. Указ. соч. С. 44–59.

[12] Там же. С. 8.

[13] Там же. С. 9.

[14] Зограф И. Т. Монгольско-китайская интерференция: язык монгол. канцелярии в Китае. М., 1984. С. 38.

[15] Там же. С. 48.

[16] Там же. С. 40.

[17] Там же. С. 46.

[18] Там же. С. 44.

[19] Владимирцов Б. Я. Монгольский международный алфавит XIII в. // Культура и письменность Востока. М., 1931. Кн. 10. С. 37.

[20] Зограф И. Т. Указ. соч. С. 47.

[21] Там же. С. 60.

[22] Там же. С. 61.

[23] Подробнее об этих процессах см.: Неглинская М. А. О стилевых тенденциях в архитектуре, изобразительном искусстве и ремесле эпох Юань и Мин // Общество и государство в Китае: материалы 42-й науч. конф. М., 2012. С. 395–434; Кравцова М. Е. История искусства Китая. М., 2004. С. 620–628; Кучера С. Проблема преемственности культурной традиции при династии Юань // Роль традиций в истории и культуре Китая / отв. ред. Л. С. Васильев. М., 1972. С. 291–292.

[24] Кравцова М. Е. Указ. соч. С. 287–289.

[25] Там же.

[26] Franke H. China under Mongol rule. Aldershot, 1994. P. 68.

[27] Кравцова М. Е. Указ. соч. С. 623–626.

[28] Там же.

[29] Там же. С. 705–706.

[30] Там же. С. 709.

[31] Кобальтовая роспись характерна тем, что рисунок наносится под глазурь до основного обжига, а при изготовлении красок используют кобальт как очень тугоплавкий материал, почти не меняющий цвет в процессе обжига. Техника была заимствована с Ближнего Востока и, судя по археологическим данным, стала известна в Китае еще в эпоху Тан (618–907), однако широкого распространения не получила.

[32] Кравцова М. Е. Указ. соч. С. 710.

[33] Там же. С. 782.

[34] Там же. С. 819.

[35] Lane G. Daily life in the Mongol Empire. Westport: Greenwood Publ. Group, 2006. P. 138–139; Еремеев В. Е. Цзинь-юаньская реформа в традиционной китайской медицине // Общество и государство в Китае: материалы 41-й науч. конф. М., 2011. С. 145–149.

[36] Книга Марко Поло. С. 148.

[37] Никифоров В. Н. Очерки истории Китая. М., 2002. С. 215.

[38] Очерки истории Китая от древности до опиумных войн / отв. ред. Шан Юэ. М., 1959. С. 291.

[39] Книга Марко Поло. С. 108–109.

[40] Путешествия в восточные страны Плано Карпини и Гильома Рубрука / вступ. ст., примеч. Н. П. Шастиной; пер. А. И. Малеина. М., 1957. С. 155.

[41] Кычанов Е. И. Кочевые государства от гуннов до маньчжуров. М., 1997. С. 207.

[42] Franke H. From tribal chieftain to Universal Emperor and God: the legitimation of the Yuan Dynasty. München, 1978. P. 18.

[43] Сокровенное сказание монголов: монгол. хроника 1240 г. / введ., пер., слов. С. А. Козина. Л., 1941. Т. 1. С. 107.

[44] Там же. С. 111.

[45] Там же. С. 141.

[46] Там же. С. 159.

[47] Там же. С. 168.

[48] Алтан Тобчи (Золотое сказание) / пер., введ., коммент., прил. Н. П. Шастиной // Памятники письменности Востока. М., 1973. Вып. 10. С. 100.

[49] Мункуев Н. Ц. Китайский источник о первых монгольских ханах. М., 1965. С. 68.

[50] О религиозных воззрениях монголов см.: Lane G. Op. cit. P. 181–205.

[51] «История Татар» Ц. де Бридиа // Христианский мир и Великая Монгольская империя: материалы францисканской миссии 1245 г. М., 2002. С. 117.

[52] Духовная культура Китая: мифология, религия. М., 2007. С. 95.

[53] Там же. С. 97.

[54] Мартынов А. С. К характеристике внешнеполитической доктрины Китая в X–XII в. // П. И. Кафаров и его вклад в отечественное востоковедение: материалы конф. М., 1979. Ч. 1. С. 109–111.

[55] См., например: Думан Л. И. Традиции во внешней политике Китая // Роль традиций в истории и культуре Китая / отв. ред. Л. С. Васильев. М., 1972. С. 199–213.

[56] Мартынов А. С. Указ. соч. С. 115.

[57] Духовная культура Китая. С. 97.

[58] Рашид-ад-дин: сб. летописей / пер. Л. А. Хетагурова; ред. и примеч. А. А. Семенова. М.; Л., 1952. Т. 1, кн. 2. С. 188.

[59] Алтан Тобчи. С. 191.

[60] Труды Русской духовной миссии в Пекине. СПб., 1866. Т. 4. Приложение. С. 370.

[61] Духовная культура Китая. С. 94.

[62] Там же. С. 191.

УДК 24:003:3

С. Х. Шомахмадов

Интерпретация термина «вьякарана» в буддийской письменной культуре

Статья посвящена анализу значений термина вьякарана в буддийской письменной культуре. Автор утверждает, что одно из устоявшихся в отечественной и мировой буддологической науке значений – «пророчество» – ошибочно (поскольку буддизм не соответствует определению профетической религии) и не находит подтверждения в ранних памятниках буддийской письменной культуры. В статье высказывается предположение, что вьякарана представляет собой способ описания закона причинно-зависимого возникновения (пратитья-самутпада), позволявший осознанно «моделировать» возможные обстоятельства нового благого рождения – то, что ошибочно понималось как профетизм в буддизме. Вторая часть статьи посвящена попытке интерпретации буддийской вьякараны как совокупности приемов анализа и синтеза с целью контролируемого прогнозирования результатов человеческой деятельности, направленной на реализацию идеала буддийской религиозной практики – достижение нирваны.

Ключевые слова: буддийская письменная культура, вьякарана, предсказание, пророчество, закон причинно-зависимого возникновения, анализ и синтез, прогнозирование

Safarali H. Shomakhmadov

The interpretation of the term «vyakarana» in the Buddhist written culture

The article is devoted to the analysis of the term vyākaraṇa in the Buddhist written culture. The author argues that one of the common in the Russian and World Buddhist studies meanings – «prophecy» – is wrong (because Buddhism doesn't correspond with the definition «Prophetic Religion») and doesn't exist in the Early Buddhist texts. The article suggests that vyākaraṇa is the method of the description of the Buddhist «Principle of the Dependent Origination» (pratītya-samutpāda) that allows to model consciously the possible circumstances of a good new birth that understood wrongly as prophecy in Buddhism. The second part of the article is devoted to the attempt of the interpretation of the Buddhist vyākaraṇa as the complex of analysis and synthesis techniques for the purpose of the controlled prognosis of the results of a human activities aimed at realization of the ideal of the Buddhist religious practice – the achievement of Nirvāṇa.

Keywords: Buddhist written culture, vyākaraṇa, prophecy, prediction, dependent orifgination, pratītya-samutpāda, analysis and synthesis, prognosis

Вьякарана относится к двенадцати **анга** (aṇga) – разделам буддийской канонической литературы (сутра, гейя, вьякарана, гатха, удана, итивриттака, джатака, абхутадхарма, вайпулья, нидана, авадана, упадеша). Уже в период письменной фиксации Сутта-питаки – второго из трех собраний текстов Палийского канона – встречаются упоминания первых трех разделов (сутра, джея, вьякарана). Так, в Махасуннята-сутте (пал. Mahāsuññatā sūtta; санскр. Mahāśūnyatā sūtra) Бхагаван обращается к Ананде с увещеваниями о тщетности поиска просветления лишь посредством изучения текстов, без усердия в практике: «Воистину, Ананда, не следует ученику искать общества учителя ради [изучения] сутры, гейи, вьякараны…». Безусловно, уже в ранний период своей истории буддийское учение существовало в форме упомянутых трех разделов.

В отечественной, равно как и в мировой, буддологической науке за термином **вьякарана** (vyākaraṇa), маркирующим собой определенный жанр буддийской литературы закрепилось устойчивое значение – «пророчество», «предсказание». В качестве наиболее типичного примера вьякараны как пророчества приводится текст «Сутры Лотоса Благого Учения» (Саддхармапундарика-сутры), где шестая глава, в которой Бхагаван пророчествует об обретении в будущем состояния будды его ближайшими учениками – Кашьяпой, Маудгальяяной, Субхути, Катьяяной, так и называется – Вьякарана-париварта (санскр. Vyākaraṇa-parivartaḥ; «Глава о предсказании»). Однако в Лотосовой сутре термин вьякарана, скорее всего, лишь частично отражает изначальный смысл. Поэтому необходимо заметить, что использование значения «пророчество» применительно к термину вьякарана несостоятельно, на том простом основании, что буддизм не является профетической религией, да и сам вопрос определения буддизма в его классической форме как религии весьма дискуссионный.

В самых общих чертах пророчество представляет собой одно или несколько сообщений (устных либо письменных) о событиях, которые непременно сбудутся в ближайшем или отдаленном будущем. Пророчества неразрывно связаны с личностью пророка (прорицателя, провидца), получившего откровения о будущих событиях посредством божественной благодати, снизошедшей на него. Возможность предсказывать будущее возникает у пророка в силу обретения им мистического опыта – момента непосредственного «общения» с «Высшей реальностью», в результате которого пророк/ясновидящий получает знание о прошлом/будущем.

Однако, учитывая тот факт, что классическому буддизму свойственна рациональность[1], такой важный элемент профетической религии, как мистицизм, в учении Будды полностью отсутствует. Е. А. Торчинов, подтверждая тезис об отсутствии мистицизма в классическом буддизме, писал: «Буддизм настаивает на том, что мир не имеет никакой сокровенной основы и должен объясняться из себя самого»[2].

Бесспорно, в буддийских сутрах, как и постканонических философских трактатах Будда представляется как обладающий даром видеть прошлые и будущие формы рождений всех живых существ. В Карма-нирдеше («Учение о мире»), четвертом разделе трактата Васубандху Абхидхармакоша («Энциклопедия буддийской канонической философии») (V в.) описаны критерии обретения статуса бодхисаттвы. Данная Благородная личность буддийской традиции обладает врожденной способностью помнить все свои прежние рождения[3], т. е. он в процессе пребывания в утробе матери, а также при рождении не теряет состояния так называемого «второго йогического сосредоточения», соответствующего сферам богов Ограниченного сияния, Безграничного сияния и Лучезарных, пребывающих в мире форм[4], позволяющего помнить собственные прошлые формы существования.

Память о прежних рождениях (санскр. пурваниваса-ануссмрити-джняна; pūrvanivāsānusmṛtijñāna; «знание/умение удерживать в памяти прежние формы существования»), наряду с такими сверхъестественными умениями (санскр. риддхи; ṛddhi), как способность создавать фантомы, менять облик, телепатия, а также так называемые «божественный слух» (санскр. дивьяшротра; divyaśrotra) и «божественное зрение» (санскр. дивьячакшу; divyacakṣu)[5], относится к «мирским» (санскр. лаукика; laukika) сверхспособностям, которые вместе с «надмирскими» (санскр. локоттара; lokottara) сверхспособностями составляют «высшее знание» (санскр. абхиджня; abhijñā). Помимо памятования о прежних рождениях, Бхагаван обладает «зрением (взором) Будды» (санскр. будда-чакшу; buddha-cakṣu), позволяющим прозревать все события в прошлом, настоящем и будущем. «Взор Будды» вместе с вышеупомянутым «божественным зрением», а также «плотским зрением» (санскр. манса-чакшу; māṁsa-cakṣu)[6], «взором мудрости» (санскр. праджня-чакшу; prajñā-cakṣu)[7] и «взором Дхармы» (санскр. дхарма-чакшу; dharma-cakśu)[8] составляют «пять видов зрения» (санскр. панча-чакшава; pañca-cakṣavaḥ) – свойств, которыми обладает Бхагаван.

Недаром в тексте Лалитавистары Будда именуется Панча-чакшу («Пятиглазый»), или же «Обладающий „пятью взорами“» (Pañca-cakśuḥ-samanvāgataḥ), там же он характеризуется как «обладающий высшим видением»[9], т. е. «взором Будды» как объединяющим все пять. Так же в Лотосовой Сутре в главе, посвященной изречению предсказаний (Вьякарана-париварта), упоминается, что Бхагаван, пророчествуя Кашьяпе, использует умение будда-чакшу[10].

Таким образом, Шакьямуни обладает способностью знать о прежних рождениях, как своих, так и всех живых существ, не путем обретения мистического опыта общения с «потусторонним миром», а посредством исчерпывающего и абсолютного знания, обретенного путем йогической практики. Обретение «высшего знания», подразумевающего информированность о прошлых рождениях, «божественное зрение», а также применение закона причинно-зависимого возникновения и позволяют Будде, исключив какой бы то ни было мистицизм, с абсолютной точностью «предсказывать» те или иные события в будущем, – как правило, обретение адресатами его «пророчеств» более высокой формы существования.

В южнобуддийской (палийской) традиции, а именно в Упали-сутте вьякарана (veyyākaraṇa), упоминается в качестве эпитета Будды – «разъяснивший [истину]»[11]. В значении «провозглашать», «объявлять» **вьякарана** упоминается в Анна-вьякарана-сутте (Aññavyākaraṇa-sutta) Ангуттара-никаи, где говорится о пяти вариантах провозглашения обретения истинного знания и состояния архатства (пал. панча аннявьякаранани; pañca aññāvyākaraṇāni), четыре из которых ложны[12]. Там же, в Ангуттара-никае, во Вьякарана-сутте «провозглашается» о факторах обретения истинного знания (пал. аннам вьякароти; aññāṁ vyākaroti)[13]. Аналогичный фрагмент, излагающий условия обретения истинного знания, мы находим в Чхабисодхана-сутте Маджджхима-никаи (пал. анудхаммо вьякарана; anudhammo vyākaraṇa)[14], т. е. в па-

лийских канонических текстах второго раздела Типитаки весьма распространено употребление термина вьякарана как «разъяснение сути истинного знания и методов его обретения», чей сакральный статус в традиции буддизма тхеравады закреплен официально в титулатуре Шакьямуни.

Одно из канонических определений вьякараны отражено в «Определении Дхармы» (санскр. Дхармавинишчая; Dharmaviniścaya) – второй главе Абхидхарма-самуччаи (Abhidharma samuccaya) Асанги: «Что есть вьякарана… это разъяснение [причин, обусловивших обстоятельства] нынешних жизней некоторых выдающихся учеников (санкр. арьяшравака; aryaśravakāḥ) в зависимости от их былых жизней в далеком прошлом… Либо это разъяснение смысла, выраженного в сутрах. Это исчерпывающее разъяснение концепции, имплицитно выраженной [в тексте]»[15].

Таким образом, можно отметить, что еще на ранней стадии фиксации буддийских канонических памятников – текстов Сутта-питаки палийской традиции и раннемахаянских сутр, фрагментарно представленных в Абхидхарма-самуччае Асанги, – круг значений термина **вьякарана** очерчен, главным образом, такими определениями, как «наставление», «развернутый исчерпывающий ответ» на какой-либо вопрос, касательно проблемы толкования того или иного доктринального момента, а также закрепленное в титулатуре Бхагавана «разъяснение, подробное истолкование» сути и метода обретения совершенного знания и, как следствие, состояния архата.

Полагаем, что значение термина **вьякарана** в буддийской канонической традиции применительно к так называемым «пророчествам», а, на самом деле, примерам описания закона причинно-зависимого возникновения, достаточно полно раскрывается во II – IV разделах «Энциклопедии буддийской канонической философии» Васубандху. Во втором разделе трактата – Индрия-нирдеша («Учение о факторах доминирования в психике») – деятельность сознания напрямую называется вьякарана (vyākaraṇa). Так, в карике 57 данного раздела мы читаем: «[Действие называется] определенным, так как оно определено в плане созревания благих и неблагих действий»[16].

Таким образом, концепция причинно-зависимого возникновения (пратитья-самутпада) стала звеном, связующим три модуса времени – прошлое, настоящее, будущее, – а также теорией, разъясняющей процесс возникновения, пребывания ставшим и разрушения мироздания в отсутствие идеи Творца, а также с предельной ясностью раскрывающая взаимосвязь трех смежных рождений (прошлого-настоящего-будущего). Закон причинно-зависимого возникновения при условии знания обстоятельств прошлых рождений позволял «моделировать» возможные обстоятельства нового рождения – то, что ошибочно, на наш взгляд, и называют профетизмом в буддизме. Выскажем предположение, что **вьякарана** в буддийской канонической традиции – не «пророчество» или «предсказание», а способ описания закона причинно-зависимого возникновения, под действие которого подпадает деятельность сознания всех мыслящих живых существ – от обывателей до йогинов.

Само же слово vyākaraṇa состоит из следующих элементов: префикса vi – имеющего значения «разделение», «различение»; «[двигаться] от [чего-либо], в разных направлениях»[17]; ā – глагольной приставки, означающей действие обратное vi – «[движение] навстречу, к [чему-либо]»; отглагольного существительного karaṇa – «действие». Кроме того, одни из значений глагола kṛ(t), производной которого и является karaṇa, – «очищать», «прояснять»; «выводить на более высокий уровень»[18]. Таким образом, термин vyākaraṇa может быть проинтерпретирован как «действие, [совмещающее] разделение и соединение [предмета рассмотрения с целью] разъяснения [его значения]», позволяющее вывести изучаемый вопрос на качественно иной, более высокий, уровень.

Основываясь на диалектическом подходе к рассмотрению термина вьякарана, выскажем предположение, что vi + ā в составе vyākaraṇa, маркируют собой анализ (vi – «разделение»)[19] и синтез (ā – «соединение»)[20] как методы научного познания, позволяющие делать не предсказания или пророчества, а основанные на строго научном подходе прогнозы[21]. Таким образом, изначально в буддийской традиции vyākaraṇa, по всей видимости, – это прогнозирование, «научное предвидение» – способ максимально точного описания перспектив развития того либо иного явления[22], представленного в трех модусах времени – прошлом, настоящем и будущем. Строгой «научной базой», в рамках которой разворачиваются «анализ и синтез» буддийской вьякараны, является закон причинно-зависимого возникновения (пратитья-самутпада).

Анализ буддийских канонических текстов позволяет выделить следующие три ключевых момента «профетического» нарратива:

1) дурные деяния в прошлых жизнях – неблагие формы существования в последующих

(вплоть до нынешнего пребывания в сансаре); 2) благой поступок, совершенный в настоящем (избывание плохой кармы) – следующее благое рождение; 3) увеличение числа добродетельных свершений в будущих формах рождения – обретение окончательного освобождения. Однако данную трехчастную схему возможно упростить до двухчастной, имеющей, прежде всего, дидактический смысл: 1) проступок – возмездие; 2) благодеяние – воздаяние. Что, в конечном итоге, сводится к единственной паре: причина – следствие.

Установив связи (причинно-следственные) между основными элементами «пророческого» повествования буддийской вьякараны, мы тем самым осуществили синтез (то, что в термине vyākaraṇa определяется приставкой -ā-), поскольку синтез и есть, по сути, восстановление изначального единства, соединение элементов предмета исследования, выделенных в процессе анализа, установление системных связей между ними[23]. Кроме того, синтез, понимаемый как рассуждение, направленное на поэтапное доказательство некоего исходного предположения[24], двигаясь от причины к следствию (так называемый прогрессивный, или поступательный, синтез[25]), как раз и создает возможность сознательного моделирования условий (свершение благих поступков), открывающих путь к обретению благих форм существования в дальнейшем, т. е. позволяет прогнозировать результат. С другой стороны, осмысление нынешнего положения дел как следствия прежних деяний отчетливо высвечивает карму прошлых рождений. Такой ход рассуждений представляет собой так называемый возвратный, или регрессивный, синтез[26].

Вышеупомянутый «прогрессивный синтез», следующий от причины к следствию и позволяющий сознательно моделировать ситуацию в будущем, представляется нам третьей составляющей термина **вьякарана** – karaṇa, которая собственно и есть прогнозирование обретения лучшей формы рождения, т. е. «выводит ситуацию на более высокий уровень».

Буддийская вьякарана, в полной мере, на наш взгляд, соответствующая определению прогнозирования[27], включает в себя такие аспекты, как целеполагание, планирование, программирование, проектирование, управление. **Целеполагание** выражается в необходимости достижения всеми живыми существами окончательного освобождения – нирваны. **Планирование** в рамках вьякараны – определение основных задач, решение которых наилучшим образом способствует реализации конечной цели. Среди таких задач можно назвать, например, избывание дурной кармы в нынешней жизни, обретение более совершенной формы существования в последующих рождениях. Под **программированием** применительно к буддийской вьякаране мы понимаем определенный алгоритм действий, направленных на решение поставленных задач, – деяния, прекращающие созревание кармического плода неправедных поступков в прошлом; благое поведение, способствующее обретению лучшей формы существования в будущем, а также достижению нирваны. **Проектирование** в буддийской вьякаране, на наш взгляд, – это создание некой идеальной модели, в рамках которой возможно объяснить современное состояние, а также спрогнозировать («предсказать») события, которым еще предстоит случиться. В буддийской традиции такая модель, как мы полагаем, представляет собой причинно-следственную связь, реализованную в концепции пратитья-самутпады. Последний аспект – **управление** – подразумевает, как нам видится, возможность контроля индивидом над собственными действиями, обусловливающими созревание кармического следствия, т. е. не «высшие силы» определяют судьбу человека, а сам человек, как говорится, – «творец своего счастья».

Подведем итог. Во-первых, в буддийских текстах, где мы находим определение вьякараны, данной слово трактуется либо как детальное разъяснение, исчерпывающее толкование идей, имплицитно выраженных в текстах сутр (что сближает **вьякарану** и **нирдешу** как жанры буддийской литературы), либо как разъяснение причинно-следственной связи между деяниями в прошлых жизнях и созреванием кармического плода в будущих существованиях. Определение **вьякараны** как проявленного, определенного действия закреплено в буддийской постканонической традиции – в трактате Васубандху «Энциклопедия буддийской канонической философии» (Абхадхармакоша).

Во-вторых, использование диалектического метода позволяет представить вьякарану как совокупность приемов анализа и синтеза – методов научного познания, целью которых в контексте буддийской «сотериологии» является контролируемое прогнозирование результатов человеческой деятельности, направленной на реализацию идеала буддийской религиозной практики – достижение окончательного освобождения – нирваны.

Примечания

[1] Буддийская концепция космогенеза, представленная, например, в Лока-нирдеше («Учение о мире») – третьем разделе трактата Васубандху Абхидхармакоша («Энциклопедия буддийской канонической философии») (V в.) полностью нивелирует идеи Творца, «потустороннего мира» и пр., что исключает, соответственно, саму возможность «общения со сверхъестественными силами».

[2] Торчинов Е. А. Путь философии Востока и Запада: познание запредельного. СПб.: Азбука-классика: Петерб. востоковедение, 2007. С. 237–238.

[3] Васубандху: энцикл. Абхидхармы: Абхидхармакоша / изд. подгот. Е. П. Островская, В. И. Рудой. М.: Ладомир, 2001. Т. 2. С. 486.

[4] См.: там же. С. 181.

[5] «Божественный взор» позволяет видеть многие тысячи миров одновременно.

[6] Māṁsa – (букв.) «плоть», «мясо». Манса-чакшу – зрение обычного человека – инструмент чувственного восприятия, один из первых этапов познания реальности.

[7] «Взор мудрости» также обретается после просветления, позволяет постичь закон причинно-зависимого возникновения, а также не-субстанциональность всех вещей и явлений.

[8] «Взор Дхармы» позволяет прозревать истинное знание; данная способность возникает при достижении просветления.

[9] См.: Lalita Vistara. Leben und Lehre des Çâkya-Buddha/ Aus dem Original des Sanskrit und des Gâthâdialects Zuerst ins Deutsche Uebersetzt und mit Sachlichen Erklaerungen Versehen von Dr. Salonom Lefmann. Berlin, 1874. P. 2.

[10] См.: Saddharmapuṇḍarīka/ ed. by H. Kern, B. Nanjo. Saint Petersburg, 1909. Vol. 2. P. 145.

[11] «Благородного, умиротворившего свой разум, обретшего [Нирвану], разъяснившего [истину]… Бхагавана являюсь я учеником» (The Majjhima-Nikāya:in 4 vol. / ed. by V. Trenckner, R. Chalmers, Mrs. Rhys Davids. London: P. T. S., 1888. Vol. 1. P. 386).

[12] The Aṅguttara-Nikâya: in 6 vol. / ed. R. Morris, E. Hardy and C. A. F. Rhys Davids, London: P. T. S., 1896. Vol. 3: Pañcaka-Nipāta and Chakka-Nipāta. P. 119).

[13] Ibid. 1900. Vol. 5: Disaka-Nipāta and Ekādasaka-Nipāta. P. 155–156.

[14] The Majjhima-Nikāya. 1899. Vol. 3. P. 30.

[15] Abhidharma samuccaya of Asanga / critically ed. and studied by P. Pradhan. Santiniketan: Visva-Bharati, 1950. P. 78.

[16] Васубандху. Т. 2. С. 523.

[17] Возможно, vi – сокращенный вариант dvi-, означающего разделение «на две части» (A Sanskrit-English dictionary: etymologically and philologically arranged with special reference to cognate Indo-European languages / ed. by M. Monier-Williams. Delhi, 1997. P. 949).

[18] Ibid. P. 301.

[19] От греч. аналисис (ἀνάλυσις) – «разложение, расчленение».

[20] От греч. синтесис (σύνθεσις) – «соединение, складывание, связывание».

[21] От греч. прогносис (πρόγνωσις) – «предвидение», «предсказание».

[22] Прогнозирование // Философский энциклопедический словарь / под ред. Л. Ф. Ильичева, П. Н. Федосеева, С. М. Ковалева, В. Г. Панова. М.: Совет. энцикл., 1983. С. 533.

[23] Синтез // Там же. С. 609.

[24] Там же.

[25] Воробьева С. В. Анализ и синтез // Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. Минск: Изд. В. М. Скакун, 1998. С. 24.

[26] Там же.

[27] См.: Прогнозирование. С. 533.

УДК 747:728.6.03(=161.1)

С. Т. Махлина

Дом в пространстве русской народной художественной культуры

Дом – это модель мира, образ родины, выполняющий защитную, сакральную, эстетическую, социальную функции. В России сложился особый вариант крестьянского дома – изба. В статье показано, каким образом строились избы. Особое место в избе занимает печь, которая выполняла множество функций и была одним из важных аспектов ритуальной сферы. В статье также показаны основные пространственные семиотические основы интерьера, ритуальное и кодовое проявление различных предметов и пространств в экстерьере и интерьере избы. Интерьер избы стал меняться в последней трети XIX в. Появилась деревянная перегородка, отделявшая печь от остального пространства, стали использоваться шкафы, горки, буфеты, кровати, стулья, кресла.

Ключевые слова: изба, стол, печь, пол, полати, сени, красный угол, бабий угол

Svetlana T. Makhlina

The house in the space of Russian folk art culture

The house is a model of the world, the image of the Motherland, serving a protective, sacred, aesthetic, social function. In Russia there was a special peasant version of the house – izba. The article shows how izba is built. A special place in the house has an oven, which served many functions and was one of the important aspects of the ritual sphere. The article also shows the main spatial semiotic foundations of interior, ritual, and code the manifestation of different objects and spaces in exterior and interior house. The interior of the izba began to change in the last third of XIX century. A wooden partition appeared that separated the oven from the rest of space, had been used in wardrobes, cabinets, buffets, beds, chairs, armchairs.

Keywords: izba, table, stove, floor, loft, canopy, red corner, women's corner

В России статус дома был и остается чрезвычайно высоким. Особенно это было характерно в крестьянском быту. Он в символической форме воплощал ценности и смыслы человеческого существования и отражал символическую связь человека с космосом. Внутренняя среда дома была тем сокровенным местом, где он выражал свои представления о себе, мире, формируя все содержание жизни, интересов и всего, что было связано с ней. Дом – это особый способ соединять, отражать и формировать жизнь. «Вещи делались „навек"». До сих пор мы имеем сохранившиеся избы, где дверь состоит из одной массивной, вытесанной топором доски, где лавки рублены из 8–9-вершкового леса. Каждая вещь работалась медленно, была массивна и тяжела в своем материале, предназначалась для долгого существования… Так складывались художественно-бытовые материальные формы неповторимой целостности, суровой простоты и обаятельной непосредственности»[1]. В крестьянской культуре дом был сложным символическим знаком, по которому можно было определить социальный статус хозяина, его национальность и вероисповедание и т. п.[2]

Дом – это модель мира, образ родины, выполняющий защитную, сакральную, эстетическую, социальную функции. В нем воплотились мифологические, практические, человеческие и вселенские смыслы. В доме как модели мира в символической форме осмыслены представления об окружающем его природном пространстве и своем месте в мироустройстве. Модель мира при этом трактуется как социокультурное пространство в целом, вся территория, обживаемая и обрабатываемая человеком[3]. Дом находится на границе двух миров – частной, повсеместной жизни и жизни общества[4].

В доме претворена оппозиция мир/дом (макрокосмос/микрокосмом). Она соответствует в модели мира пространственным оппозициям – внешний/внутренний, неограниченный/ограниченный, открытый/закрытый. В северных районах России сложился вариант крестьянского дома, не встречающийся в других районах. Здесь функция защиты дома – одна из главных семантем в традиционной культуре русского севера, где большая часть скульптурных и живописных образов выросла из древних охранительных символов: коней, птиц, львов, единорогов. Интересно, что они получили распространение не только в домовой росписи жилища в экстерьере, но и в интерьере. Образ коня охранял посуду, инструменты, ткацкий станок, прялку, углы дома, мебель и особенно часто – люльку младенца[5]. Он принимает форму ковша для питья воды или кваса, выполняет роль детской игрушки, украшает печную доску, а также силуэты кон-

ской головы можно увидеть по бокам божницы в красном углу[6].

Дом на Руси имел множество названий. Это – изба (истба), хата, холупа, терем, хоромы (хоромина), храм[7]. Но в сознании большинства крестьянский дом ассоциируется со словом «изба». «Крестьянская изба, представляющая собой чрезвычайно строгий, замкнутый и малоподвижный на протяжении многих веков организм…»[8]. Само это слово имеет несколько значений: «во-первых, изба – это крестьянский дом вообще, со всеми надворными постройками, хозяйственными помещениями; во-вторых, это лишь жилая часть дома; в-третьих, только отапливаемое русской духовой печью помещение. Термин „изба" во всех трех его смысловых вариантах был распространен на всей территории расселения русского народа»[9]. Правда, в некоторых южных районах крестьянское жилище обозначалось словом «хата», в Сибири – «дом».

В основном крестьянские избы строились вдоль дороги, реки или озера в один или два ряда – «порядка».

Избы рубились из дерева. Кирпичные дома встречались в сельской местности очень редко. Конструктивно крестьянский дом представлял собой срубную систему. Бревна связывались между собой в венцы. Так как для крестьянина строительство дома было важным событием, то большое значение уделялось выбору места. Оно должно было быть сухим, высоким, светлым, счастливым. Поэтому нельзя было строить дом на месте бани, где раньше хоронили людей или проходила дорога. Выбрав место для дома, крестьянин прежде всего укладывал окладные венцы. Под домом выкапывалась яма – «голбец», в которую опускался сруб. Обычное количество венцов в срубе обязательно нечетное – от 15 до 21. На пятом настилался пол. Полы могли быть земляными, но деревянные полы появились издавна. Половицы для пола делались из широких, толстых тесаных топором досок. Чтобы он не прогибался, в середине укладывалась матица. Верхняя граница внутреннего пространства была плоской. Основу полотка составлял толстый четырехгранный брус – матица, которая врубалась в верхние венцы сруба. Она была важным конструктивным элементом избы. К ней прибивалось кольцо, через которое проходил очеп для колыбели. Любопытно, что полог на колыбель – огибку – делали из старой материнской юбки или сарафана. Считалось, что это может предохранить ребеночка «от сглаза».

В 7-м венце вырубались окна. Их высота равнялась диаметру 4–5 венцов сруба. Эти окна не открывались. Проветривали избу через дверь или печную трубу. Они имели ставни, которые закрывались на ночь. В IX – X вв. в наземных жилищах появились маленькие конца, высотой в диаметр бревна, шириной в 30–40 см. Они задвигались деревянными дощечками – волоками и назывались поэтому волоковыми. Такие окна сохранились вплоть до XIX в. Им на смену пришли косящатые окна – с косяками и оконницами, которые появились в XIII в. В ячейки оконниц вставляли стекло, слюду, бычий пузырь, рыбий пузырь. Несмотря на то, что эти заполнения окон давали слабой свет, они все же освещали печь, красный угол и пространство около двери. Косящатое окно было знаком благополучия и получило отражение в народных сказках и в цикле свадебных песен:

Уж ты светла моя светлица,
Ты столовая новая горница!
Во сыром-то бору светлица была зарублена,
На добрых лошадях вожена,
По тихому Дунаю, ты, светлица, была строена,
Что да косящатыми окошками во зеленый сад,
Что широкими-то воротами во зеленый луг[10].

Символически окно было местом осуществления связи между живыми и мертвыми, поэтому возникло много разных, связанных с окном, поверий: если в окно залетит птица – к покойнику, если дятел постучит в окно – быть беде; весть, полученная через окно, может привести к кардинальным изменениям в жизни, поэтому никогда не переговаривались через окно.

На чердаке устанавливали небольшой сруб, представлявший собой комнату – «мезонин», которая летом использовалась для сна, зимой служила кладовкой. В мезонине могли устроить «венецианское» окно – широкое, состоявшее из трех поставленных вплотную прямоугольных окна.

После постройки через 1–2 года окончательно конопатили дом льняными отрепьями с помощью железной лопатки[11]. Для строительства избы использовали сосну, ель, лиственницу. Существовало много запретов на использование деревьев. Так, нельзя было использовать «священные» или «проклятые» деревья, старые и сухие деревья, дерево, выросшее на перекрестке дорог. Такие деревья могли принести в семью несчастье – смерть, болезнь, вообще разрушить дом. «Возведение дома сопровождалось множеством обрядов. Начало строительства отмечалось обрядом жертвоприношения курицы, барана. Он проводился во время укладки первого венца избы. Под бревна первого венца, подушку окна, матицу укладывали деньги, шерсть, зерно – символы богатства и семейного тепла, ладан – символ святости дома. Окончание строительства отмечалось богатым угощением плотников и всех участвовавших в работе»[12].

Входная дверь всегда делалась одностворчатой. Преимущественно из дуба. 2–3 широкие пластины соединялись деревянными брусьями. В богатых домах они делались из узорчатого железа. Сама дверь была невысокой – 140–150 см, но при этом широкой – 100 см. Такая дверь сохраняла тепло и заставляла человека склониться при входе. Дверь защищала дом от проникновения враждебных внешних сил. Поэтому нельзя переговариваться через дверь, перед дорогой надо присесть перед дверью на лавку и прочитать молитву. На дверной косяк или порог для защиты от неведомой и нечистой силы прибивались случайно найденные подковы, ножи, обломки косы. Наверху между косяками ставили верхнее бревно – вершняк, внизу – порог. Порог был границей между мирами и существовало много поверий, связанных с порогом. Так, нельзя было здороваться через порог, подавать при прощании руку, разговаривать.

Важное значение имели сени. Дверь из сеней в жилое помещение всегда открывалась в сени, что делало избу более просторной. Зимой в сенях держали необходимые предметы и продукты, летом там могли спать. В старину здесь устраивались девичьи посиделки, что нашло отражение в старинной русской песне:

Ах вы сени, мои сени, сени новые мои!
Сени новые, кленовые, решетчатые!
Уж и знать, что мне по сенечкам не хаживати.
Мне мила дружка за рученьку не важивати[13].

Пространство избы было небольшим – 20–25 кв. м. Но организовано оно было столь конструктивно, что в нем удобно располагалась семья в 7–8 человек. Как правило, изба выглядела довольно скромно, но в праздничные дни все преображалось: стол ставили на середину, покрывали белой скатертью, на полки выставлялась праздничная посуда, развешивались праздничные полотенца (перебирки) и т. д. В проходах избы клали половики.

В христианской Руси в избе складывали русскую печь с трубой, которую выводили на крышу. В старину были распространены курные печи – без дымохода. Дым выходил наружу через устье и когда топили, он висел под потолком, покрывая верхние венцы бревен в избе смолистой копотью. Белая русская печь имела трубу для выхода дыма. Раньше печь делали из глины, в настоящее время печи делают из кирпича-сырца. Русская печь обычно была длиной 1,8–2 м, шириной 1,6–1,8 м, высотой 1,7 м. Верх печи делался плоским, чтобы удобно было на ней лежать. На печи спали, хранили вещи, сушили зерно, лук, чеснок. Перед устьем печи находился шесток, на который ставилась хозяйственная утварь. Русская печь всегда стояла на опечке, которая представляла собой сруб из трех-четырех венцов, сверх которого делался бревенчатый накат, покрывавшийся толстым слоем глины. Зимой под опечком держали птицу и молодых животных. Вдоль всей печи пристраивался голбец. На нем спали. Через него взбирались на печь и полати. Внутри голбца устраивался спуск в подполье, а также закреплялись полочки для хранения пищевых продуктов. Считалось, что в нем – дом домового. Поэтому в него ставилось угощение для домового – маленькие хлебцы и водка. Там невеста переодевалась перед смотринами, там же «переряжалась» после возвращения от венца. Около боковой стенки печи ставили небольшую скамеечку или лавочку для залезания на печь – приступок.

Печь выполняла множество функций и была одним из важных аспектов ритуальной сферы. В печи могли париться – это считалось эффективным способом лечения от любых болезней. Если заболевал ребенок, его засовывали в протопленную, но достаточно остывшую печь для «перепекания». В печи невеста перед вступлением в брак очищалась (невестина баня), женщины рожали на шестке или в печи. В углу печи делалось небольшое углубление, ниша, в которую ставили горящую лучину или мелкие смолистые щепочки, дававшие яркий и ровный свет. Это был камелек – наиболее древний способ освещения избы. От боковой стенки печи до противоположной стены избы на высоте человеческого роста делали деревянный настил – полати. Часто на свободном крае полатей делали невысокие перильца. На него влезали с печи или голбца и там спали. Там же могли сушить лен, пеньку, лучину.

Кроме печи, ставили «голландку», как правило, в горнице. Ее всегда облицовывали изразцами. Ставили такие печи в богатых домах северных, среднерусских губерний Европейской России и в Сибири.

В правом «красном углу» – на полочках или в киоте – стояли образа. Место это украшалось голубком – изображением птицы размером 10–25 см. В наше время современные мастера производят так называемые «птицы счастья». В крестьянском доме голубков раскрашивали в красный, белый, синий или зеленый цвета. Здесь же стоял стол. Это был необходимый предмет мебели, который служил как для ежедневной, так и для праздничной трапезы. В этом углу отмечались все главные событий семейной жизни. Правая сторона отводилась хозяину, левая, где находилась печка – хозяйке. На правой стороне у двери располагался коник. Это была широкая

лавка с откидной крышкой. Она считалась мужской лавкой, на ней плели лапти, занимались мелким ремонтом. Под коником находились инструменты для такого рода работ. Боковую сторону лавки украшала вырезанная из дерева лошадиная голова, почему, вероятно, эта лавка получила такое название. Женская лавка называлась долгой. На ней занимались женскими работами – пряли, вязали, вышивали, шили. Когда девочка переходила в другую возрастную группу девушек-невест, она должна была пройти по этой лавке взад и вперед несколько раз. На ночь семья располагалась на лавках вдоль стен, на полатях и на печке. При этом спали на лавках, стоящих поперек половиц, так как лавка, расположенная вдоль половиц, предназначалась для покойника и называлась смертной, хотя это и была долгая лавка. Для сна делали подголовник (изголовник) – деревянную покатую плоскость на брусочках, на которую клали подушку. Если не хватало места для сна на лавках, тогда ставили скамью (загнет), которую приносили из сеней и приставляли к столу или лавке. Лавка вдоль стены, где расположена дверь, использовалась как кухонный стол.

В крестьянском доме обязательно были вешалки. В некоторых областях они назывались конек. Делались они из дерева, металла, могли быть коваными самых разнообразных форм и могли находиться в разных частях избы. Кроме того, распространены были крюки – вешалки, которые изготавливали из дерева и крепились к стене.

Выделяются четыре типа жилой русской избы: северо-среднерусский, восточный южнорусский, западный южнорусский и западнорусский.

Семиотический аспект планировки жилого дома связан с маркированностью востока и юга в их противопоставлении западу и северу во всех текстах, реализующих представления о структуре вселенной, в том числе и в первую очередь в планировке жилого дома. При этом восток–запад и юг–север на семантическом уровне легко сворачивается в одну оппозицию: юг–восток и север–запад. Это связано с тем, что им соответствуют две парадигмы связываемых с ними значений. Осью ориентации жилища является диагональ красный угол – печь. Красный угол отождествляется с востоком или богом, указывая на полдень, на божью сторону, откуда идет свет, а печь – на запад, на тьму, отождествляясь с западом или севером. Место у печи – женское пространство, в красном углу – наиболее почетное. Противопоставление печь – красный угол было материальным воплощением двоеверия в структуре русского жилища: религиозно-мифологический способ видения с четко разработанной дихотомией закрепил второй центр, красный угол, в противопоставлении языческому – печи. В красном углу находились объекты, которым придавалась высшая культурная ценность: стол, библия, молитвенные книги, крест, свечи. Красный угол старались держать в чистоте и нарядно украшали. При закладке дома под красный угол клали более крупную монету, чем под другие углы. Все пространство в красном углу имело знаковый характер. В зависимости от места в нем измерялась ценность находящихся там вещей и людей. Наибольшую ценность представляли образа и место под ними. Наиболее высокий знаковый статус имели иконы. Но столь же значительна и сакраментальна роль стола, которому отводилась важнейшая роль в свадебном ритуале. Печь также имела многозначное семиотическое осмысление: приготовление пищи как обрядовой, так и обыденной; связь ее с социальной интерпретацией: тот, кто сидит на печи – свой. Кроме того, маркировано женское пространство, в отличие от красного угла, где доминирующее значение принадлежит мужчине. Рядом с печью – бабий угол. Эта часть избы – исключительно женская. Появление постороннего мужчины там считалось недопустимым. Даже мужчины собственной семьи без надобности войти сюда не могли. Здесь находилась разнообразная утварь. Наличие металлической утвари – медной, оловянной, серебряной, распространенное в основном на Русском Севере, свидетельствовало о зажиточности и бережливости семьи, так как она очень ценилась и передавалась по наследству. «В старинных свадебных песнях печной угол осмыслялся как место, связанное с отцовским домом, семьей, счастием. Выход невесты из печного угла в красный угол воспринимался как уход из дома, прощание с ним…»[14]. Рядом с боковой стороны печи располагали широкую скамью, которая могла служить лежанкой для сна. Но хозяйки держали там ведра, посуду. Такая скамья называлась ленивка. На стене над судной лавкой прибивался наблюдник или посудник (посудница) – деревянные полки для блюд, чашек, ложек, ножей, вилок, которые использовали ежедневно. В печном углу держали табуретки, на которые хозяйка могла положить на время необходимые ей для работы вещи. Если не хватало мест за столом, к нему приставляли табуретки.

Около входа из сеней в избу располагалась скамья для ведер с водой, называвшаяся «мост».

Не были забыты в интерьере и дети. Для них делались ходульки (ходули, ходунки) и детские стульчики.

Пространство избы украшалось лубочными картинками.

Помимо горизонтального членения, семиотическое пространство избы имеет и вертикальную структуру. Пол и потолок делят его на три зоны – чердак, жилое пространство и подполье. Крыша определяет связь, является границей между небом и миром людей. Внутренние границы вертикального среза жилища представляют собой пол и потолок. Сами половицы имеют ярко выраженный знаковый характер: половица связана с идеей пути, вдоль них кладут покойника и никогда не стелят постель. Потолок составляет парность к полу, почему иногда его называют верхний пол. Пол входит в комплекс представлений о низе, потолок – о верхе. Соответственно чердак и подпол выходят за границы жилого пространства и находятся на его периферии. Но внешнее и внутреннее пространство взаимопроницаемы. Наибольшей степенью семиотичности жилого пространства обладает его горизонтальная плоскость[15] Такой дом сохранился в крестьянском быту довольно длительное время – вплоть до XX в., иногда он встречается и сегодня.

Интерьер избы стал меняться в последней трети XIX в. Появилась деревянная перегородка, отделявшая печь от остального пространства, стали появляться шкафы, горки, буфеты, кровати, стулья, кресла.

Деревянная перегородка, которая шла от свободного угла печи до противоположной стены, называлась переборкой, отгораживая печной угол от чистой половины избы. Переборки появились в начале XIX в. на Русском Севере, в остальных районах лишь в конце века. Иногда переборки расписывали, особенно стараясь сделать яркой и красивой на той части, которая выходила на чистую половину. До появления переборок использовали занавесь.

Раньше других предметов городской мебели в крестьянском доме появился шкаф. Использовался он для хранения посуды и гармонично вписался в интерьер избы.

Буфет появился в крестьянском доме к концу XIX – началу XX в. Предшественником буфета был поставец.

Перед Первой мировой войной в крестьянских домах стали появляться горки.

Одним из важных элементов убранства крестьянской избы было зеркало, хотя появилось оно лишь в конце XIX в. Самыми распространенными были квадратные зеркала. Зеркало считалось символом отражения и удвоения действительности. С ним связывались разного рода запреты. До сих пор существует представление, что разбитое зеркало предрекает несчастье или смерть. Обычно зеркало закреплялось в простенке между окнами.

Кровать появилась во второй половине XIX в. в богатых домах. Ставили кровать в сенях или горнице. Они представляли собой дощатый настил на четырех ножках. В изножье и в изголовье делались деревянные спинки. В 30-е гг. XX в. в обиход вошли металлические кровати, которые были предметом гордости их владельцев. Кровати покрывались несколькими матрасами, а сверху клались простыни с яркой декорировкой подзоров. На кровати укладывались друг на друга горы разного цвета и размеров подушки. Сверху накидывались нарядные накидки.

В деревне в конце XIX в. появились стулья. В южнорусских губерниях стулья стали использовать лишь с 20-х гг. XX в.

Изменение, динамика ценностных представлений еще ярче представлена в костюме, одежде, мода которой стремительно меняется и по ней легко можно атрибутировать произведения искусства повседневности, как естественный язык (ярким показателем является современная русская речь), так и все те коды, которые получают распространение в обществе.

Примечания

[1] Воронов В. С. О крестьянском искусстве. М.: Совет. художник, 1972. С. 296.

[2] См.: Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.

[3] Суханов М. А. Дом как модель мира // Дом человека: экология социал.-антропол. процессов: материалы межвуз. конф., 16–18 марта 1998 г. СПб., 1998. С. 48.

[4] Лелеко В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре. СПб., 2002. С. 65.

[5] Чекалов А. К. Народная деревянная скульптура русского Севера. М., 1974. С. 38.

[6] Там же. С. 18.

7 Тесля С. Н. Опыт аналитики повседневного. М., 1995. С. 143.

[8] Воронов В. С. Указ. соч. С. 99.

[9] Шангина И. Предисловие // Русская изба: внутреннее пространство, убранство дома, мебель утварь: иллюстрир. энцикл. СПб.: Искусство–СПб., 2001. С. 5.

[10] Русская изба: внутреннее пространство, убранство дома, мебель утварь: иллюстрир. энцикл. СПб.: Искусство–СПб., 2001. С. 43.

[11] Иваницкий Н. Сольвычегодский крестьянин, его обстановка, жизнь и деятельность // Живая старина. 1898. Вып. 1. С. 7–15. .

[12] Шангина И. Указ. соч. С. 9. .

[13] Там же. С. 11.

[14] Русская изба. С. 47.

[15] См.: Байбурин А. К., Топоров А. Л. У истоков этикета. Л., 1990; Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.

УДК 39(470.67):28-5

М. Ш. Абдулаева

Мусульманский ритуал в культурном пространстве Северного Кавказа[1]

Мусульманский ритуал «мавлид» получил широкое распространение в культурном пространстве современного Дагестана. Он усиливает социальную сплоченность, позволяет участникам ритуала ощутить свою принадлежность к мусульманской умме. В общественно-политической сфере республики мавлид приобрел статус социальной практики. Благодаря несложной форме проведения мавлид органично вошел в контекст повседневности.

Ключевые слова: мусульманский ритуал, мавлид, музыка ритуала, культурное пространство региона

Medina S. Abdulaeva

Muslim ritual in the cultural space of North Caucasus

Muslim ritual «mawlid» is widespread in the cultural space of modern Dagestan. It enhances social cohesion, allows participants of the ritual to feel their belonging to the Muslim Ummah. In the socio-political field of the Republic of mawlid has acquired the status of social practice. Thanks to the simple form the mawlid are mainstreamed in the context of everyday life.

Keywords: Muslim ritual, mawlid, music of ritual, cultural space of region

Влияние институтов мусульманского мира на социокультурное пространство российских регионов оказывается настолько активным, что позволяет говорить о глобализационном характере исламизации. Параллельно с активностью распространения исламизации происходит усиление архаизационных и традиционалистских тенденций в социокультурной сфере, что порой трактуется как стремление к сохранению этнокультурной идентичности в условиях глобальной вестернизации. Исследователи правы, когда пишут о том, что «многие обычаи, церемонии, ритуалы, формы поведения, которые в прошлом придавали человечеству его фольклорное и этнографическое разнообразие, постепенно исчезают по мере того, как основная часть общества усваивает новые стандартные формы жизни»[2]. В данных условиях жители северокавказского региона отстаивают приоритет этнической и религиозной самоидентификации, возрождают институты традиционной культуры, что обусловлено, прежде всего, политической, идеологической и экономической нестабильностью региона[3]. Исследователи отмечают общую для населения страны тенденцию роста религиозности, при этом религиозность носит часто декларативный характер: «люди стремятся демонстрировать принадлежность к корневым религиозным традициям своих социумов или этнических групп, причем к собственно религиозной вере это может и не иметь никакого отношения»[4]. «Социальное расслоение общества и неравные финансовые возможности создают зоны напряжения и риска. Изменения в социальной структуре общества и тенденция глобализации обострили проблему культурной идентификации человека», – отмечает С. Н. Иконникова[5].

Массовое обращение в обществе к архаическим социальным практикам обусловлено кризисом модернизационного развития и присуще как России, так и странам постсоветского пространства[6]. Если этнокультурная доминанта в целом характерна для современного социально-политического контекста российских регионов и актуализирует неотрадиционализм как осознанный процесс возрождения этнической культуры[7], то в социокультурных условиях Дагестана к данным реалиям добавляются религиозные императивы, формирующие институт религиозных социальных практик.

Так, исламская культурная система активно отстаивает свою модель социального жизнеустройства в традиционных обществах горного Дагестана. В традиционалистских семьях получает распространение ограничение, иногда – полный отказ от обучения девочек в общеобразовательных школах. Массовый характер эта тенденция приобрела в селах, ревностно сохраняющих вековые традиции и отличающихся высокой степенью религиозности населения[8]. Кроме того, с точки зрения мусульман-ортодоксов, современная система общего образования с совместным обучением детей обоих полов нарушает каноны ислама. Как правило, в строго практикующих

религиозных семьях ограничиваются обучением девочек в начальной школе, после чего образование продолжается в исламских учебных заведениях, и девочку активно включают в ведение домашнего хозяйства.

Влияние ортодоксального ислама обнаруживается в пространстве культуры повседневности: «ревизии» подвергается, например, распространенный в Южном Дагестане праздник прихода весны Навруз как чуждый «чистому» исламу[9]. Известны случаи, когда родители выступают против посещений своими детьми школьных уроков рисования под предлогом запрета в исламе изображений живых существ. Ортодоксами-мусульманами развивается дискурс о правомерности празднования Нового года и проведении новогодних «утренников» в школах республики, в то время как в повседневную жизнь дагестанцев активно включаются религиозные ритуалы.

Наиболее востребованным из мусульманских ритуалов в республике стал мавлид. Назначение данного ритуала заключается в прославлении Мухаммада, поэтому универсальный мавлид проводится в мечети в месяц рождения пророка. Форма проведения мавлида включает чтение Корана, хадисов[10], поэтически оформленных религиозных текстов. К большим мавлидам, проводимым в мечетях, относятся также ритуалы, приуроченные к священным для мусульман праздникам Ид аль-Фитр (Ураза байрам) и Ид аль-Адха (Курбан байрам). Мавлидом также называют религиозные торжества, посвященные дням рождения знаковых персоналий исламского мира (имамов, шейхов, устазов и т. д.); такие мавлиды проводят в мечетях при большом количестве прихожан, а также в домашнем помещении в кругу приглашенных родственников и членов общины.

Популярность мавлида обеспечивает ему устойчивое положение не только в повседневной религиозной жизни мусульман Дагестана, но и выводит на уровень общественно-политический. Так, например, в январе 2015 г. по указанию Главы республики Дагестан и при поддержке Духовного управления мусульман Дагестана в Центральной мечети Махачкалы был проведен общедагестанский мавлид. Поводом для его организации стали карикатурные сюжеты, опубликованные во французской газете «Charlie Hebdo», и общественный резонанс, вызванный нападением на сотрудников редакции этого еженедельника. При этом в соседних с Дагестаном Чеченской республике и Ингушетии протест против карикатур на мусульманского пророка был выражен в форме гражданских акций – митингов и маршей. В Дагестане оскорбление чувств верующих вылилось в инициированный руководством республики мавлид, утвердившим де-факто участие религиозных институтов в социально-политической сфере субъекта Федерации.

Склонность дагестанцев к архаичным практикам, усиливающим социальную сплоченность, удобная форма проведения мавлида позволили приспособить мусульманский ритуал к условиям повседневности: получили популярность и широко распространены «домашние» мавлиды, посвященные знаменательным событиям жизни семьи или общины – рождению ребенка, переселению в новый дом, счастливому избавлению от гибели члена семьи и т. д. Таким образом, произошло «транспонирование» религиозного ритуала в пространство повседневности, при этом в мавлид включились бытовые, обыденные компоненты в виде праздничного застолья и подарков участникам ритуала. Содержательная часть ритуала пополнилась религиозными песнями, которые благодаря звуковому – музыкально-интонационному – контенту внесли в пространство мавлида оттенок бытового праздника. Форма проведения «домашнего» мавлида соблюдает сложившуюся в культуре исламского мира практику раздельного размещения мужчин и женщин в помещении. Часто «домашний» мавлид проводится только для мужчин или только для женщин, а организаторы мероприятия заранее информируют об этом гостей. Текст «домашнего» мавлида читают профессиональные чтецы Корана, владеющие религиозными текстами на уровне, обеспечивающем проведение ритуала. Мавлид, таким образом, становится формой торжественного маркирования события в пространстве повседневности.

Праздником семейного цикла, получившим наибольшее влияние со стороны универсального мавлида, стал свадебный обряд. Мусульманские приоритеты достаточно давно (с начала 1990-х гг.) стали влиять на форму проведения свадебного торжества – «приглашающая сторона» заранее объявляет, что свадьба будет без алкогольных напитков и танцев, поскольку и те, и другие не вписываются в нормативы ислама. Такие свадьбы широко распространены в городах, а в сельской местности (особенно в высокогорных районах) практически укоренились. Несколько позже (приблизительно с начала 2000-х гг.) данная форма свадебного торжества стала предваряться чтением коранических текстов, входящих в цикл универсального мавлида. Поскольку мусульманские приоритеты, актуализирующие себя в пространстве свадебного торжества, у дагестанцев к тому времени уже

получили широкое признание и укоренились ментально, введение ритуальной мусульманской компоненты в свадьбу оказалось закономерным и осуществилось органично. Так образовалась локальная, дагестанская, особенность свадебной церемонии, сформированная на «платформе» мусульманского ритуала и получившая определение свадьба-мавлид.

Торжественная часть мусульманской свадьбы проводится в помещении, разделенном на два сектора для размещения мужчин и женщин. Присутствующие на мавлиде женщины одеты соответственно религиозным нормам в платья, полностью закрывающие тело, и головной платок. На свадебном мавлиде не звучит инструментальная музыка и не исполняются танцы. Это условие исключает развлекательный контент торжества, а содержание мероприятия включает чтение коранических текстов и хадисов. Мусульманская свадьба сторонников традиционного ислама допускает звучание музыки во время торжественного мероприятия, что, возможно, и стало продуцирующим посылом для развития и популяризации жанра религиозной песни.

Таким образом, универсальный мавлид, сформированный в рамках религиозного ритуала, расширил свое присутствие в культурном пространстве региона и трансформировался в новые формы общественно-политических и семейно-общественных практик.

Примечания

[1] Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 15–04–00065 «Исследование сакрально-религиозной музыки народов Дагестана».

[2] Соколов К. Б. Глобализация культуры – благо или новая проблема? // Российский фонд фундаментальных исследований: портал. URL: http: // rfbr. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[3] Яхъяев М. Я. Общее и особенное в этнической культуре дагестанцев // Философия в Дагестане. URL: http: // dagphilos. narod. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[4] Каргина И. Г. Ключевые тренды в изучении современных проявлений религиозности // Социол. исслед. 2013. № 6. С. 112.

[5] Иконникова С. Н. Сценарии культурной политики в условиях глобализации // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. 2011. № 3. С. 28.

[6] Ламажаа Ч. К. Архаизация, традиционализм и неотрадиционализм // Знание. Понимание. Умение. 2010. № 2. С. 88–93.

[7] Ламажаа Ч. К., Абдулаева М. Ш. Архаизация и неотрадиционализм: рос. регион. формы // Там же. 2014. № 3. С. 68–80.

[8] Арифмезова Г. Место дагестанской женщины // Кавказская политика. URL: http: // kavpolit. com (дата обращения: 20. 10. 2015).

[9] Историко-культурные традиции народов Северного Кавказа: науч.-справ. пособие / под ред. В. А. Тишкова. М.: ИЭА РАН, 2013. С. 105.

[10] Хадисы – изречения Мухаммада, предания о его жизненном пути и миссии пророка.

УДК 782/785-053.2 Кюи

М. Е. Лапина

Феномен детства в культурном наследии Ц. А. Кюи

Статья посвящена особенностям претворения темы детства в творческом наследии Ц. Кюи. Автор опирается на архивные материалы (письма, нотные рукописи), имеющие отношение к произведениям Ц. Кюи для детей, чтобы показать специфику творческого подхода композитора к теме детства. В статье обозначены жанровые, образные, структурно-композиционные особенности произведений Кюи, главная тема которых связана с феноменом детства.

Ключевые слова: Ц. Кюи, Н. Доломанова, детская музыка, детский голос

Mariya E. Lapina

The phenomenon of childhood in Cesar Cui's cultural legacy

The article is dedicated to Cesar Cui's works connected with the theme of childhood. The features of children's music by Cui are considered based on the archival materials (C. Cui's letters, music manuscripts). The paper provides the reader with some information on the specifics of musical genre, imagery, structure and composition of Cui's music devoted to the phenomenon of childhood.

Keywords: C. Cui, N. Dolomanova, children's music, children's voice

В Указе Президента РФ «Об утверждении „Основ государственной культурной политики"» (от 24. 12. 2014 № 808) обращено внимание на тот факт, что «современный этап развития России требует максимального вовлечения потенциала культуры в процессы общественного прогресса»[1]. К сожалению, в настоящее время в ходе реализации культурных программ, связанных с музыкальным искусством России, остается практически не востребованным потенциал композиторского наследия целого ряда композиторов, внесших свой значимый вклад в русскую музыкальную культуру рубежа XIX–XX в.: В. И. Ребикова, А. С. Аренского, В. С. Калинникова, А. Т. Гречанинова, Н. Н. Черепнина. Остается в забвении и культурное наследие композитора Цезаря Антоновича Кюи, которое включает в себя масштабные оперные страницы, фортепианное и хоровое, симфоническое, камерно-инструментальное и камерно-вокальное искусство, литературно-критическое творчество, богатые педагогические традиции.

В творческом наследии композитора Цезаря Антоновича Кюи, юбилей которого мы отмечаем в 2015 г., отразился один из ключевых этапов развития музыкальной культуры России второй половины XIX – начала XX столетий. Следует признать, что многогранный талант Кюи остается неоцененным и недостаточно изученным явлением культурной жизни страны. Творческая личность Ц. Кюи сегодня причислена к композиторам «второго ряда»[2] и не является притягательной для культурологов, музыковедов, искусствоведов и исполнителей. Далеко не все архивные материалы, связанные с Кюи, известны и введены в научный оборот. Выявление «белых пятен» в творчестве композитора, исследование неизвестных фактов биографии Кюи, его нотных материалов является актуальной задачей современного музыкознания и современной культурологии. Особой значимостью в рамках сегодняшней культурной и образовательной политики обладает обращение к «детской теме» в творчестве композитора, которая представлена четырьмя детскими операми-сказками, песнями, вокальными дуэтами, хорами, фортепианными пьесами, посвященными детям-исполнителям.

В 2014 г. в рамках XIX Санкт-Петербургской ассамблеи молодых ученых нами был представлен исследовательский проект «Детский голос в творческой „партитуре" Ц. Кюи»[3], основанный на материалах, найденных в архиве композитора в отделе рукописей Российской национальной библиотеки. Данные, полученные при разработке проекта, легли в основу настоящей статьи.

Особой ценностью для исследователей, обращающихся к теме «Ц. Кюи – детям», обладают материалы, в которых отразился взгляд композитора на произведения о детях и для детей. В 1950-е гг. были изданы избранные статьи[4] и избранные письма[5] композитора, которые содержат в себе информацию об отношении Кюи к детской теме. В последний сборник, к сожалению, не вошли многие письма композитора к своему другу, соратнику, либреттисту Н. Н. Доломановой, богатая переписка с которой

открывает особенности подхода Кюи к работе над детскими произведениями.

Литературные труды Н. Доломановой, обращенные, в первую очередь, к педагогам, которые занимаются эстетическим воспитанием подрастающего поколения, также непосредственно связаны с творчеством Ц. Кюи. В своих работах Доломанова показала примеры ввода сочинений Кюи в музыкально-образовательный процесс, а биографический очерк о Ц. Кюи, составленный Доломановой для детей[6], помогает воссоздать картину взаимоотношений, которые складывались между композитором и маленькими исполнителями его произведений.

Большое значение для исследования темы детства в творчестве Кюи, наряду с работами Доломановой, имеют данные, почерпнутые из работ критиков, музыкантов, которые были свидетелями развития творческой личности Кюи. Особенно ценными для искусствоведов и культурологов, обращающихся к наследию Ц. Кюи, являются очерки А. П. Коптяева[7], В. В. Стасова[8], П. П. Веймарна[9], на страницах которых предстает Кюи-критик, Кюи – вокальный и фортепианный композитор, Кюи-автор масштабных оперных произведений. Работа П. П. Веймарна «Цезарь Антонович Кюи как романсист» (1896 г.) особо значима для исследователей развития детской темы в творчестве композиторов XIX столетия, так как именно Веймарн одним из первых критиков-музыкантов обратил внимание на детскую линию в творчестве Кюи своим небольшим критическим анализом «13 музыкальных картинок» композитора.

Не проходит мимо вклада Кюи в развитие детской музыки А. Назаров – автор единственной большой монографии о Ц. Кюи на русском языке: музыковед справедливо отмечает, «что, сочиняя детскую музыку – оперы и песни, Цезарь Антонович сознательно стремился к постижению душевных состояний и психики ребенка. В то время, когда искусство для детей (в музыке, литературе, живописи) делало по существу свои первые шаги, такой подход Кюи был очень ценным и прогрессивным»[10].

В рамках изучения особенностей развития детской музыки рубежа XIX–XX в. к отдельным страницам творчества Кюи обращаются современные искусствоведы[11]. В ходе последних исследований сочинения Кюи встают в один ряд с произведениями о детях и для детей П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, В. И. Ребикова, А. С. Аренского, А. Т. Гречанинова, помогая воссоздать полноценную картину развития детской музыки в культуре XIX–XX вв.

Большую роль в развитии детской линии в произведениях Ц. Кюи, по-видимому, сыграли личные переживания композитора и его личный опыт общения с детьми. В 60-е гг. XIX столетия Кюи содержит пансион, в котором обучает и готовит детей к поступлению в Инженерное училище: «Кюи очень любил детей. Когда он был молодым, он, вместе с женой, чтобы заработать, имел у себя пансион для детей. И он и жена его и учили детей и, в то же время, были с ними, как со своими родными; это была, как будто общая семья, – они все вместе играли, гуляли, катались на лодке»[12], – писала Н. Доломанова в биографическом очерке о композиторе. В 1879 г. в момент, когда в семье Кюи подрастали собственные маленькие дети, выходят в свет «13 музыкальных картинок»[13] – первое этапное сочинение Кюи о детях – вокальный опус (ор. 15), в котором нашли отражение детские переживания и радости, веселые игры и сказочные персонажи. Примечательно, что на нотных страницах, вошедших в этот цикл-посвящение детям, мы встречаем имена детей композитора. Первая песня цикла – «Лидуша» напоминает об имени дочери Кюи, а имя Саша, появляющееся в пьесе «Петушок», – о сыне композитора, об Александре Кюи. Тема детства красной нитью проходит через критическое и эпистолярное наследие композитора. В своем критическом труде «Русский романс»[14] Кюи отводит место для анализа посвященных детям произведений, которые были написаны современниками критика: П. И. Чайковским, А. К. Лядовым, М. П. Мусоргским. В письмах к своим близким друзьям Кюи нередко затрагивает тему семьи, говорит о проблемах и интересах своих детей, своего внука. 21 апреля 1915 г. Ц. А. Кюи сообщает в письме Н. Доломановой о трагедии, постигшей его дочь и внука: «Дорогая Надежда Николаевна. Все эти дни я поджидал или Вас или Ваше письмо. Письмо пришло и какое милое, хорошее, – как Вы сами. Спасибо! А я пережил и переживаю большое горе: в **день** Вашего концерта неожиданно, <…> скончался мой зять Аморетти. Внезапная болезнь, лечебница, операция, смерть, панихиды, похороны – все это тяжелые зрелища. А теперь меня озадачивает судьба дочери и мальчика (внука Ц. Кюи. – *М. Л.*) и сильно чувствую утомление физическое и нравственное, нежелание, а то и неспособность работать. Ну, как Лидия немножко устроится – это пройдет…»[15]. С именем внука композитора – Юрия Аморетти, появившегося на свет в семье Кюи-Аморетти в 1905 г., тесно связана детская линия в творчестве Кюи. В ходе исследования в архиве композитора, хранящимся в отделе рукопи-

сей Российской национальной библиотеки (РНБ), нами была обнаружена Колыбельная для фортепиано, датированная 5 декабря 1905 г. и имеющая трогательное посвящение: «13-дневному внуку – 70-летний дедушка»[16].

«Юрику» посвящает Кюи свои песни («Весенняя песня», «Петух» из сборника «17 детских песен», ор. 73) и даже сочиняет музыкальное сопровождение к стихам внука. В отделе рукописей РНБ хранится вокальная миниатюра[17], которая говорит о близких отношениях, связывающих Кюи и его внука. Миниатюра эта, в которой слова принадлежат Юрию Борисовичу Аморетти, а музыка – Ц. А. Кюи, имеет посвящение – «Юрику». Заглавие это небольшое вокальное произведение, датированное «20 сент. 1914 г.», получило по первой строчке стихотворения внука композитора: «Милый дедушка»[18]. Примечательно, что за год до создания музыкальной миниатюры «Милый дедушка» Кюи, рассказывая о своих новых произведениях, в том числе и об опере, посвященной героям русской народной сказки, в письме Н. Ф. Финдейзену отмечает: «В последнее время я охотно писал для детей (быть может потому, что у меня 8-летний внук)»[19].

Помимо четырех крупных оперных произведений, посвященных детям (оперы «Снежный богатырь», «Красная шапочка», «Кот в сапогах», «Иванушка-дурачок»), в период между 1905 и 1918 г. (годом смерти композитора) из-под пера Кюи появляются сборники детских песен: «17 детских песен», ор. 73, «Еще 17 детских песен», ор. 78, «Последние 17 детских песен», ор. 97, дуэты-хоры для детских голосов (ор. 85, 101), «Десять пятиклавишных пьес» для фортепиано (ор. 74).

В работе композитора над опусами детской музыки большую роль сыграло знакомство Цезаря Антоновича с педагогом Надеждой Доломановой. Доломанова выступила автором либретто оперы Кюи «Иванушка-дурачок», активно сотрудничала с композитором во время создания им детских песен. Обширная переписка, которая велась между Кюи и Доломановой, свидетельствует о том, что Цезарь Антонович при работе над произведениями для маленьких исполнителей внимательно прислушивался к мнению педагога, посвятившего себя музыкально-эстетическому развитию детей. Для примера приведем несколько писем Кюи к Доломановой, написанных в период работы композитора над детской оперой «Иванушка-дурачок»:

Дорогая Надежда Николаевна. 1-я и 3-я картины устраиваются как нельзя лучше. Но ис-

полинский конь и платок[20] (почему именно платок) меня сильно смущают. Нельзя ли что-нибудь придумать более практическое для постановки. Вот это единственная загвоздка[21].

Милая Надежда Николаевна, хочется мне немного Вас пожурить: что это Вы меня совсем забыли и не пишете? Нехорошо. А я принялся за **Дурачка** и встретился с некоторыми недоразумениями, с которыми хочу с Вами поделиться. 1) Конечно желательно, чтобы пни были одушевленные[22]. Одеть их не штука: мешок, разрисованный под пень. Но горшки? Настоящие невозможны: тяжелы и <…не разобрано>. Значит нужно их заказать из бумаги <…> из картона их сделать хорошо, – лишняя издержка для ставящих. 2) Ворон я заменил птицами[23], потому что Кра и Бряк повторение того же эффекта. 3) Ложки в мешке[24] издают свое Бряк при каждом шаге Дурачка. Ну а мешок с другими вещами он оставляет на месте и несет домой **только** ложки? 4) Птицы клюют зерна и вновь улетают. Ничего нет легче устроить это на **настоящей** сцене, но как это устроить в Институтах, пансионах, гимназиях, куда желательно, чтобы наш **Дурачок** проник? Когда вернусь в Петербург (не позже 6-го сентября) мы просмотрим то, что будет написано, просмотрим каждый такт, каждую ноту, и я изменю все неподходящее, хотя бы пришлось все написать вновь, ибо хочу, чтобы **Дурачок** вышел хорош. <…>[25].

…Признаться Вам, поднадоела мне таки заграница, поэтому я очень рад, что через 2 недели, а именно 6-го сентября буду уже дома. Значит скоро увидимся. А пока шлю реляцию о нашем **Дурачке**. Первые 2 картины настолько приведены в порядок, что я их здесь переписываю начисто, оставляя в карандаше некоторые сомнения, которые разрешим сообща. – Третья картина только набросана эскизно и то не вся: не дописан заключительный хор и <неразборчиво: хор?> самого начала и вот почему. Картина открывается плясками и играми. Какими? Это решите Вы, сообщите мне размер, темп, продолжительность и тогда я примусь… <…оторвано> Вы – милая, а я любящий Вас Ц. Кюи»[26].

<…> **Дурачок** двигается, скоро кончаю 2-ю картину. <…> Точно так же и птичек можно сыграть без особенного затруднения. А только роль Иванушки очень эффектна. Вы в ней отлично обдумали все движения, жесты. При талантливой исполнительнице она произведет прекрасное впечатление. <…>[27]

Дорогая, милая, талантливая моя сотруд-

ница – a'le «бездарная либреттистка» – спасибо, честь Вам и хвала! Скоро, скоро, наш Дурачок пристанет к берегу. Ваш Ц. Кюи[28]

Творческий союз Доломановой и Кюи оставил значительный след в истории музыкального образования. Н. Доломанова в своей педагогической практике часто обращалась к произведениям Кюи, делая их основой для музыкальных игр и инсценировок. Погружая детей в игру, с помощью синтеза музыки и слова организуя их движения и жесты, вызывая эмоциональный отклик на театральное действо, в котором ребенок имеет возможность принять самостоятельное участие, проявить свою фантазию и находчивость, не только вокальные, но и драматические способности, Доломанова закладывала у подрастающего поколения «фундамент к развитию таких высоких чувств, как эстетическое и социальное»[29], а также фундамент этического воспитания[30]. В своих литературных трудах, предназначенных для педагогов, Надежда Николаевна приводит целый ряд сценариев, разработанных на основе русских народных песен, произведений Шумана, Моцарта, Брамса, Лядова, Гречанинова, Аренского. Проанализированы и подробно разобраны с точки зрения театральной инсценировки в работах Н. Доломановой вокальные пьесы Ц. Кюи («Белка», «На паркете в восемь пар», «Цирк кота-Мордана», «Веселая рать», «Гордый котик» (ор. 73, 97), песня дровосеков из оперы «Красная шапочка»[31]. Подобный подход к детским произведениям Ц. Кюи, который развивался и активно пропагандировался Н. Доломановой в начале XX в.: использование песен и опер композитора для воспитания чувства нравственности, развития творческого потенциала ребенка с помощью синтеза слова, музыки, движения, не потерял актуальность и сегодня.

Особенности детских песен, дуэтов и хоров композитора, которые создавались при активном участии Н. Доломановой, можно рассмотреть на материале не получивших широкую известность «7 дуэтов-хориков для детских и женских голосов» (ор. 101) Кюи, которые закрывают собой линию произведений Цезаря Антоновича для детских голосов.

Дуэты-хорики не были изданы при жизни композитора, рукопись 101 опуса хранится в отделе рукописей РНБ[32]. В 2015 г. к 180-летию Ц. А. Кюи в издательстве «Союз художников» был издан сборник фортепианных и хоровых миниатюр Ц. Кюи (автор-составитель М. Е. Лапина)[33], в который вошли три хора из 101 опуса композитора: «Зима», «Что ты клонишь…», «Разные денечки». В основе хоров Кюи лежат стихотворения И. Белоусова, Ф. Тютчева, Н. Хвостова, Н. Доломановой. Примечательно, что все поэтические произведения, к которым обращается Кюи при работе над своими дуэтами-хориками, тесно связаны с темой природы. Открывает опус вокальный дуэт «Зима»[34], который рисует картину яркого зимнего дня, картину спуска с ледяной горы на санях (характерные быстрые мелодические пассажи, охватывающие большой диапазон клавиатуры) и передает чувства человека, вызванные этой природной картиной: «Любо на воле встать на горе и прокатиться быстрой стрелой, вмиг очутиться там, под горой! Вьется за нами снежная пыль… Все прожитое – светлая быль».

Сменяет хор «Зима» лирическая зарисовка «Что ты клонишь»: образы плакучей ивы и быстрой речки, созданные Тютчевым, воссоздаются Кюи в фортепианном аккомпанементе (характерное журчание воды: «Но струя бежит и плещет и на солнце, нежась, блещет…», передается с помощью арпеджированных аккордов, проводимых в высоком регистре, светлых трелей в фортепианной партии) и в вокальных партиях (широкие лирически окрашенные мелодические линии). Дуэт «Весна» следует за этим поэтичным хором и передает возбужденное состояние (Allegretto), царящее во время сказочной «борьбы», происходящей между «злой» зимой и красавицей весной. Контрастирует с приподнятым настроением «весеннего» хора четвертый номер 101 опуса, получивший название «Тишина»[35] (на стихи Н. Хвостова). Аккорды, выдержанные половинными и целыми длительностями, динамика p, pp – все это служит для создания атмосферы, заключенной в словах хора: «Тишина… Не дрожит на деревьях листва». Хор «Листья», следующий за четвертым номером опуса, содержит в себе несколько разнохарактерных эпизодов, которые рассказывают о судьбе листочков, прикованных к веткам деревьев. В сумрачную осеннюю пору листья не желают оставаться на деревьях и просят вольный ветер забрать их с собой: «Но птички отпели, / Цветы отцвели, / Лучи побледнели, / Зефиры ушли. / Так что же нам даром / Висеть и желтеть? / Не лучше ль за ними / И нам улететь?» Активные фразы-призывы вокалистов, обращенные к «буйным ветрам», поддерживаются фортепианной партией, бурные пассажи которой напоминают о силе природных явлений. Тема природы продолжает главенствовать и в двух последних хорах опуса, получивших название «Разные денечки» и «Солнце и дети». Вокальной особенностью данных хоров является распределение матери-

ала между солистами и хором, образная же особенность этих произведений связана с претворенной в них темой труда, темой нравственного воспитания. С помощью музыкальных средств (обращаясь к различным тональным краскам, к свету высокого и «мраку» низкого регистров) композитор показывает различия между днями, наполненными любовью к делу, активной и продуктивной работой, трудом и скучными, «серыми» днями лентяев.

В «7 дуэтах-хориках» тема природы тесно переплетается со сказочной темой и с духовно-нравственной образной линией. Эти же три темы (природы, духовно-нравственная, сказочная) проявляются и в детских операх композитора. Герои детских сказок, яркие музыкальные портреты которых создает композитор в небольших сольных песенках, ариозо, довольно развернутых ансамблевых и хоровых эпизодах, инструментальных темах, учат маленьких слушателей отличать добро от зла, прославляют смекалку и ум, трудолюбие и доброту. Примечательно, что положительные персонажи опер-сказок Кюи постоянно обращаются к миру природы, дружат с птицами, животными, растениями. Портреты отрицательных героев в детских операх, волшебство Кюи рисует с помощью резких и напряженных уменьшенных и увеличенных интервалов и аккордов, целотонной гаммы и хроматических пассажей, загадочно-тревожных тремоло.

Структура детских музыкальных сказок Кюи, включающая в себя привычные для оперного спектакля элементы (увертюру, сольные вокальные номера, хоровые и хореографические сцены, речитативы, систему лейттем), показывает, что композитор строил свои оперы-сказки, опираясь на классические образцы оперы, обращенной к взрослой аудитории. Так сказочные персонажи детских опер Кюи и связанные с ними красочные, мелодичные темы и музыкальные образы могут познакомить начинающих музыкантов и любителей музыки с особенностями оперного жанра.

В своих письмах Кюи подчеркивает, что произведения, посвященные им маленьким любителям музыки, рассчитаны на исполнение детскими голосами[36]. Детское исполнение, детские голоса производили глубокое впечатление на Ц. Кюи, композитор любил посещать детские концерты, в которых нередко исполнялись его произведения: «Поделюсь с вами редким удовольствием, испытанным мною вчера. Литературно-музыкальное утро при участии малолетних учениц шести женских городских училищ. Их на эстраде более 400 детей, поют бойко, стройно, наизусть. Засим многие из них читают прекрасные стихотворения <…>. В их чтении просвечивает их чистая, детская, нетронутая душа; выходит так трогательно, что я был взволнован чуть не до слез, что со мной бывает не часто. Никакие талантливейшие взрослые артисты на меня такого впечатления не производили»[37].

Масштабное воплощение тема детства получила именно в вокальных произведениях Кюи, но, следует отметить, что композитору принадлежит и ряд сочинений, обращенных к детям-пианистам. В 1906 г. издаются «Десять пятиклавишных пьес» Кюи для фортепиано в четыре руки (ор. 74). Произведения, вошедшие в данный опус, композитор посвящает «внуку Юрику». В основе пятиклавишных пьес, первая партия которых опирается лишь на пять фортепианных клавиш и написана в расчете на маленького пианиста-ребенка, – музыкальные картины из жизни детей рубежа веков: «Кукольный бал», «На лошадке», «Пастушок», «Мама обидела», «Расплясались». Образная сфера опуса позволяет отнести его к такому культурному явлению, получившему распространение во второй половине XIX в., как детский альбом[38]. Для детских альбомов многих композиторов одной из характерных пьес является колыбельная. К данному жанру Ц. Кюи обращался на протяжении всей своей творческой жизни, в своих колыбельных нередко выражал чувства, связанные с семьей, детьми, внуком. В опусах № 20 (посвящен дочери композитора) и № 39 Кюи, в которые вошли разнохарактерные фортепианные миниатюры, находим пьесы: Berceuse, «У колыбели». «Колыбельную» 1905 г. композитор посвящает своему «13-дневному внуку»[39].

В конце жизни практически потерявший зрение композитор пишет ряд фортепианных миниатюр, одну из которых называет Berceuse[40]. Поэтичные, обладающие яркой мелодикой, кантиленой колыбельные Кюи подтверждают слова А. П. Коптяева, назвавшего композитора в своем очерке «одним из величайших лириков XIX в.»[41].

Благодаря проведенному исследованию нам удалось показать, что большую роль в развитии детских образов в произведениях Кюи сыграла семья композитора (дети, внук) и его окружение (общение с детьми в рамках творческой деятельности самого Кюи и педагогической практики его друзей-сподвижников (Н. Н. Доломанова)). Мир детства, заключенный в произведениях Кюи, отличается камерной атмосферой, наполненной теплом и добротой, ласковыми и нежными интонациями, напевными, легко запоминающимися мелодиями, озорными и изящными картинами, яркими образами-характерами. Эстетическая программа, связанная

с темой детства, которая была сформулирована Кюи в критических статьях в ходе обзора произведений о детях и для детей различных композиторов, нашла претворение в собственных музыкальных сочинениях Кюи и опирается на такие понятия, как простота, изящество, грациозность, камерность, правдивость, свет, безгрешность, народная почва.

Литературный материал, выбранный Кюи для своих произведений о детях, показывает особенности творческого подхода композитора к теме детства, важное место в котором уделялось решению проблемы воспитания нравственных, этических чувств маленького слушателя. Линия природы, сказочная линия и линия, раскрывающая особенности развития детской личности, духовно-нравственная линия, тесно переплетенные в образной сфере произведений для детей Ц. Кюи, призваны показать ребенку дорогу к вечным ценностям: миру, добру, взаимопомощи, любви к своим ближним.

Яркие детские музыкальные портреты, картины детской жизни, детская литература рубежа XIX–XX в. и музыка, усиливающая ее эмоциональное воздействие – все это заключают в себе сборники детских песен Ц. Кюи. На наш взгляд, сочинения Кюи могут служить ярким материалом для знакомства современных детей с бытом и традициями второй половины XIX столетия, знакомства с тем, как протекала жизнь их сверстников, живших более ста лет назад.

Важной особенностью произведений Кюи для детей является тот факт, что свои сочинения, как камерно-вокальные, фортепианные, так и оперные, композитор писал в расчете не только на маленьких слушателей, но и на исполнителей-детей, исполнителей-подростков, учитывая при этом особенности детской психологии и еще несформировавшегося исполнительского аппарата ребенка.

Произведения, посвященные композитором детям, составили отдельную страницу в творческом наследии Кюи. Прикосновение к этой странице, внимательное ее изучение может помочь подрастающему поколению развить творческие способности (вспомним педагогический опыт Н. Доломановой). Образы, заключенные в произведениях Ц. Кюи о детях и для детей, музыка, поддерживающая и обогащающая их, способны увлечь маленького слушателя и бережно ввести его в мир русской культуры рубежа XIX–XX в., в котором дети могут найти ответы на сложные духовные вопросы. Основанием для подобных заключений служат эпистолярное, критическое, композиторское наследие Кюи, архивные материалы, которые легли в основу данной статьи.

Примечания

[1] Об утверждении «Основ государственной культурной политики»: Указ Президента РФ № 808 от 24. 12. 2014. URL: http: // base. garant. ru (дата обращения: 20 10. 2015).

[2] См.: Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе: сб. ст. М.: Композитор, 2010. 327 с.

[3] Лапина М. Е. Детский голос в творческой «партитуре» Ц. Кюи: дополнения к дет. страницам в творчестве композитора: арх. изыскания // XIX С.-Петерб. ассамблея мол. ученых и специалистов: сб. тез. СПб., 2014. С. 231.

[4] Кюи Ц. А. Избранные статьи. Л.: Музгиз, 1952. 692 с.

[5] Его же. Избранные письма. Л.: Музгиз, 1955. 754 с.

[6] Доломанова Н. Н. Музыкальное воспитание детей от 9 до 12 лет. Л.: Мысль, 1925. С. 133–137.

[7] Коптяев А. П. Ц. А. Кюи как фортепианный композитор: муз.-крит. этюд А. П. Коптяева: лекция, чит. 16 апр. 1895 г. в Муз. шк. Даннемана и Кривошеина. СПб.: Тип. Н. Финдейзена, 1895. 54 с.

[8] Стасов В. В. Статьи о музыке: в 5 вып. М.: Музыка, 1980. Вып. 5–А. С. 6–30.

[9] Веймарн П. П. Цезарь Антонович Кюи как романсист: муз. очерк. СПб.: Печ. Е. Евдокимова, 1896. 16 с.

[10] Назаров А. Ф. Цезарь Антонович Кюи. М.: Музыка, 1989. С. 208.

[11] Следует отметить диссертационные исследования И. Немировской, Е. Сорокиной, А. Ермакова, которые обращаются к тематике детства, претворенной в произведениях композиторов XIX–XX вв., и затрагивают проблему воплощения детских образов в произведениях Кюи.

[12] Доломанова Н. Н. Музыкальное воспитание детей от 9 до 12 лет. С. 135.

[13] Рукописи нескольких вокальных пьес из «13 музыкальных картинок» см.: НИОР НМБ СПбГК. № 1788. Л. 1. Ц. Кюи. Мать и дитя, ор. 15; Там же. № 1789. Л. 1. Ц. Кюи. Петушок, ор. 15; Там же. Л. 1(об)–2. Ц. Кюи. Христос Воскрес, ор. 15.

[14] Кюи Ц. А. Русский романс: очерк его развития. СПб.: Н. Ф. Финдейзен, 1896. 209 с.

[15] ОР РНБ. Ф. 413. Ед. хр. 182. Л. 14–14 об.

[16] Там же. Ед. хр. 80. Л. 1. Ц. Кюи. Колыбельная, 1905 г.

[17] Там же. Ед. хр. 129. Л. 1. Ц. Кюи. Милый дедушка: для голоса и ф-но, 1914 г.

[18] «Милый дедушка, с приездом Вас поздравить я спешу, полный радости и счастья Вам стишки свои пишу. Сколько мы по Вам грустили, что Вы были далеко; как депешу получили, так вздохнули мы легко!» – на эти стихотворные строчки внука Ц. А. Кюи написал крохотную вокальную миниатюру (там же. Ед. хр. 129. Л. 1).

[19] Кюи Ц. А. Избранные письма. Л.: Музгиз, 1955. С. 439.

[20] Главный герой оперы «Иванушка-дурачок» принимает участие в соревновании за руку прекрасной Царевны Елены: выхватывает при помощи своего коня Сивки-Бурки из руки царевны, сидящей в высоком терему, платок.

[21] ОР РНБ. Ф. 413. Ед. хр. 180. Л. 10.

[22] В первой картине оперы «Иванушка-дурачок» Иванушка обращается к хору пней.

[23] Птицам добрый Иванушка скармливает зерно, купленное на ярмарке по наказу матери.

[24] Мешок с ложками Иванушка несет с ярмарки и в обидном позвякивании ложек: «бряк-бряк», издаваемом при его шагах, слышит обидное для себя: «Иванушка-дурак».

[25] ОР РНБ. Ф. 413. Ед. хр. 180. Л. 16–16 об.

[26] Там же. Л. 18.

[27] Там же. Л. 19.

[28] Там же. Л. 20.

[29] Доломанова Н. Н. Подвижные игры с песнями в детском саду: хороводы, инсценировки. Пг.: Мысль, 1923. С. 95.

[30] «Эстетическое воспитание, проявляясь в деятельности, является уже воспитанием этическим» (там же. С. 89).

[31] См.: Доломанова Н. Н. Музыкальное воспитание детей от 9 до 12 лет; Ее же. Музыка в дошкольных учреждениях. М.; Пг.: Госиздат, 1923; Ее же. Подвижные игры с песнями в детском саду; Ее же. Дед-Мороз развеселил: сценка для мален. детей, с руководящей ролью для одного взрослого, с прил. песен Кюи, Лядова и др. Пг.: Начатки знаний, 1923.

[32] ОР РНБ. Ф. 413. Ед. хр. 107. Л. 11. Ц. Кюи. 7 дуэтов-хориков для детских и женских голосов, ор. 101. Автограф. 1910-е гг.

[33] Кюи Ц. Хоровые и фортепианные миниатюры / сост. М. Е. Лапина. СПб.: Союз художников, 2015. 18 с.

[34] ОР РНБ. Ф. 413. Ед. хр. 108. Л. 1. Ц. Кюи. 7 дуэтов-хориков для детских и женских голосов, ор. 101. № 1. Зима. Автограф, черновик. 1910-е гг.

[35] Черновик дуэта «Тишина», хранящийся в отделе рукописей РНБ, датирован 1916 г. (Там же. № 4. Тишина. Автограф, черновик. 1916 г.

[36] См.: Кюи Ц. А. Избранные письма. С. 353, 423.

[37] Там же. С. 450.

[38] См.: Шефова Е. А. Фортепианный детский альбом как отражение мировосприятия детей рубежа веков // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопр. теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 9 (35): в 2 ч. Ч. 1. С. 196–198.

[39] ОР РНБ. Ф. 413. Ед. хр. 80. Л. 1. Ц. Кюи. Колыбельная, 1905 г. Данная колыбельная вместе с фортепианными миниатюрами 1917–1918 гг. Allegretto и Berceuse вошла в нотный сборник: Кюи Ц. Хоровые и фортепианные миниатюры.

[40] Там же. Ед. хр. 81. Л. 1. Ц. Кюи. Berceuse: для ф-но.

[41] См.: Коптяев А. П. Указ. соч. С. 3.

УДК 02:004(410)

В. А. Мутьев

Программный подход как инструмент развития библиотечно-информационной деятельности в Великобритании

В статье приводятся результаты изучения и анализа программных документов, разработанных и реализованных в рамках библиотечно-информационной сферы Великобритании. Основной акцент сделан на анализе документов, связанных с повышением читательской компетентности различных слоев населения страны. Приводятся направления совершенствования деятельности библиотечно-информационных учреждений Великобритании, получивших одобрение со стороны представителей национального и международного профессионального сообщества.

Ключевые слова: библиотечно-информационная деятельность, программный подход, библиотечные целевые программы, совершенствование разработки и реализации целевых программ

Victor A. Mutyev

Program management as an instrument for improvement of library and information activity in Great Britain

The article represents results of research and analysis of official programs that were developed and realized as a crucial part of library and information sphere in Great Britain. Main emphasis is made on programms referred to readers' competence of different social groups. Ways to improve library services in Great Britain that have received national and international support of professional unions are stressed.

Keywords: library and information activity, programm management, library purpose-oriented programs, improvement of programm's development and realization

В настоящее время библиотечно-информационная отрасль в зарубежных странах претерпевает серьезные изменения. Экономический кризис сказался на объемах финансирования учреждений культуры, что привело к сокращению библиотечной сети.

В этих условиях возможности дальнейшего развития библиотек связывают с внедрением инновационных преобразований, поиском новых кооперационных и координационных связей с другими организациями социокультурной сферы, укреплением партнерства с бизнес-сообществом[1]. В Великобритании так же, как и в других европейских странах, главной задачей является разработка и апробация экономически эффективных моделей развития библиотек, как для отдельных графств, так и для страны в целом.

Основным инструментом достижения поставленной задачи является программный подход. Государственной структурой, осуществляющей финансирование программ развития библиотечно-информационной деятельности в форме грантов, является Совет по искусству Англии («Arts Council England»).

Совет по искусству – ведущая организация, призванная совершенствовать деятельность учреждений культуры и искусства на основе тесного взаимодействия с местными органами власти.

До 2011 г. библиотечно-информационная деятельность находилась в сфере интересов Совета по делам музеев, библиотек и архивов (The Museums, Libraries and Archives Council), а после его реструктуризации библиотеки также оказались в сфере ответственности Совета по искусству. В этой связи в 2011 г. первоначально разработанный документ «Стратегия по развитию искусств на ближайшие 10 лет – «Великое искусство для каждого» («Achieving Great Art For Everyone»), лежащий в основе финансирования сферы культуры, был дополнен новыми материалами «Культура, знания и взаимопонимание: лучшие музеи и библиотеки – каждому» («Culture, Knowledge and Understanding: Great Museums and Libraries For Everyone»), которые интегративно вошли в «Стратегию развития искусств…» и зафиксировали библиотеки и музеи как новую сферу особой ответственности Совета по искусству[2]. В настоящее время именно данный документ определяет магистральные направления развития и совершенствования библиотечно-информационной сферы страны на основе программного подхода.

Среди организаций, которым Совет по искусству предоставляет наибольшие по объему финансирования гранты, особая роль отводится Обществу директоров библиотек (The Society of Chief Librarians).

Большой спектр программ реализуется в рамках разработанной Обществом концепции «Универсальные предложения» («The Universal Offers»). Данная концепция предназначена для публичных библиотек и предполагает в качестве основных следующие направления деятельности: чтение и читательская деятельность (The Reading Offer), развитие цифрового контента (The Digital Offer), информационное обслуживание (The Information Offer) и социально-реабилитационная деятельность (The Health Offer), реализация которых будет осуществляться совместно с представителями государственных служб, медицинских учреждений, а также библиотечных специалистов и специалистов в области чтения.

В рамках социально-реабилитационного направления вместе с Агентством по чтению успешно реализуется программа «Книги по предписанию». Медицинские работники «прописывают» читателям книги, имеющиеся в фондах публичных библиотек, содержание которых может помочь им самостоятельно предотвратить или сгладить такие патологические состояния, как неврозы, депрессии, фобии, а в случае неуспеха – мотивировать обратиться к врачам – специалистам. В рамках этой программы организуются также акции по продвижению к дифференцированным категориям читателей произведений художественной литературы различных жанров (проза, поэзия и др.), способной повышать настроение[3].

Значимой и успешной программой в рамках развития чтения и читательской деятельности является «Summer Reading Challenge», которая проводится в летний период начиная с 1999 г. с привлечением более 98 % библиотек Великобритании.

К участию в данной программе, а соответственно и к посещению библиотек и проводимых ими мероприятий, ежегодно привлекаются примерно 800 тыс. детей (в 2013 г. – 810 тыс.) в возрасте от 4 до 11 лет, которые по завершении программы получают ярко оформленные сертификаты. Основной целью программы является использование многообразных технологий формирования навыков чтения в период летних каникул. В связи с этим детям предлагается прочесть по 6 книг заранее определенной руководителями программы тематики и поделиться своими размышлениями на интерактивном сайте.

Примечательно, что в программе в качестве волонтеров участвуют и подростки в возрасте от 13 до 24 лет. В 2014 г. в реализации программы участвовали примерно 8 тыс. волонтеров, большая часть которых считает, что, оказывая поддержку официальным руководителям программ по чтению, они приобретают важные социальные навыки, обретают уверенность при общении, учатся находить подход к детям с разным уровнем знаний и умений.

Следует назвать и реализуемую с 1992 г. программу «Стартуем с книгой» («Bookstart»). В рамках этой программы каждый ребенок в возрасте до 3 лет получает три набора детских книг, а родители – рекомендации по руководству чтением детей (бесплатно). Программой охвачено более 90 % семей Великобритании. Многолетняя реализация программы позволила значительно повысить процент родителей, которые читают своим детям (более 90 %), а также процент посещения родителями библиотек и детей, записавшихся в библиотеки[4].

Особое значение имеет и такое направление в концепции Общества директоров библиотек, как информационное обслуживание (The Information Offer) различных категорий населения на базе ресурсов публичных библиотек. В этой связи библиотечные специалисты ориентированы на удовлетворение множественных информационных потребностей пользователей, в частности и таких, которые связаны с поиском нового места работы, выявлением вакансий с более высоким уровнем заработной платы, заполнением налоговых деклараций, информированием о рынке недвижимости и др. Количество обращающихся в публичные библиотеки с запросами подобного рода возрастает. Специалисты отмечают, что недавно проведенные исследования показали, что пользователи Интернета доверяют сотрудникам библиотек больше, чем каким-либо другим источникам информации. Более того, персонал библиотек по уровню доверия оказался на втором месте, уступив только врачам, что, безусловно, свидетельствует о высоком уровне профессиональной подготовки библиотечных специалистов.

Успешная реализация всех четырех направлений концепции, развиваемой Обществом директоров библиотек, обеспечила ее высокую оценку Советом по искусству и предопределила получение дальнейшего финансирования – 155 тыс. фунтов стерлингов. Более того, предполагается разработка и реализация пятого направления (The Learning Offer), сфокусированного на расширении образовательной деятельности публичных библиотек.

«Универсальные предложения» начиная с 2000 г. стала самой масштабной по количеству участников и объемам финансирования программой развития публичных библиотек. С начала реализации данной программы (январь 2013 г.) в нее были вовлечены более 90 %

библиотек Англии, Уэльса и Северной Ирландии, что позволило им получить новые инструменты для развития и совершенствования библиотечно-информационной деятельности[5].

Другой важной программой, реализуемой Обществом директоров библиотек, является Национальная программа «Юные читатели» («The National Young Readers Programme»), разработанная Национальным фондом грамотности (National Literacy Trust).

Национальный фонд грамотности – это независимая благотворительная организация, нацеленная на создание условий по обучению грамотности всех категорий населения. Деятельность этого фонда невероятно важна, так как нацелена на преодоление проблем с грамотностью, которые, как отмечается, в Великобритании есть у каждого шестого члена страны[6].

Национальная программа «Юные читатели» начала реализовываться в 1996 г. При этом ее первоначальным названием (до 2009 г.) было «Чтение – основа основ» («Reading is Fundamental»), и в этой версии она являла собой аналог программы, реализуемой в США с 1966 г.

Программа призвана стимулировать интерес и мотивацию к чтению детей, подростков и молодежи в возрасте до 19 лет, преимущественно из малообеспеченных семей. К настоящему времени ежегодный охват программы достигает приблизительно 20 тыс. детей. Роздано около одного миллиона книг более чем 300 тыс. детей, организовано множество встреч с писателями и поэтами.

Примечательно, что в рамках программы организуется обучение библиотечных специалистов и учителей самостоятельной разработке проектов по обучению грамотности, которые могут быть реализованы на базе школ и публичных библиотек.

В рамках данной программы выделана в качестве самостоятельной подпрограмма «Юные читатели в семьях» («Young Readers Programme for Families»). Ее реализация особенно важна, так как исследование Организации по экономическому сотрудничеству и развитию (OECD) показало, что регулярное чтение для удовольствия в детском и юношеском возрасте оказывает благоприятное воздействие на развитие грамотности и будущие профессиональные, творческие достижения человека, вне зависимости от образования родителей и уровня достатка семьи[7].

Данная программа ориентирована на приобщение к чтению детей 3–8 лет и на привлечение родителей к решению проблемы чтения. В связи с этим не только проводятся акции для детей данной возрастной группы, но и специальные мероприятия для родителей. В частности, организуются дискуссии о значимости семейного чтения, проводятся обзоры детской литературы, рекомендуются критерии выбора книг с учетом гендерных и возрастных особенностей ребенка и др.

Важно отметить, что в реализации программы активно принимают участие представители бизнеса, в частности крупная инвестиционная и девелоперская компания «British Land», а также сеть книжных магазинов «WH Smith». Так, в 2014–2016 гг. «British Land» планирует затратить 500 тыс. фунтов стерлингов на реализацию данной программы, что позволит более 4500 детям принять участие в акциях по продвижению чтения, которые будут проводиться библиотечными специалистами не в стенах библиотек, а в многочисленных торгово-развлекательных центрах Англии.

С целью привлечения детей, подростков, юношества, а также их родителей в библиотеки и побуждения их к восприятию чтения как удовольствия, Советом по искусству была разработана программа «Автоматическое членство в библиотеке» («Automatic Library Membership»)[8]. Эта программа позволила реализовать 22 проекта по продвижению чтения и по организации досуговой деятельности в разных регионах страны. Анализ опубликованных результатов программы свидетельствует о ее эффективности. Библиотеки активно сотрудничали с государственными органами, детскими садами и школами, показывая свою значимость для родителей и подчеркивая необходимость раннего приобщения детей к чтению. Планируется разработка единой системы автоматической регистрации рождения ребенка в государственных сетях и системах, с одновременной записью в библиотеку («Tell Us Once»).

Проведенное нами исследование программной деятельности Великобритании в области библиотечно-информационной сферы показало, что программный подход является основным механизмом государственной поддержки развития библиотек. Ведущая роль в финансировании библиотек принадлежит Совету по искусству, который предоставляет гранты таким организациям, как Общество директоров библиотек, Агентство по чтению, Национальный фонд грамотности и др.

Большинство разрабатываемых и реализуемых программ носит междисциплинарный характер и требует привлечения специалистов из разных организаций, относящихся к социокультурной сфере: музеи, архивы, образовательные учреждения, книгоиздательские и книгораспространительские организации и др. Партнерство позволит совместно использовать имеющиеся

ресурсы, внедрять креативные подходы, расширять аудиторию.

Библиотеки Великобритании сегодня ориентированы на разработку экономически эффективных моделей своей деятельности, на диверсификацию источников финансирования, на организацию фандрейзинговых кампаний, способствующих привлечению частных инвестиций. В этой связи большую помощь оказывает деятельность Коалиции в поддержку библиотек («Speak Up For Libraries») и средства массовой информации, в частности BBC, The Guardian и др.

Разработка тематики новых программ и их реализация непременно сопровождаются постоянным мониторингом общественных интересов и потребностей. Это предопределяет разработку приоритетных направлений совершенствования информационного обслуживания как коллективных, так и индивидуальных пользователей; позволяет максимально адаптировать спектр предлагаемых продуктов и услуг к потребностям населения с учетом его основных социально-демографических характеристик. Одновременно в рамках программ проводится изучение спроса на вновь разрабатываемые продукты и услуги с определением таргетинговой аудитории по каждой позиции. Результаты изучения спроса позволяют скорректировать оперативный и стратегический планы библиотек по внедрению инноваций.

Изучение деятельности публичных библиотек Великобритании позволяет сделать вывод о том, что программный подход, являющийся эффективным механизмом совершенствования всех направлений их работы, обеспечивает оперативность внедрения инноваций, направленных на повышение качества обслуживания различных групп населения.

Примечания

[1] Библиотеки и библиотечное дело США: комплексный подход / Р. С. Гиляревский и др.; под ред. В. В. Попова. М.: Информ-система: Логос, 1992. 95 с.; Библиотечные исследования в системе постнеклассической науки: проблем.-ориентир. сб. / РГБ; сост. Е. В. Никонорова, М. И. Акилина. М.: Пашков дом, 2008. 272 с.; Варганова Г. В. Интернационализация научной работы в библиотечно-информационной сфере // Библиотековедение. 2012. № 2. С. 58–61.

[2] Culture, knowledge and understanding: great museums and libraries for everyone a companion document to achieving great art for everyone. London, 2011. 35 с. // Arts council England. URL: http: // artscouncil. org. uk (дата обращения: 20. 10. 2015); Варганова Г. В. Научно-иследовательская работа в библиотечно-информационной отрасли США: дис. … д-ра пед. наук: 05.25.03 / СПбГУКИ. СПб., 2003. 446 с.

[3] Launch of the universal offers. London, 2013. 9 с. // The society of chief librarians. URL: http: // islington. gov. uk (дата обращения: 20. 10. 2015).

[4] Как создаются читающие нации: опыт, идеи, образцы: сб. материалов / ред.-сост. В. Д. Стельмах, Дж. Я. Коул. М.: Белый город: Пушкин. б-ка, 2006. 274 с.

[5] Universal Offers. London, 2014 // The society of chief librarians. URL: http: // goscl. com (дата обращения: 20. 10. 2015).

[6] Young readers programme // The national literacy trust. London, 2014. URL: http: // literacytrust. org. uk (дата обращения: 20. 10. 2015).

[7] Borgonovi F. Do students today read for pleasure? // PISA in focus. 2011. № 8, sept. URL: http: // oecd. org (дата обращения: 20. 10. 2015).

[8] Siddal A. Automatic library membership pilots: final report. London, 2014. 63 с. URL: http: // artscouncil. org. uk (дата обращения: 20. 10. 2015).

УДК 027.54(470.23-25)(091)"1930"

Г. В. Михеева

VI филиал Публичной библиотеки: опыт совместной работы научной и массовой библиотек

Одной из особенностей, характеризовавшей структурные изменения в Российской национальной библиотеке в первые послереволюционные годы, было образование филиалов. Среди них особое место занимает VI филиал – техническая библиотека во Дворце культуры им. С. М. Кирова. В статье впервые воссоздается история этого филиала как опыта сотрудничества научной и массовой библиотеки в период индустриализации страны.

Ключевые слова: Филиал Российской национальной библиотеки, обслуживание читателей технической литературой, читатели 1930-х гг., библиотечное дело Ленинграда 1930-х гг.

Galina V. Mikheeva

VI branch of the State Public Library: experience of working together academic and public libraries

One of the features that characterized the structural changes in the National Library of Russia in the first years after the Revolution was the formation of branches. Among them is the branch VI – Technical Library at Sergey M. Kirov Palace of Culture. This article reconstructs first the history of this branch as the experience of cooperation between scientific and public libraries in the period of industrialization of the country.

Keywords: Branch of the National Library of Russia, library service and technical literature, readers of the 1930's. libraries in Leningrad in 1930's

Одной из особенностей, характеризовавшей структурные изменения в Российской Публичной библиотеке (ныне – Российской национальной библиотеке) в первые послереволюционные годы, было образование филиалов, или филиальных отделений[1]. Создание этих отделений со своими штатами, фондами, справочным аппаратом, читальными залами не носило планомерного характера. Они возникали неодномоментно, ряд из них был организован на базе уже сложившихся ранее коллекций, поступавших в Публичную библиотеку. Таковы были I филиальное (Антирелигиозное) отделение, сформированное на основе библиотеки Петроградской духовной академии, поступившей в Публичную библиотеку в конце 1918 г.[2]; II филиал («Библиотека народного хозяйства»), созданный на основе фондов бывшей библиотеки Вольного экономического общества, переданных Публичной библиотеке в 1921 г.[3]; V филиал (Дом Плеханова), образованный на основе переданных в 1926 г. Публичной библиотеке архива и библиотеки Г. В. Плеханова[4] – единственный из всех филиалов, действующий и поныне.

Другие филиалы открывались в ответ на насущные требования времени. Так в 1919 г. по инициативе М. Горького была организована библиотека издательства «Всемирная литература», изначально рассматриваемая как будущее филиальное отделение Публичной библиотеки и вошедшая в качестве IV филиала в ее непосредственное ведение в 1924 г.[5] С целью уменьшения нагрузки на Главный читальный зал в 1925 г. по инициативе директора Публичной библиотеки Н. Я. Марра был организован III филиал – Библиотека молодежи для обслуживания научной и учебной книгой учащихся средних учебных заведений Ленинграда[6].

Процесс форсированного наращивания промышленного потенциала страны, вошедший в ее историю как «социалистическая индустриализация», начало которому в СССР было положено первым пятилетним планом (1928–1932 гг.), потребовал активизации участия Государственной Публичной библиотеки в деле народно-хозяйственного строительства. Расширение масштабов работы диктовалось интенсивным развитием образования, науки, культуры, промышленности. Перед Публичной библиотекой стояла задача предоставить читателям наибольшие возможности пользования книжными богатствами (в стилистике того времени – «максимально приблизить книгу к читателю»). В начале 1930-х гг. деятельность Государственной Публичной библиотеки принимает технико-экономический уклон, что проявилось во многих направлениях ее деятельности[7]. В значительной степени эта тенденция явилась ответом на ставшее лозунгом времени высказывание И. В. Сталина в его речи на Первой Всесоюзной конференции работников социалистической промышленности 4 февраля 1931 г. «Техника в период реконструкции решает все»[8].

30 июля 1931 г. деятельность Государственной Публичной библиотеки была проверена шефской бригадой завода «Знамя труда», особое внимание

уделялось II филиалу («Библиотеке народного хозяйства»). Выводы проверки были неутешительны. Отмечалось, что начиная с 1929 г. неуклонно падает посещаемость II филиала, особенно за счет «оттока» студентов, так как новой технической литературы в его фонды поступает мало и «комплектование отдела техники II филиала поставлено… исключительно плохо»[9]. Подчеркивалось, что «решения партийных и советских организаций об усилении техпропаганды не вызвали достаточной перестройки работы II отделения»[10]. Шефская бригада рекомендовала принять меры к устранению выявленных недостатков и обеспечить «поворот в сторону рабочего читателя»[11].

На основании выводов шефской бригады дирекция Государственной Публичной библиотеки приняла тогда же следующее решение: «II отделение реорганизуется в Ц[ентральную] О[бластную] Т[ехническую] Б[иблиотеку] и осуществляет методическое руководство над техническими библиотеками г. Ленинграда и области (библиотеки заводские, втузовские и ФЗУ и др.), находящиеся в системе Л[енинградского] О[бластного] С[овета] Н[ародного] Х[озяйства]. ЦОТБ ведет справочно-библиографическую работу по технике.

ЦОТБ ведет пропаганду за техническую книгу и внедрение техники в массы, обслуживает рабочих, занимающихся повышением технической квалификации, инженерно-технический персонал и учащихся втузов»[12].

Развернувшиеся вокруг судьбы II отделения дискуссии, привлечение многих ученых и специалистов, высоко оценивавших состав и значение фондов бывшей библиотеки Вольного экономического общества, позволили сохранить «Библиотеку народного хозяйства», получившую с 1932 г. наименование «Библиотека местного хозяйства»[13].

13 ноября 1931 г. Публичная библиотека заключила договор с ЛОСНХ об организации Центральной областной технической библиотеки (ЦОТБ) на основе выделенных из состава II отделения книг и журналов по технике и экономике. Тогда же ЦОТБ получила второе наименование – VI филиальное отделение Публичной библиотеки, которое вскоре и стало единственным.

По этому договору ЛОСНХ взял на себя обязательства:

1) субсидировать ЦОТБ с целью увеличения штата;

2) ассигновать систематические средства на комплектование ЦОТБ техническими изданиями, в том числе на 1932 г. – 10 тыс. р.[14];

3) организовать методический кабинет по техпропаганде при ЦОТБ силами ЛОСНХ;

4) принимать через своего представителя, которого назначили зам. зав. ЦОТБ, «ближайшее участие в работе ЦОТБ»[15].

В 1931 г. была также предпринята попытка организации особой технической библиотеки совместно с Домом технической учебы[16], но она не увенчалась успехом. Тем не менее информация об этом широко обсуждалась в городе. В связи с этим в № 4175 от 15 января 1932 г. «Красной газеты» была помещена заметка «Ускорить открытие Дома технической учебы» (с. 3), в которой отмечалось, что Публичная библиотека передала Дому технической учебы свои фонды технической литературы.

Библиотека опровергла эти слухи, отметив, что по согласованию с ЛОСНХ в качестве своего VI филиала открыла Центральную областную техническую библиотеку «со специальной целевой установкой: а) пропаганда технической книги; б) обслуживание рабочих, занимающихся повышением своей технической квалификации»[17].

Территориально VI отделение Публичной библиотеки находилось по тому же адресу (4-я Красноармейская ул., д. 1/33), что и II отделение («Библиотека народного хозяйства») и призвано было, в первую очередь, обслуживать студентов вузов, расположенных в Московско-Нарвском районе (институтов Технологического, Инженеров путей сообщения, Гражданских инженеров, образованного Наркомтяжмашем СССР в феврале 1932 г. Ленинградского военно-механического института), и инженерно-технических работников, повышавших свою квалификацию[18].

Заведующей VI филиалом была назначена Ц. А. Озерова, ранее заведовавшая II филиалом Публичной библиотеки[19].

Перед образованным VI филиальным отделением ставилась задача «приближения технической книги к массам рабочих, повышающих свою квалификацию, и к инженерно-техническим работникам, методическое руководство работой сотрудников заводских и технических библиотек; справочно-консультационная работа по отдельным вопросам техники»[20]. С этой целью при VI отделении был организован кабинет библиотечного работника, установлены дежурства консультантов[21].

В этом филиале предполагалось внедрять активно входивший тогда в практику работы библиотек открытый доступ к фондам. Расстановка открытых фондов отделения была систематическая по десятичной классификации, велась актовая система инвентаря, основные фонды были расставлены по форматному признаку. Алфавитный каталог для читателей считался излишним, и в филиале велся только читательский словарный каталог[22].

В VI филиале было два читальных зала – для углубленных занятий и для чтения периодики и просмотра литературы. В течение первого полугодия 1932 г. в VI филиал записались 3760 читателей[23], посетивших филиал 32 100 раз, книговыдача составила почти 63 тыс. ед. хр.[24]

Одной из основных форм пропаганды технической книги были выставки новых поступлений и тематические выставки, организуемые регулярно в филиале. Практиковались и выездные выставки, и передвижки на заводах «Электросила», «Красный путиловец», «Красный треугольник», «Скороход», «Красный химик» и др.[25]

За 1932 г. было организовано 45 выставок новинок технической литературы на разных предприятиях города[26]. Большую работу в этом направлении проводила Е. Б. Ардашникова[27], которая в 1931 – первой половине 1933 г.[28] трудилась в V филиале Публичной библиотеки «на массовой работе по связи с заводами Московско-Нарвского района, а также и на передвижной работе Библиотеки»[29].

Пропаганда технической книги была направлена на решение конкретных задач производства, задач социалистического строительства. С этой целью сотрудники VI филиала проводили лекции и беседы о новинках технической литературы, задачах технического перевооружения страны в цехах заводов «Красный выборжец», «Красный путиловец», заключались договоры с культкомиссиями заводов о проведении экскурсий в Публичную библиотеку с целью популяризации ее богатейших фондов технической литературы.

Как уже отмечалось, часть текущих расходов по содержанию штатов, комплектованию новой технической литературой брал не себя в соответствии с договором ЛОСНХ. Однако уже 30 апреля 1932 г. дирекция Публичной библиотеки вынуждена была обратиться в Ленсовнархоз с письмом, в котором отмечала, что последний не выполняет взятые на себя договорные обязательства и это ставит под угрозу выплату зарплаты сотрудникам VI отделения и прекращение комплектования его новинками литературы по технике[30]. ЛОСНХ так и не выполнил своих обязательств, и фактически во второй половине 1932 г. работа VI филиала была свернута. К этому времени упорядочилась и несколько улучшилась деятельность и библиотек близлежащих технических вузов.

Тем не менее идея подобного подразделения продолжала жить, и в 1933 г.[31] (по другим данным – в конце 1932 г.[32]) Государственная Публичная библиотека «сделала первый опыт установления тесного контакта в работе с большой массовой библиотекой для продвижения в широкие массы, в первую очередь, научной технической книги»[33].

В качестве такой массовой библиотеки была выбрана библиотека только что открытого Василеостровского дома культуры им. С. М. Кирова[34].

Решение организовать Новый, VI филиал Публичной библиотеки – Библиотеку техники – именно на Васильевском острове Ленинграда не было случайным. Этот район к началу 1930-х гг. превратился в мощный промышленный и научный центр города. Были модернизированы Балтийский судостроительный завод и завод радиостроения им. Козицкого, успешно развивались гиганты советской индустрии – завод высоковольтной аппаратуры «Электроаппарат», завод сложных пневматических машин «Пневматика», «Севкабель». Завод «Вперед» освоил производство обувных машин, завод «Метприбор», единственный в СССР, производил метеорологические приборы. К этому времени на Васильевском острове выросли и другие фабрики и заводы: три кожевенных, два текстильных, табачная фабрика им. Урицкого, производившая четверть табачной продукции СССР, бумажная фабрика им. Горького и др. В решение задач социалистического строительства включались многочисленные научные и учебные учреждения: Центральный геолого-гидро-геодезический институт, Механобр, Оптический институт, Ленинградский государственный университет, Горный институт и др. Для удовлетворения научных и культурных потребностей этого огромного промышленного района был создан крупнейший в стране Василеостровский дом культуры им. С. М. Кирова, в составе которого была организована в феврале 1933 г. библиотека, рассчитанная на 250 тыс. книг[35]. Подобной массовой районной библиотеки в стране ранее еще не было. Ленинградский областной совет профессиональных союзов определил статус созданной библиотеки как «центральной профсоюзной библиотеки Василеостровского района – опытно-показательной клубной библиотеки ленинградских профсоюзов»[36]. Директором этой библиотеки был назначен известный в будущем библиотековед В. Ф. Сахаров[37]. Перед создавшейся библиотекой стояла, в первую очередь, задача сформировать собственный фонд. В постановлении секретаря ЛОСПС от 23 мая 1933 г. о создании библиотеки Василеостровского дома культуры предписывалось иметь в библиотеке к 1 октября 1933 г. 40 тыс. книг[38]. С этой целью библиотека использовала разнообразные источники комплектования: покупку, дары различных библиотек (среди них – БАН, Центральная геологическая библиотека), научных организаций, известных ученых (в том числе К. Э. Циолковского, Я. И. Перельмана и др.). Как отмечал В. Ф. Сахаров, «значительную поддержку оказала нам (библиотеке Василеостровского дома культуры. – *Г. М.*) Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина (дир. М. Добраницкий). По ее предложению в нашу библиотеку было переведено 6-е отделение ГПБ с 12 000 книг и журналов – ценнейшее собрание по технике, сразу облегчившее нашу работу и привлекшее внимание читателя»[39].

В библиотеке Василеостровского дома культуры все фонды были разделены на 4 отраслевых отдела: обществоведения, естествознания, техники

и литературы и искусства. «Отделы получили не только свою территорию в общем зале выдачи книг на дом, но и известную самостоятельность», – подчеркивал В. Ф. Сахаров[40].

Взаимоотношения Василеостровского дома культуры и Государственной Публичной библиотеки были закреплены специальным договором в мае 1933 г. В договоре оговаривались правовые, имущественные обязательства сторон в части хранения, использования, пополнения фондов VI отделения, сохранялось официальное наименование «VI филиальное отделение Государственной Публичной библиотеки». Срок действия договора не оговаривался. Библиотека Василеостровского дома культуры должна была перевезти фонды VI отделения в срок до 15 июня 1933 г., что и было сделано[41].

Переданные фонды прежнего VI отделения Публичной библиотеки пользовались особым статусом. Вот как характеризовал это директор библиотеки Василеостровского дома культуры:

> В особом положении у нас отдел технической книги читального зала.
>
> Государственная Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, в целях приближения технической книги непосредственно к рабочему читателю, перевела к нам свое 6-е отделение с богатым фондом технической литературы (12 000 томов книг, 7500 названий научной и учебной книги, 100 названий периодических изданий по технике).
>
> Этот фонд не может выдаваться на дом (по существующим правилам Публичной библиотеки), и мы поместили его в читальном зале. Он является основой отдела технической книги. По договору с ГПБ отделом технической книги в нашей библиотеке заведует зав. 6-м отделением ГПБ (Ц. А. Озерова. – *Г. М.*). Дальнейшие пополнения фонда ГПБ мы производим уже за свой счет.
>
> Работа 6-го отделения ГПБ находится в полной связи с работой библиотеки в целом, и это облегчает нам повседневную связь с Гос. Публичной библиотекой, – самым мощным книгохранилищем Ленинграда и Советского Союза. Через 6-е отд. ГПБ мы ведем междубиблиотечный абонемент в ГПБ, получаем справочно-библиографические материалы и т. д.
>
> Таким образом, мы вместе с ГПБ своеобразно решаем проблему связи между массовой и научной библиотекой. Крупнейшая научная библиотека, действительно, «раскрывает перед рабочим читателем все свои книжные богатства и переносит свой большой опыт и научную работу в рабочий район»[42].
>
> Большая массовая библиотека тесно смыкается в своей работе с научной библиотекой-гигантом, находя в ней поддержку и черпая из нее книжные сокровища для своего читателя – для широких масс[43].

13 января 1934 г. состоялось официальное открытие библиотеки Василеостровского дома культуры, которое получило большой общественный резонанс. С этим событием коллектив сотрудников и читателей поздравила зам. наркома просвещения Н. К. Крупская, которая отмечала: «…Работу есть где развернуть, надо только все выше и выше поднимать ее качество, организуя активность масс вокруг библиотеки»[44].

Началась новая жизнь и деятельность нового VI филиала Государственной Публичной библиотеки в новых условиях.

Только за первое полугодие 1934 г. работы в составе библиотеки Василеостровского дома культуры выдача по VI филиалу составила 3318 ед. хр. (в том числе – 1591 книга и 1727 журналов)[45].

Дополнительный импульс развитию обслуживания населения, в первую очередь технической литературой, придало Постановление ЦИК СССР от 27 марта 1934 г. «О библиотечном деле»[46], в котором перед библиотеками ставилась задача улучшить «обмен книгами между библиотеками по специальным вопросам», т. е. совершенствовать систему междубиблиотечного абонемента. Этой формой работы стал активно пользоваться VI филиал, выписывая по запросам читателей литературу из основных фондов Публичной библиотеки. При этом по МБА высылалась любая научная книга, которую заказывали читатели в целях повышения квалификации или научной работы. В целях популяризации МБА в филиале был оформлен рекламный щит с таким текстом: «Читатель имеет право, а библиотека обязана использовать междубиблиотечный абонемент. В случае отсутствия у нас нужной Вам научной книги библиотека получит ее из другой библиотеки (через междубиблиотечный абонемент)». На абонементе с аналогичным текстом читателям раздавались закладки. На стенах читального зала были развешены плакаты с цитатами В. И. Ленина, Н. К. Крупской, выдержками из положений и правил о междубиблиотечном абонементе и т. п.[47]

Как отмечала в свое время Ц. А. Озерова, до 29 апреля 1935 г. исполнявшая обязанности заведующего этим филиалом[48], «филиал был увязан со всей работой библиотеки Дома культуры в качестве ее самостоятельного отдела технической литературы, работающего на основании общих методов и установок ГПБ и охраняющего свои фонды теми же мероприятиями, которые приняты и в самой Публичной библиотеке»[49].

Особое внимание в эти годы уделялось в филиале справочно-библиографической и выставочной работе по производственному профилю, в первую очередь, Василеостровского района. Состав чита-

телей VI филиала был самый разнообразный: от рабочих Василеостровского района, занимавшихся повышением своей квалификации, до высококвалифицированных инженеров и научно-технических работников. Для последних были созданы максимальные удобства, в том числе читальный зал был оборудован специальными чертежными столами – кульманами.

По мере развертывания работы VI филиала Публичной библиотеки в составе Василеостровского дома культуры наблюдалось изменение в составе читателей. Если на 1 мая 1933 г. состав читателей VI отделения был 6,8 % рабочих, 11,7 % инженерно-технических работников и 62,6 % учащихся средних и высших учебных заведений, то на 1 мая 1934 г. рабочих стало 11,3 %, инженерно-технических работников – 19,7 %, учащихся – 45,5 % от общего числа читателей филиала. Таким образом, постепенно учащиеся потеряли доминирующее положение, и возросло число читателей рабочих и инженерно-технических работников[50].

Определенную методическую помощь VI филиалу оказывал в организации многочисленных выставок массовый отдел Публичной библиотеки. Большое распространение получили в этот период выездные выставки, устраиваемые на промышленных предприятиях и в клубах по экономико-производственной тематике, среди них: «Советское машиностроение», «Судоходство и судостроение», по вопросам реконструкции железнодорожного транспорта, по электротехнике, текстильной промышленности и др.[51]

Организовывались выставки и в самом филиале. Так, только в 1937 г. были проведены следующие выставки: «Советская Арктика», «Сокровища недр – станкам пятилетки», «Технический экзамен сдадим на „отлично“», «На штурм стратосферы», «Электрификация – главный нерв народного хозяйства», «У нас не было авиационной промышленности – у нас она есть теперь», «Диспетчера – в цеха» и др.[52]

В филиале был создан предметный каталог производственно-технической литературы, велись картотека журнальных статей, тематические картотеки, расписывалась внутрикнижная и внутрижурнальная библиография.

Постоянно осуществлялись мероприятия по пропаганде библиотечно-библиографических знаний и обучению читателей филиала пользоваться разнообразными источниками для поиска необходимой им информации. На абонементе была организована большая выставка советских энциклопедий, с исчерпывающей полнотой представленных в фондах филиала. Одновременно проводились беседы и консультации по правилам работы с энциклопедическими изданиями. Подобные мероприятия существенно повлияли на увеличение читательского спроса на энциклопедии при занятиях самообразованием[53]. Так, если в ноябре и декабре 1934 г. было выдано соответственно 60 и 68 энциклопедий, то после проведения выставки в январе 1935 г. февральская выдача составила 131 ед. хр.[54] По итогам выставки был изготовлен постоянный щит «Энциклопедии и как ими пользоваться» и полная картотека имевшихся в филиале советских и дореволюционных энциклопедий.

Методы массовой работы сочетались с индивидуальной помощью читателям, проведением вечеров книги, читательских конференций и др. Во всей деятельности библиотеки Дома культуры постоянное участие принимали 35 активистов-читателей инженеров и техников. На совещании читательского актива в 1934 г. читатели дали высокую оценку деятельности библиотеки[55].

Таким образом, первые годы работы VI филиала Публичной библиотеки в составе библиотеки Василеостровского дома культуры были динамичны и плодотворны.

Особую роль VI филиала в этот период отмечала и ленинградская пресса. Корреспондент «Ленинградской правды» В. Дружинин писал: «Шестое отделение Публичной библиотеки, работающее в Василеостровском Дворце культуры… один из оживленных участков социалистической борьбы за технику»[56].

Постепенно ситуация стала меняться. Несколько раз сменилось руководство филиалом. С 25 апреля 1935 г. вместо переведенной на должность заместителя заведующего сектором обработки Ц. А. Озеровой исполняющей обязанности заведующего VI филиалом стала М. А. Иеропольская (Юдаева), служившая библиотекарем II разряда в секторе фондов и обслуживания Публичной библиотеки с 1932 г., а ранее много лет работавшая корректором в различных типографиях города[57]. Ровно через год она по собственному желанию уволилась из VI филиала, и вместо нее на должность заведующего этим отделением с 7 мая 1936 г.[58] была назначена Б. Ф. Чарно[59].

Новая заведующая активно взялась за приведение в порядок пришедших к этому времени в упадок фондов и всей деятельности VI филиала. Вопрос о VI филиальном отделении Государственной Публичной библиотеки стал предметом специального совещания, состоявшегося в дирекции Библиотеки 28 марта 1937 г., которому предшествовала проверка состояния и работы этого подразделения со стороны участников совещания – ведущих специалистов Библиотеки: библиотековедов М. Э. Орловский, Ц. А. Озеровой, Н. П. Басова, предметизатора Е. П. Гребенщиковой, заведующего сектором комплектования Я. Х. Якобсона, и. о. зав. отделом массовой работы Б. Ю. Эдельмана и заместителя директора Публичной библиотеки Н. И. Аникина[60].

Участники совещания отметили, что новый VI

филиал не оправдал возлагавшихся на него надежд прежде всего в силу того, что прогнозируемое дальнейшее развитие Васильевского острова в качестве главного промышленного района Ленинграда оказалось ошибочным и основное развитие промышленности города сместилось в южном направлении, в Приморский и Выборгский районы[61]. Произошло резкое падение числа читателей. В 1936 г. из числившихся в филиале 1000 читателей реально его посещали, по данным Б. Ф. Чарно, только 440 человек[62]. Посещаемость VI филиала составила около 7000 человек за год, книговыдача – чуть более 20 тыс. ед. хр. (12 171 ед. хр. книг и 8725 журналов)[63], тогда как ранее, когда прежний филиал находился на 4-й Красноармейской улице, его в день посещали 200–300 человек (новый на Васильевской острове – 40 человек)[64]. Проверка состава фондов показала, что из тех 12 тыс. ед. хр., которые были перевезены в новый VI филиал, старая и не нужная для филиала литература составляет около 7,5–8 тыс.[65], а библиотека Василеостровского дома культуры не имела достаточно средств для выписки всей необходимой для VI филиала новой технической литературы, хотя по договору именно она должна была осуществлять комплектование новыми поступлениями[66].

Общий вывод, сделанный на этом совещании, был единодушен: со стороны библиотеки Василеостровского дома культуры в отношении VI филиала осуществляется **руководство** его деятельностью, тогда как со стороны Публичной библиотеки наблюдается только **шефство**[67]. Недостаточное внимание Публичная библиотека оказывает в организации выставок, помощи в справочно-библиографическом обслуживании читателей, комплектовании фондов[68]. По мнению Б. Ю. Эйдельмана, филиалу не удалось осуществить лозунг «Государственная Публичная библиотеки – в рабочий район», и на совещании неоднократно возникало предложение о передаче VI филиала полностью в ведение библиотеки Василеостровского дома культуры[69]. В итоге подобная точка зрения не была поддержана решением совещания, тем не менее общая мысль о том, что вряд ли оправдано и целесообразно было создание подобного отраслевого филиала, рассчитанного на массового читателя, в составе крупнейшей научной универсальной библиотека, в той или иной степени, присутствовала в выступлениях всех участников совещания[70]. На совещании было решено сохранить существование VI филиала, активизировав участие различных подразделений Публичной библиотеки в его деятельности.

В таком состоянии VI филиал просуществовал до начала Великой Отечественной войны. 19 сентября 1941 г. Б. Ф. Чарно была зачислена в рабочий отряд по рытью окопов, потом – по заготовке дров[71], и VI филиал был закрыт. 31 января 1944 г. в адрес Ленгорсовнархоза дирекция Публичной библиотеки направила письмо с просьбой вернуть Б. Ф. Чарно в Библиотеку для возобновления ее работы в качестве заведующей VI филиалом[72], хотела этого и сама Б. Ф. Чарно[73]. В итоге 13 марта 1945 г. она вернулась на работу в Библиотеку в качестве старшего библиографа отдела фондов и обслуживания[74].

В августе 1946 г. в ленинградской прессе появилась информация о скором открытии VI филиала Публичной библиотеки в составе возобновляющей свою деятельность библиотеки Дворца культуры им. С. М. Кирова[75], однако VI филиал так и не был открыт вновь. Фонды его остались в составе библиотеки Василеостровского дома культуры.

Так закончился эксперимент по созданию отраслевого филиала технической литературы Государственной Публичной библиотеки. Вызванный стремлением ответить на вызовы своего времени, он, в целом, доказал неоправданность выделения подобных подразделений из состава крупной научной универсальной библиотеки. Тем не менее он позволил в свое время расширить производственные площади Библиотеки, что привело к улучшению ситуации с обслуживанием в перегруженном Главном здании, накопить положительный опыт в разработке основ дифференцированного обслуживания по группам читателей. Кроме того, деятельность филиала является яркой страницей в многогранной истории Российской национальной библиотеки.

Примечания

[1] Подробнее о всех филиалах Библиотеки см.: Шилов Л. А., Михеева Г. В. Предисловие // Сотрудники Российской национальной библиотеки – деятели науки и культуры. СПб., 1999. Т. 2. С. 15–19; Бычкова И. А., Михеева Г. В. 1918–1924. Эрнест Львович Радлов // История Библиотеки в биографиях ее директоров, 1795–2005. СПб., 2006. С. 220.

[2] Подробно история I (Антирелигиозного) филиала изложена в статье Л. А. Шилова «Публичная библиотека и Духовная академия: книги и люди» (Публичная библиотека: люди, книги, жизнь: сб. ст. СПб., 1998. С. 58–72; То же // Шилов Л. А. Очерки по истории Российской национальной библиотеки. СПб., 2008. С. 105–122).

[3] Об истории II Отделения Публичной библиотеки см.: Николаева М. И. 2-е Отделение Гос. Публичной библиотеки // Библ. обозрение. 1927. Кн. 1/2. С. 157–158.

[4] История Дома Плеханова подробно дана в следующей работе: От редакционной комиссии: Дом Плеханова // Литературное наследие Г. В. Плеханова. М., 1934. Сб. 1. С. 3–10.

[5] Подробно вся история возникновения и бытования этого филиала изложена в статье: Михеева Г. В. «Библиотека всемирной литературы» – IV филиал Публичной библиотеки в Ленинграде // Вестн. СПбГУКИ. 2015. № 1 (22). С. 68–81.

[6] Об этом филиале подробно см.: Шилов Л. А. Библиотека молодежи – филиал Государственной Публичной библиотеки в Ленинграде // История библиотек: исслед., материалы, док. СПб., 2006. Вып. 6. С. 165–190; То же // Шилов Л. А. Очерки… С. 177–206.

[7] Подробнее об этом см.: Шилов Л. А., Михеева Г. В. Предисловие // Сотрудники Российской национальной библиотеки – деятели науки и культуры: биогр. слов. СПб., 2003. Т. 3. С. 5–6.

[8] Сталин И. В. О задачах хозяйственников // Собр. соч.: в 13 т. М., 1951. Т. 13. С. 41.

[9] ЦГАЛИ СПб. Ф. 97. Оп. 1. Ед. хр. 723. Л. 5.

[10] Там же.

[11] Там же.

[12] ОАД РНБ. Ф. 2. 1931 г. Оп. 15. Ед. хр. 147. Л. 10.

[13] Об этом подробно см.: Николаева М. И. 2-е отделение Гос. Публичной библиотеки // Библ. обозрение. 1927. Кн. 1/2. С. 157–158.

[14] Наряду с ЛОСНХ, комплектование технической литературой этого филиала в тот период осуществляла и Публичная библиотека за счет второго обязательного экземпляра (ОАД РНБ. Ф. 2. 1931 г. Оп. 15. Ед. хр. 147. Л. 10).

[15] ЦГАЛИ СПб. Ф. 97. Оп. 1. Ед. хр. 805. Л. 19–20.

[16] Там же. Л. 8.

[17] Там же.

[18] Информация об этом тотчас же появилась в ленинградских газетах: Лен. правда. 1931. 4 апр.; Крас. газ. 1931. 6 апр. Веч. вып. С. 4.

[19] ОАД РНБ. Ф. 10/1. Л. д. Ц. А. Озеровой. Л. 9. Подробно о службе Цили Абрамовны Озеровой в Государственной Публичной библиотеке см.: Грин Ц. И. Озерова Циля Абрамовна // Сотрудники… Т. 2. С. 471–475.

[20] ЦГАЛИ СПб. Ф. 97. Оп. 1. Ед. хр. 687. Л. 11.

[21] Там же.

[22] Там же. Ед. хр. 805. Л. 9–10.

[23] ОАД РНБ. Ф. 2. Оп. 1/16. Ед. хр. 485. Л. 145 об.

[24] История Государственной ордена Трудового Красного Знамени Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Л., 1963. С. 245.

[25] ЦГАЛИ СПб. Ф. 97. Оп. 1. Ед. хр. 687. Л. 11.

[26] Карпова Н. И. Работа библиотек Ленинграда с технической книгой в помощь самообразованию читателей в 20–30-е гг.: учеб. пособие. Л., 1975. С. 53–54.

[27] Подробно о Еве Борисовне Ардашниковой см.: Соколинский Е. К. Ардашникова Ева Борисовна // Сотрудники… Т. 2. С. 74–75.

[28] ОАД РНБ. Ф. 10/2. Л. к. И. Б. Ардашниковой.

[29] ЦГАЛИ СПб. Ф. 97. Оп. 1. Ед. хр. 885. Л. 3.

[30] Там же. Ед. хр. 805. Л. 19–20.

[31] Озерова Ц. А. Опыт совместной работы научной и массовой библиотек // Крас. библиотекарь. 1934. № 5. С. 23.

[32] Шилов Л. А., Михеева Г. В. Предисловие // Сотрудники… Т. 3. С. 19; Карпова Н. И. Указ. соч. С. 54.

[33] Озерова Ц. А. Указ. соч. С. 23.

[34] 40 000 книг, 400 журналов и газет: Образцовая библиотека в Доме культуры им. Кирова // Крас. газ. 1933. 1 авг.

[35] Сахаров В. Ф. Библиотека Василеостровского дома культуры им. Кирова / ЛОСПС. Л., 1934. С. 2.

[36] Там же. С. 3.

[37] Научная и практическая библиотечная деятельность В. Ф. Сахарова подробно раскрыта в кандидатской диссертации Е. В. Бахтиной «Библиотековед, педагог и общественный деятель В. Ф. Сахаров (1901–1986): реконструкция научной биографии» (СПб.: СПбГУКИ, 2014. 316 л.).

[38] Сахаров В. Ф. Указ. соч. С. 3.

[39] Там же. С. 4.

[40] Там же. С. 5.

[41] ЦГАЛИ СПб. Ф. 97. Оп. 1. Ед. хр. 885. Л. 6–6 об.

[42] В. Ф. Сахаров приводит цитату из статьи Ц. А. Озеровой «Опыт совместной работы научной и массовой библиотек» (Крас. библиотекарь. 1934. № 5. С. 25).

[43] Сахаров В. Ф. Указ. соч. С. 6.

[44] Цит. по: Сахаров В. Ф. Указ. соч. С. 12.

[45] Там же. С. 10.

[46] Свод законов СССР. 1934. № 18. Ст. 141.

[47] Плеский Г. Пропаганда междубиблиотечного абонемента // Крас. библиотекарь. 1936. № 11. С. 56–59.

[48] ОАД РНБ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 604. Л. 69.

[49] Озерова Ц. А. Указ. соч. С. 23.

[50] Сахаров В. Ф. Указ. соч. С. 11.

[51] Эйдельман Б. Ю. Из опыта выставочной работы в Государственной Публичной библиотеке // Крас. библиотекарь. 1938. № 1. С. 41–42.

[52] Сахаров В. Ф. Указ. соч. С. 8.

[53] Сахаров В. Ф., Соколова В. С. Советские энциклопедии и как ими пользоваться // Крас. библиотекарь. 1935. № 8. С. 51–55.

[54] Там же. С. 52.

[55] Карпова Н. И. Указ. соч. С. 68.

[56] Др[ужинин] В. В библиотеке // Лен. правда. 1934. 26 окт.

[57] ОАД РНБ. Ф. 10/1. Л. д. М. А. Юдаевой. Л. 4.

[58] Там же. Ф. 2. Оп. 1. 1936 г. Ед. хр. 7. Л. 66.

[59] Подробно о Басе Файбовне Чарно см.: Майская А. М. Чарно Бася Файбовна // Сотрудники… Т. 3. С. 607–608.

[60] Биографические очерки о всех этих лицах приведены в изд.: Сотрудники… Т. 2–3.

[61] ОАД РНБ. Ф. 12. Т–216. Л. 11.

[62] Там же. Л. 1.

[63] Там же. Л. 2.

[64] Там же. Л. 8.

[65] Там же. Л. 8–9.

[66] ЦГАЛИ СПб. Ф. 97. Оп. 1. Ед. хр. 885. Л. 6 об.

[67] ОАД РНБ. Ф. 12. Т–216. Л. 4, 11.

[68] Там же.

[69] Там же. Л. 9, 11.

[70] Там же. Л. 1–12.

[71] ОАД РНБ. Ф. 10/2. Л. к. Б. Ф. Чарно.

[72] Там же. Ф. 10/1. Л. д. Б. Ф. Чарно. Л. 23.

[73] Там же. Л. 19–22.

[74] Майская А. М. Указ. соч. С. 697.

[75] Смена. 1946. 10 авг.; Веч. Ленинград. 1946. 23 авг.

УДК 002.2:316.77

К. В. Петров

Теоретические аспекты исследования книжных связей

В статье охарактеризованы теоретические основы изучения книжных связей, перечислены основные концепции из этой области исследований. Показана обусловленность теории книжных связей теориями коммуникации и межкультурной коммуникации. На основе анализа существующих разработок в сфере теоретического осмысления книжных связей предложена авторская типология и определение.

Ключевые слова: книжное дело, книжные связи, типология книжных связей

Kirill V. Petrov

Theoretical aspects of book contacts

This article is devoted to the theoretical issues of relations in book publishing and book distribution. Based on results of theoretical researches the author offers his own typology and definition of book contacts.

Keywords: book business, book contacts, typology of book contacts

Международные книжные связи являются разновидностью коммуникации. Ключевую роль средствам массовой информации и каналам коммуникации в жизни общества отводил Г. М. Маклюэн. Ему принадлежит высказывание «средство коммуникации есть сообщение»[1]. Согласно этому объединению роли средства коммуникации и передаваемого в ходе нее сообщения, книга может являться одним из центральных звеньев коммуникационного процесса, выполняющего и роль сообщения, и канала в коммуникативном акте; в широком понимании книга представляет собой коммуникацию как таковую, в процессе которой происходит взаимодействие ее автора и читателя через зафиксированную в ней информацию (сообщение). Кроме того, книга может рассматриваться и как цель, ключевой объект коммуникации: в процессе книгообмена, в книжных связях, направленных на обмен информацией, знаниями, опытом в создании, распространении и использовании произведений письменности и печати.

Теоретической основой исследования книжных связей в контексте коммуникологии может служить учение о социальных коммуникациях, одним из разработчиков которого является А. В. Соколов. Он определил социальную коммуникацию как движение смыслов, т. е. знаний, эмоциональных переживаний, волевых воздействий в социальном времени и пространстве. А. В. Соколов рассматривает коммуникацию как феномен социальной действительности, где сообщением может являться не только вербальный сигнал, но и объект иной природы. Книга может выступать в качестве объекта-посредника взаимодействия между двумя субъектами, суть которого отражена в элементарной схеме социальной коммуникации, предполагающей наличие не менее трех участников: передающий субъект (коммуникант, или адресант) – передаваемый объект (сообщение) – принимающий субъект (реципиент, или адресат). Технологический процесс коммуникации осуществляется в определенной среде, по определенному каналу и форме передачи сообщения, в определенном порядке его представления (код)[2].

Книга, сочетающая в себе черты материального и идеального, может быть объектом как материальных, так и смысловых типов коммуникации. В первом случае она может использоваться в процессе коммуникации, например в качестве товара, т. е. вещи, как сугубо материальный объект, в котором приоритетным является его материальная конструкция, ее ценность, качество, особенности оформления. Во втором случае книга может восприниматься в процессе социального взаимодействия и сотрудничества как значимый для духовной культуры объект, используемый в коммуникации для передачи смыслов, и относиться к общественному типу коммуникации. Однако особенности книги как объекта с двойной природой (материальной и духовной) обусловливают тот факт, что книга используется как объект не в исключительно материальной или социальной коммуникации, а, как правило, в смешанном типе социокультурного взаимодействия и сотрудничества между индивидами, большими и малыми социальными группами, объекту которого присуще наличие как материального, так и нематериального начала.

Характерным для международных книжных связей является то, что они, как и международные коммуникации в целом, зачастую осущест-

вляются в условиях контакта принципиально отличающихся друг от друга структур: различных по своей сути национальных культур, мировоззрений, политических образований и так далее. Ю. М. Лотман выдвинул положение о несовпадении кодов участников коммуникационного взаимодействия[3]. Эта особенность является одним из факторов реализации двух форм коммуникационной деятельности: субъект-объектное отношение (активную роль играет коммуникант, который рассматривает реципиента как объект управления или обучения) и объект-субъектное отношение (активную роль играет реципиент, выбирая коммуниканта в качестве образца для подражания). Такого рода отношения свойственны и для международной книжной коммуникации, в рамках которой происходят, к примеру, процессы рецепции опыта зарубежных стран в книжном деле. Они могут быть основаны либо на активном участии в передаче этого опыта от страны-источника к перенимающей его стороне (субъект-объектное отношение), либо на активном заимствовании этого опыта одним из государств у других (объект-субъектное отношение).

Американский социальный психолог Т. Ньюкомб предложил интеракционную (интеракционистскую) нелинейную модель коммуникации, которая предполагает, что субъекты коммуникации равноправны, взаимосвязаны общими ожиданиями и установками, общим интересом к предмету общения[4]. Общение равноценных в каком-либо отношении участников коммуникации, основанной на взаимопонимании, относится к субъект-субъектному отношению в коммуникационной деятельности. Этот вид коммуникационной связи в книжном деле может быть выражен, например, в книгообмене двух государственных учреждений, в процессах взаимного обмена опытом в книгоиздании, книжной торговле и других видах сотрудничества, построенного по принципу общей заинтересованности его участников.

По мнению А. С. Мыльникова, книжные связи являются частью истории международных и межнациональных культурных контактов: книга в международных культурных контактах «играла обычно активную роль передатчика взаимной информации и посредника в духовном обмене»[5]. Точку зрения А. С. Мыльникова на сущность книжных связей разделяет И. Е. Баренбаум. Позиционировавший эти связи в качестве межкультурных, исследователь указывал на то, что в культурном общении стран и народов значительное место всегда отводилось письменности и книге. При этом их использование было многозначно, что, прежде всего, определяется многофункциональным характером книги, придающим книжному общению в системе культурных связей многоаспектный характер, который особенно эффективно можно было использовать после изобретения книгопечатания[6].

Для рассмотрения книжных связей в контексте межкультурной коммуникации необходимо дать определение исходному в отношении этих явлений понятию «культура». При имеющемся широком спектре значений следует отметить, что в вариантах перевода с латинского на русский язык смысл понятия «культура» сводится, как правило, к следующим общим значениям: «возделывание» и «взращивание». Из этого следует, что культура как явление представляет собой некий сложный и многосторонний процесс преобразования, видоизменения человеком изначального, «необработанного» состояния мироздания, процесс взращивания плодов человеческого творчества.

В культурологии «культура» является основным понятием, обозначающим все то, что создано самим человеком в отличие от созданного природой[7]. Основываясь на культурологической дефиниции, нам представляется возможным сделать вывод о том, что книгу и связанные с ней коммуникации, создаваемыми человеком, можно квалифицировать именно как часть культуры. Книжные связи – феномен культуры, представляющей собой систему форм человеческого творчества и общения. Эти связи являются частным проявлением межкультурного взаимодействия, пронизывающим все уровни социальной коммуникации и весь спектр сфер общественной деятельности.

В «Эстетике словесного творчества» М. М. Бахтин говорит о том, что основным средством культурной коммуникации являются тексты, исключительно благодаря им возможно понимание другого[8]. Книга как носитель текста, исходя из взглядов М. М. Бахтина, может восприниматься средством познания другого, средством трансляции культурных кодов во времени и пространстве, воплощающими целостное бытие автора, с личностным сознанием которого возможно диалогически общаться только посредством его текстов. Таким образом, книжные связи представляют собой не только одну из разновидностей межкультурной коммуникации, но и один из факторов реализации диалога индивидов в поле культуры, поскольку главным объектом этих связей является именно книга, являющаяся посредником в коммуникации и в получении информации.

Как было отмечено выше, книжные связи проникают во все сферы межкультурных контактов, которые, в свою очередь, связаны с взаимодействием различных наций и народов

в области науки, искусства, политики, экономики, религии и так далее. Следовательно, на процессы межкультурной коммуникации и, в частности, на международное книжное общение оказывают влияние различные межнациональные факторы политического, экономического, религиозного и иного характера. Эти факторы обусловлены процессами глобализации, интеграции, ассимиляции, гибридизации культур и др. К возникновению новых контактов в области книжного дела ведут такие социокультурные интеракции, как аккультурация, следствием которой в некоторых случаях является сохранение и развитие определенной этнической группой собственной книжной культуры и ее распространение на территории чужого для этой группы государства. Войны, геноцид и другие деструктивные процессы в международных политических и культурных отношениях вызывают негативные последствия в книжных связях: например, ужесточение цензурного надзора и методов цензуры в отношении зарубежной печати, библиоцид.

Первая попытка теоретического осмысления, типологизации и разработки методики изучения книжных связей была предпринята в диссертационном исследовании Д. А. Эльяшевича, который, опираясь на схему коммуникационного процесса Р. О. Якобсона и Ж. Фаже (предполагающей наличие трех основных элементов в технологической цепи коммуникации: экспедиент, канал трансляции информации и реципиент), представил перспективную в плане дальнейшей научной разработки типологическую схему. По ряду признаков он выделил три типа книжных связей, каждый из которых включает несколько разновидностей:

– по «юридическому» признаку: межгосударственные и межнациональные книжные связи определенного хронологического периода;

– по качественному характеру канала коммуникации: материально-книжные связи (стихийный книгообмен, книжная торговля, межбиблиотечный обмен), межличностные книжные связи (личные контакты между людьми по поводу книги и книжного дела, международные библиотечно-библиографические и книговедческие организации), синтетические подвиды материально-книжных и межличностных книжных связей (странствующие печатники, книжные выставки и ярмарки международного масштаба);

– по сфере действия книжных связей: «культурные» (переводы, страноведческие и лингвистические издания) связи и связи «внутрикнижные» (техника книгопечатания или книгописания, техника (приемы и методы) книжной торговли, библиотечного дела, пропаганды и рекламы книги, библиографии, искусство книги (рукописной и печатной), приемы и методы редакционно-издательской работы), смешанные формы «культурных» и «внутрикнижных» связей (совместные издания, выполнение полиграфической работы за границей, международные издательства).

Наряду с этим, Д. А. Эльяшевич предложил важную для методики исследования схему типологического изучения книжных связей, на основе которой он выделил четыре основных разновидности:

– типологическое изучение книжных связей между двумя странами;

– типологическое изучение книжных связей определенного хронологического периода;

– типологическое изучение книжных связей в области отраслевой книги;

– типологическое изучение книжных связей в отдельном географическом регионе, зоне распространения того или иного типа культуры, во всемирном масштабе[9].

И. Г. Хомякова, опираясь на анализ результатов изучения международных книжных связей в научных публикациях, пришла к ряду выводов, связанных с выделением форм развития этих связей. Во-первых, международные книжные связи развиваются, как правило, в следующих областях: книгоиздание и книгораспространение, книжная торговля, библиотечное дело и библиография. Во-вторых, они существуют в рамках дву- и многосторонних книжных контактов между различными странами, межличностных, индивидуальных контактов деятелей книги, в рамках конференций, конгрессов, симпозиумов, а также международных книжных выставок-ярмарок. В качестве особых форм международных книжных связей И. Г. Хомякова выделила публикации работ зарубежных авторов, рецензии на труды иностранных ученых и писателей[10].

В научной литературе есть примеры рассмотрения международных книжных связей не только в качестве составляющей межнационального культурного общения, но и как необходимое направление развития межгосударственных контактов, международных отношений в целом. Н. С. Прошин указал в своей диссертации на основные аспекты, касающиеся современного состояния и будущего развития международных книжных связей: социокультурный, экономический, правовой и управленческий. На основе типологического анализа Н. С. Прошин выделил следующие основные направления международного сотрудничества в области книжного дела: межгосударственный, межнациональный,

национально-этнический, межличностный, коммерческий, функциональный, отраслевой, тематический и жанровый. Наиболее важным для настоящего этапа, по его словам, выступает межгосударственный тип книжных связей, который служит регулятором в коммерческой, организационной, юридической и иных сторонах международного книжного партнерства. Социокультурный аспект книжных связей заключается во взаимообогащении стран духовными ценностями. В этом отношении автор подчеркивает важность максимально полного обеспечения русскоязычной книгой читателей ближнего и дальнего зарубежья. Необходимым сегодня является дальнейший равноправный и взаимовыгодный обмен России и зарубежных стран опытом в книгоиздательской сфере, защита интересов национального книжного дела, привлечение в него иностранных инвестиций, эффективное устройство международного правового поля в книжном деле[11].

Признавая актуальность мнений вышеназванных исследователей, полагаем, что в настоящее время актуальными направлениями в области книжного дела является, с одной стороны, необходимость развития научно-теоретического и правового обоснования, политического регулирования межгосударственных книжных контактов, с другой – изучение механизмов международных партнерских связей в сфере книжного бизнеса и электронного книгоиздания.

На основе имеющихся теоретических разработок мы попытались составить типологию и дать определение книжным связям, актуальных для современных условий их развития, в том числе в русле глобализации и построения информационного общества.

Основателем структурной лингвистики Ф. де Соссюром знак понимался как единство означаемого (содержание знака) и означающего (материальное выражение знака)[12]. Базируясь на этом понимании, следует отметить двойственную сущность книги как коммуникационного знака и объекта с материальной и семантической, умопостигаемой составляющими. Это позволяет выделить следующие типы книжных связей:

– структурно-формальные;

– содержательно-текстовые.

К первому типу можно отнести связи в работе над формой и внешней структурой книг, совместное сотрудничество в типографском деле. Вторую группу составляют книжные связи в области редактирования и перевода текстов изданий. К содержательно-текстовым книжным связям также можно отнести соавторство, в том числе международное, направленное на подготовку текстов научных, справочных, учебных и других видов изданий.

Вследствие прогресса в области информационных технологий и появления электронного текста возникла дифференциация материального носителя книги. По мере совершенствования форм фиксации текстовой и графической информации, а также с появлением аудиокниг закономерным при рассмотрении современного состояния и перспектив развития связей в области книжного дела становится принятие во внимание в качестве предмета исследования электронного документа. Таким образом, по характеру объекта книжные связи делятся на:

– связи в области создания, распространения и использования традиционных (письменных и печатных) документов (книг);

– связи в области создания, распространения и использования электронных документов (книг).

Следует отметить, что книжные связи могут формироваться на всех уровнях коммуникации: микросоциальном, миди- и макросоциальном, т. е. на межличностном уровне, в малых и больших группах. Следовательно, субъект книжных связей может быть как коллективным, так и индивидуальным. Исходя из этого, формируется иерархическая структура книжных связей по характеру их субъекта:

– межнациональные и межгосударственные;

– внутригосударственные (межведомственные и межорганизационные);

– внутриведомственные и внутриорганизационные;

– межличностные.

Основные и наиболее распространенные типы книжных связей по признаку их субъекта – межгосударственные и внутригосударственные. Межнациональные и межгосударственные книжные связи могут осуществляться либо субъектами с различной государственной принадлежностью, либо надгосударственными субъектами (международными органами или организациями). Межличностные книжные контакты могут возникать, к примеру, в сфере общения индивидов, объединяемых общими читательскими интересами. Промежуточный уровень – внутригосударственный, проявляющийся в сотрудничестве различных ведомств и организаций в пределах одного или нескольких регионов по созданию, распространению и обмену печатными и электронными книжными публикациями. Суть внутриведомственных и внутриорганизационных книжных связей заключается в совместной работе структурных подразделений определенного государственного ведомства, общественной или коммерческой организации в области книжного и издательского дела.

Книга бытует в различных сферах деятельности. Как следствие, возникает необходимость определения типов книжных связей в зависимости от отраслевой принадлежности и области их распространения. По основным отраслям возникновения и развития книжные связи можно условно разделить на:

– производственные (технологические);
– книготорговые;
– библиотечные;
– внеотраслевые.

Первый тип охватывает связи в области партнерства и взаимной рецепции опыта различных субъектов по использованию и развитию технологий издательского и редакторского дела. Второй тип – в сфере книготоргового бизнеса и рекламы, деятельности книжных ярмарок. Библиотечные книжные связи включают в себя, как правило, деятельность по книгообмену и по организации совместных книжных выставок и конференций. Внеотраслевые подразумевают книжные связи, развивающиеся вне профильных отраслей книжного дела (вне государственных или профессиональных книжных организаций, издательств, книжных магазинов, библиотек), взаимодействие авторов, читателей, организаций, объединений и других субъектов по изданию, использованию и распространению книг. Примером такого рода связей может служить взаимодействие индивидов или коллективов в деле книгособирательства.

Основываясь на данной типологии, книжные связи можно определить как многоуровневое сотрудничество, осуществляемое коллективами или индивидами различных сфер общественной деятельности в области создания, распространения и использования печатной или электронной книги.

Примечания

[1] Маклюэн Г. М. Понимание медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. М.; Жуковский: Канон-пресс-Ц: Кучково поле, 2003. С. 9. URL: http: // yanko. lib. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[2] Соколов А. В. Введение и теорию социальной коммуникации. СПб.: СПбГУП, 1996. С. 15–17.

[3] Лотман Ю. М. Семиосфера: сборник / Федер. прогр. книгоизд. России. СПб.: Искусство–СПб., 2000. С. 579.

[4] См.: Бабосов Е. М. Общая социология: учеб. пособие. 2-е изд., стер. Минск: ТетраСистемс, 2004. С. 392.

[5] Мыльников А. С. Международные культурные связи и некоторые вопросы книговедческой эвристики // Книга: исслед. и материалы. 1987. Сб. 54. С. 128.

[6] Баренбаум И. Е. Книжные связи как фактор международного и межнационального культурного общения: историография; источники; проблематика // Там же. 1994. Сб. 69. С. 18.

[7] Культурология, XX в.: энциклопедия / сост. С. Я. Левит. СПб.: Университ. кн.: Алетейя, 1998. Т. 1: А–Л. С. 335.

[8] Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 292.

[9] Эльяшевич Д. А. Теория и типология книжных связей: автореф. дис. … канд. филол. наук / ЛГИК. Л., 1988. С. 10–12.

[10] Хомякова И. Г. Проблемы изучения международных книжных связей в публикациях сборника «Книга: исследования и материалы» // Книга: исслед. и материалы. 2009. Сб. 90, ч. 1/2. С. 82–93.

[11] Прошин Н. С. Международное сотрудничество России в книжном деле: особенности современного этапа и перспективы развития: автореф. дис. … канд. пед. наук: 05. 25. 03 / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. М., 2003. С. 19–21.

[12] Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / пер. с фр. А. М. Сухотина. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 69.

УДК 140.8:[82.161.1+82.111]

Л. П. Щенникова

Ф. Достоевский и С. Моэм: константы диалога

В статье анализируются константы диалогического – полемического – отношения С. Моэма к Ф. М. Достоевскому и ставится вопрос о художественно проявляющемся тяготении английского писателя к эстетике классика русской литературы XIX в.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, С. Моэм, константа, полемический диалог, эстетика, правда художественная, условность художественная, Христос, Бог, вера, агностик, человек, пророк, истина, добро, красота, экфрасис, душа

Ludmila P. Shchennikova

Fyodor Dostoyevsky and Somerset Maugham: a constant dialogue

The article analyzes the constant dialogue – polemic – the relationship of Somerset Maugham by Fyodor M. Dostoevsky and the question of art and manifested the tendency of the English writer to the aesthetics of classic Russian literature of XIX century.

Keywords: F. Dostoevsky, S. Maugham, constant, polemical dialogue, aesthetics, artistic truth, conventionality of art, Christ, God, faith, agnostic, person, prophet, truth, goodness, beauty, ekphrasis, soul

Творчество С. Моэма и ряд высказываний о Достоевском-писателе приводит к мысли, что нет более далеких, чем эти писатели[1]: Достоевский, чувствуя себя Православным христианином, шел к своей «Осанне» «сквозь горнило сомнений». Его творчество справедливо охарактеризовано как «христоцентрическое»[2]. Герои Достоевского противоречивы, но «исканье истины и Бога» (К. Фофанов) занимает важнейшее место в их судьбе. Достоевский в течение жизни изучал, исследовал и запечатлевал мысль о том, что «человек есть тайна»[3]. Мысль Достоевского как «самопознающего творца» течет в онтологическом русле, поэтому всю жизнь он и его герои ищут ответ на вопрос: «Есть ли Бог?»[4]. «Главный вопрос, <…> тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь, – существование Божие», – писал Достоевский в материалах о замысле «Жития великого грешника» в конце 1860-х гг. Эта мысль не оставляет писателя до конца жизни: «…стало быть, не как мальчик же я верую во Христа и его исповедую, а через большое горнило сомнений моя Осанна прошла…» (из записной тетради 1880 г.). Насколько мистериальна связь между верой в Бога и любовью к Христу – известно из многих работ и воцерквленных достоевистов, и мирских исследователей. Достоевский, чувствуя и сознавая Христа как Бого-человека, экстраполирует эту аксиому на природу и натуру «просто человека» и сознает ее таинственность. И тогда рождается его заветная мысль-идея: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, <…> я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» (из письма Ф. М. Достоевского к М. М. Достоевскому от 16 августа 1839 г.).

Моэм в эссе «Подводя итоги», будто давая свой ответ на утверждение, характеризующее онтологию и антропологию Достоевского, признается в обратном: «**Я не могу проникнуть в тайну**. Я остаюсь **агностиком**, а практически агностицизм выражается в том, что **человек живет так**, **словно Бога нет**»[5] (выделено мной. – *Л. Щ.*).

Достоевский художественно исследовал бремя страстей человеческих. Влияние идеи-страсти, поглощающей Раскольникова, желающего быть «новым Наполеоном», придумывающим идею «крови по совести», apriori противоречащую православной парадигме. Идея-страсть овладеть всем существом любимой Настасьи Филипповны приводит Рогожина к ее убийству; идея Ивана Карамазова, «если Бога нет, то все позволено», приводит и к убийству отца, Федора Павловича, и к самоубийству Смердякова, пошедшего за «идеологом» и реализовавшего эту идею.

В автобиографическом романе «Бремя страстей человеческих» (1915) Моэм исследует процесс влияния и подчинения человека страстям, импульсирующим рефлексию и «утрату» веры главным героем. Вначале им овладевает желание подчинить себе возлюбленную Милдред, не увенчавшееся успехом; герою не дает покоя идея стать профессиональным живописцем, так же не реализующаяся в силу отсутствия должного таланта. Но жизненные испытания и профессия врача постепенно демократизируют

мировоззрение эстетствующего героя, а испытания в любви и дружбе приводят к переменам в мироотношении: герой не просто сближается с окружающими, но с людьми больными, требующими внимания и исцеления.

Истинный провиденциализм Достоевского, душой болеющего за настоящее и будущее страдающего народа общеизвестен, а Моэм, далекий от социальных проблем, иронически утверждает: «Боже меня упаси рядиться в одежды пророка…»[6], – скорее всего не задумываясь над тем, что Достоевский и не помышлял о сознательной роли «пророка».

У Достоевского сложное отношение к героям-самоубийцам: Свидригайлову, И. Терентьеву, П. Смердякову, «логическому самоубийце» из «Дневника писателя»; либо к тем, кто сознательно идет «под нож», как Настасья Филипповна; либо к тем, кто парадоксальным актом самоубийства проявляет веру в Бога, спасая душу от жизни без любви, как Кроткая. Непростое отношение к героям, идущим по краю бездны либо падающим в нее, не исключает жалости, хотя они посмели посягнуть на свою жизнь[7].

Достоевский, раскрывая тайники сознания и души «подпольного парадоксалиста», исходит из православной парадигмы и подчеркивает амбивалентность комплекса «**самовольного хотения**», а Моэм, опираясь на языческий источник и «сильный человеческий инстинкт», его, безусловно, оправдывает: «Если человек сам уходит из жизни, когда в жизни его не ждет ничего, кроме боли и горя, я могу только одобрить его поступок. Разве не сказал Плиний, что возможность умереть, когда захочешь – лучшее, что Бог дал человеку в его полной страданий жизни? Оставив в стороне тех, кто считает самоубийство греховным, потому что оно нарушает Божеский закон, я думаю, что причину негодования <…> нужно искать в том, что самоубийца бросает вызов силе жизни и, действуя наперекор самому сильному из человеческих инстинктов, ставит под сомнение способность этого инстинкта оградить человека от смерти»[8].

И Достоевский, и Моэм **сознают сущность жизни одинаково – в страдании**. Достоевский показывает, что многие герои постигают смыслы страдания как искупление от греха и очищение от его скверны, и процесс «живой жизни» человеку, самоотверженно ищущему Бога и душевной чистоты, дарит новое чувство и знание, например: горестные тайны мира и его многогранная реальность становятся сладостными только во Христе. У Достоевского страдающих героев много, мы назовем некоторых, тех, которые «практически» (С. Моэм) видят Спасителя: Сонечка Мармеладова, князь Мышкин, Макар Долгорукий, старец Зосима, который приснился Алеше Карамазову сидящим рядом со Христом. Именно Зосима посылает Алешу в мир для исполнения подвижнических задач, поставленных духовным наставником. Философему «бремя страстей человеческих» Моэм по-своему осмысляет и воплощает в романном творчестве: от раннего – «Бремя страстей человеческих» (1915) – до последнего – «Каталина» (1948).

И русский классик XIX столетия, и английский писатель XX в. рассуждают о неизбывной «**триаде**», символизирующей возможность гармонизировать мир, – **Истине**, **Добре** и **Красоте**. Но в этих рассуждениях раскрывается их коренное отличие не просто в нравственно-этических взглядах, но в миропонимании. Достоевский убежден, что прежде этой «триады» стоит Богочеловек. Писатель представляет ситуацию выбора между Христом и Истиной и выбирает Христа: «…Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен <…> и в такие-то минуты я сложил в себе символ веры, в котором все для меня ясно и свято. (Вспомним начало молитвы „Символ веры“: „Верую в Единого Господа нашего Иисуса Христа…“. – *Л. Щ.*). Этот символ веры очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее **Христа**, и не только нет, но с ревнивою любовию говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне **доказал**, **что Христос вне истины**, и ***действительно*** было бы, что истина вне Христа, **то мне лучше хотелось бы остаться со Христом**, **нежели с истиной**»[9] (28–1: 26) (курсив Достоевского, здесь и далее полужирный мой. – *Л. Щ.*). В статье Б. Н. Тихомирова выдвигается тезис: «Христос вне истины» не есть «символ веры» писателя. Именно в «появлении Христа как **идеала человека во плоти**» (20: 72), что истолковывается Достоевским как «непосредственное вмешательство Бога в жизнь человеческую» (11: 182), и состоит, по его мысли, «бесконечное чудо»[10]. С точки зрения Достоевского, «…Христос был вековечный от века идеал, **к которому стремится** и **по закону природы** должен стремиться человек» (20: 172). Русский писатель убежден, что «высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего **я**, – это как бы уничтожить свое **я**, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье» (там же). Трудно не согласиться с исследователем, опирающимся на высказывания писателя и отметившим противоречивость представления Достоевского **об Истине**: «… анализ писателя обнаруживает в человеке действие двух разнонаправленных законов – «за-

кона личности» и «закона стремления к идеалу»; причем исключительно важно, что, по мысли Достоевского, только первый закон есть закон «натуры», второй же, напротив, – ей «противуположен», выводит за ее пределы, несет в себе отрицание всевластности требований «натуры» их абсолютности или единственности. В переживаемую современным человечеством эпоху «цивилизации» (20: 192, 194) преобладающим и определяющим является «закон личности», но в превращенном виде существует и закон ему противоположный: «когда человек не исполнил закон стремления к идеалу, т. е. не приносил **любовью** в жертву своего **я** людям <…> он чувствует страдание и назвал это состояние грехом» (20: 175)[11].

Если Достоевский, характеризуя «тайну человека», настаивает на существовании двух противоположных «законов», то Моэм рассуждает об «Истине» только с интеллектуальных позиций неверующего человека: он считает, что категория **Истины** попала в «триаду» «по риторическим причинам» (Моэм: 208). Истина, наделенная такими «**этическими атрибутами**» (С. Моэм), как «мужество», «честь», «независимость духа», – становится, с его точки зрения, удобным «**инструментом**» для **самоутверждения** людей: «но интересует его (человека. – *Л. Щ.*) в этом случае не истина, а он сам» (там же: 209). Моэм призывает не рассуждать о том, что такое истина как «одна из высших ценностей», поскольку «философы до сих пор об этом спорят» – «обыкновенному человеку» лучше оставить в покое различные точки зрения и довольствоваться истиной, доступной ему (там же). Моэм характеризует понятие «истина» на примере постоянно ужесточающегося анализа человека с обыденным сознанием: «если видеть в ней ценность, то нужно признать, **что ни одной ценностью не пренебрегают так**, **как ею** <…> человек всегда приносил истину в жертву своему тщеславию, удобству и выгоде. **Он живет не истиной, а фикцией**, и порой мне кажется, что все его высокие порывы – это попросту стремление придать видимость правды тем выдумкам, которыми он льстит своему самомнению» (Моэм: 209). (Выделено мной. – *Л. Щ.*).

С точки зрения Моэма, людьми движет их эгоистическая природа, и только утрата осмысленности жизни вынуждает обратиться к ценностям: «Стремление к ним как к самоцели, казалось, придавало жизни какой-то смысл…»; духовные ценности Моэм называет «оазисами в бескрайней пустыне существования» (там же: 208). Если рассуждения Достоевского находятся в сфере духовной, религиозной, поскольку душа и мысль писателя взыскует идеала, то Моэма – в сфере рассудочно-обыденной. В рассуждениях Достоевского речь идет о «Символе веры» и об идеале, у Моэма – о неверующих людях, не примирившихся «с отсутствием в жизни всякого смысла». Моэм в утверждениях противоположен Достоевскому, поскольку первый основывает убеждения на знании психологии и этики человека, сложившейся к концу XIX в., а второй – исходя из религиозного идеала. Кардинальное отличие мировидений двух писателей подтверждает Моэм: неспособность человека «верить в Высшее Существо» и служить «Его целям» приводит к созданию трех ценностей: «эти три ценности – Истина, Красота и Добро…» (там же).

Достоевский, напротив, убежден, что красота жизни Христа и подвига самоотречения истинно спасительна, рождает любовь и добро, смирение и сострадание[12]. Понимание красоты у Моэма несколько утилитарно и размыто: под красотой он понимает «**вещь**, **материальную или духовную** <…>, которая удовлетворяет наше эстетическое чувство…» (Моэм: 209). Красота определяется явлением, изменяющимся под давлением времени: «…красота **относительна**, она зависит от потребностей разных поколений, а искать в том, что нам кажется прекрасным, признаков абсолютной красоты – бесполезное дело. Пусть красота – одна из тех ценностей, которые придают жизни смысл, но это нечто **непрерывно меняющееся**, а значит, не поддающееся анализу, потому что **мы не можем воспринять ту красоту**, **которую воспринимали наши предки**, как не можем понюхать те розы, которые они нюхали» (Моэм: 209).

Достоевский еще в статье «Г-н – Бов и вопрос об искусстве» (18: 70–103), напротив, утверждает **красоту категорией вневременной**. Русский писатель настаивает на **неизбывности как потребности** в искусстве и красоте, так и **безусловности красоты**: «Искусство есть такая же потребность для человека, как есть и пить. Потребность красоты и творчества, – воплощающего ее, неразлучна с человеком, и без нее человек, может быть, не захотел бы жить на свете. Человек жаждет ее, находит и принимает красоту **без всяких условий**, <…> и с благоговением преклоняется перед нею…» (18: 94). Неразложимость синтеза нравственности, красоты (18: 77–78) и правды у Достоевского очевидна: **«Мир спасает красота Христова»**, **«Христовы Подвиг и Пример»**. В письме к Кавелину Достоевский утверждает: «**Нравственно** только то, что совпадает с вашим чувством красоты и с идеалом, в котором вы ее воплощаете»[13]. Сильное воздействие красоты на ряд героев Достоевского проявляется в созерцании разных картин, например, Ганса Гольбейна – млад-

шего «Христос во гробе», находящуюся в доме Парфена Рогожина, на которую он нередко подолгу любил смотреть. Картина Клода Лоррена «Асис и Галатея» многим героям Достоевского представляется одним из образов «Высшего», которое они называют «золотым веком»: эта картина беспокоит душу Версилова («Подросток»), как укор преследует Ставрогина, героя романа «Бесы»; «сон о «золотом веке» спасает от самоубийства и дает идею дальнейшей жизни герою «Сна смешного человека»[14].

В то же время Достоевский воплощает мысль о трагической двойственности красоты, уходящей «своими корнями, по-видимому, в во внутреннюю противоречивость человека: в нем божественное борется с„дьявольским"; аполлоновское с дионисийским, рациональное – с иррациональным» (см. пассажи «подпольного человека» о «хотении», в котором – в отличие от рассудка – проявляется вся «натура человека», и человек, «хоть и врет, да живет») (5: 115)[15]. Об этом же говорит в монологе-исповеди Дмитрий Карамазов, называющий красоту «страшной», «ужасной» и «таинственной вещью»: «Тут „дьявол" с Богом борется. А поле битвы – сердца людей» (14: 100)[16].

В осмыслении добра/доброты сходятся оба писателя, но Достоевский неизбывно подчеркивает нравственную доминанту в их понимании. В начале романа «Идиот» князь Мышкин, только что вступивший в дом Епанчиных и рассматривающий портрет красавицы Настасьи Филипповны, произносит слова, выражающие сущностность авторского отношения к добру и доброте: «Удивительное лицо! <…> а она ведь ужасно страдала, а? <…> и вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Все было бы спасено!» (8: 31–32). Разворачивая романную концепцию героини, Достоевский показывает, что в ней нет твердости в понимании христианской доброты, которая, при неизбывном страдании героини, помогла бы ей не совершать страстно-оргиастических поступков, к финалу приводящих «под нож» Рогожина.

Достоевский и Моэм сходятся в том, что (пишет английский писатель. – *Л. Щ.*) «**доброта** – **единственная ценность** <…> **добродетель** – **сама себе награда**» (с. 216). В романе «Бремя страстей человеческих» Моэм главного героя, Филипа, сначала изображает человеком, озабоченным только проблемой эстетического развития и профессионального становления, но «живая жизнь» (Достоевский) выдвигает проблему участия в судьбе возлюбленной. Филип, как и князь Мышкин, проявляя доброту, старается «поднять» героиню из греховного «омута», но она не желает восстановить свое доброе имя и, как Настасья Филипповна, сознательно идет к погибели.

Исключительное значение оба писателя придают неизбывному «сопряжению» художника слова с современностью, поскольку оно определяет эстетическое отношение к действительности и единение с ней. В письме к Н. Н. Страхову из Флоренции от 10 марта 1869 г. Достоевский, рассуждая о своем «особенном взгляде на действительность (в искусстве)…», подчеркивает, что для него «составляет самую сущность действительного» именно «фантастическое» и «исключительное», но русский писатель понимает эти категории особенно. «…В каждом нумере газет Вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны <…> а между тем они действительность, потому что они **факты.** Кто же будет их замечать, их разъяснять и записывать? Они поминутны и ежедневны, а не **исключительны** <…> Кто ж будет отмечать факты и углубляться в них?» (29–1: 19). Нерасторжимая связь с действительностью проявляется во всем творчестве Достоевского, умевшего художественно синтезировать «вечные» вопросы с актуальными проблемами, изображать переживания современников, характеризуя при этом свойства национальной ментальности; закономерные и парадоксальные поступки, запечатлевать обретение российским человеком самосознания, «самостоянья» и др.

Достоевский использует искусствоведческо-вербальную палитру возможностей, предоставленную культурой, – и слово Божие – библейско-евангельский текст, и икону, и живопись[17], и храм как сакральное для православного человека пространство, и искусство слова для воплощения мысли о тайне природы человека. Моэм, вольно или невольно вступая в диалог с Достоевским, изображает путь своих героев к постижению главного в их личностном бытии и использует эстетический «прием». Например, в романе «Бремя страстей человеческих» концептуальное значение приобретает всматривание героя, переставшего верить в Бога, в картины Эль Греко, известные религиозным содержанием. Парадоксально, но в картинах Эль Греко герой почувствовал неведомое: особое этико-эстетическое выражение порыва к незримому, недоступному человеческим очам. Филип почувствовал силу Иного, по сравнению с импрессионистическим. Дара живописца, верующего в Бога, способного осязать «бестелесное» и видеть недоступное глазу»[18]. Моэм подчеркивает глубинное потрясение героя, который видит «Божественную плоть», позволяющую «метафизическим героям» – Пресвятой Деве Марии

и Ангелам – двигаться в небесном пространстве и одновременно «стоять в воздухе так же твердо, как на земле» (491). Моэм, используя прием **экфрасиса**[19], не придает мистериального значения переменам, происходящим в мировидении Филипа: хотя картины Эль Греко открывают неведомый герою «высший реализм», основанный на любви, добре и помощи всем нуждающимся, – он изменяет взгляд героя на окружающих людей – перемены в его мироотношении находятся в области антропологии, но не онтологии.

Роман «Каталина» (1947) основан на приеме **скульптурного экфрасиса**: он имеет сюжетообразующее значение, поскольку в повествовании о чудесном исцелении Каталины дважды оживает статуя Пресвятой Девы Марии, помогающей главной героине изменить бытие: первый раз она появляется в стенах монастыря и пророчит Каталине исцеление от недуга и опосредованно указывает на того, кто исцелит девушку. Во второй раз Пресвятая Дева Мария «оживает» для того, чтобы присутствовать в момент венчания исцелившейся героини[20].

Экфрасис и в романе Достоевского «Идиот», и в романах Моэма «Бремя страстей человеческих и «Каталина» выполняет важнейшую функцию – по-разному изображает «прикосновение мирам иным», способность со-причаствовать человека миру Божьему. Если в романе «Идиот» способность видеть на картине Ганса Гольбейна-младшего не «мертвого Христа», а Спасителя, становится критерием Веры в Бога Живаго, то Моэм в романе «Бремя страстей человеческих» отделяет верующего во Христа автора картин Эль Греко от героя, созерцающего картины с изображением многих героев «евангельской истории», помогает стать человеком.

В романе «Каталина» «скульптурный» экфрасис тоже полисемантичен. Он имеет ключевое значение, манифестирующее перемены в эстетике Моэма. Скульптурный экфрасис проявляет художественный способ сближения с достоевским пониманием «**правды художественной**», предполагающей **«условность» в изображении действительности**[21]. С нашей точки зрения, С. Моэм не замечал того, что в романах Достоевского художественно преобразованная реальность, что он настаивает на отличии «естественной правды» (действительности) от «правды художественной», воспроизведенной с помощью «художественной условности». Подлинному искусству, как отмечал Достоевский, нужны не только «механическая точность» и «фотографическая верность», но и «глаза души», «око духовное» (19: 153–154). «Фантастичность „внешним образом“ не мешает художнику оставаться верным действительности… художественная условность… должна помочь писателю отсечь второстепенное и выделить главное»[22]. «Условность художественная» ярко проявляется и в романе «Идиот», когда во время созерцания картины «Христос во гробе» князю кажется, что Христос вот-вот оживет, – он спасется и спасет других, – поэтому для Мышкина на картине существует Спаситель, словно приготовившийся к Воскресению. В романе «Братья Карамазовы» в картине сна Алеша увидел ожившего старца Зосиму, сидящего рядом со Христом. Сон помогает Алеше открыть «око духовное» и укрепиться в вере. Моэм, используя разновидности экфрасиса, отступает от «правдоподобия» и продвигается к «условности художественной», не замечаемой им у Достоевского.

В романе «Каталина» скульптурный экфрасис имеет и мистериальное значение – «mysterium tremendum» (Р. Отто) – Каталине открывается «потрясающая тайна»: она сподобилась увидеть ожившую статую, персонифицирующуюся Пресвятую Деву Марию, говорить с нею и получить помощь. Скульптурный экфрасис семантически обогащает роман, связывая его не только с русской традицией (реализуется одна из православных молитв: «Матушка, Царица Небесная, скорая в помощи и заступлении…»), но и с традицией мировой христианской литературы.

Скульптурный экфрасис мощно проясняет антропологическую концепцию романа, поскольку выявляет истинность и ложность понятия «святость»: чудо исцеления совершает не епископ, а его родной брат, пекарь Мартин. Епископ полагал, что это ему принадлежит право на «чудо» исцеления. Но, как показывает Моэм, – епископ «поднялся в воздух, завис перед статуей и опустился на мраморные плиты»[23]. Моэм изображает епископа аналитически развитым героем. С помощью внутреннего монолога писатель изображает процесс саморазвенчания персонажа: «В моем тщеславии я возомнил себя достойным совершить то, что удается **лишь святым, избранным Господом богом**. А я – грешник и справедливо наказан за свое высокомерие»[24] (выделено мной. – *Л. Щ.*). Моэм сомневается в истинной вере епископа и утверждает, что «бремя страстей» несет в душе каждый и всякий человек.

В контексте повествования о Мартине – хлебопеке, исцелившим Каталину, актуализируется текст молитвы «Отче наш», в особенности ее строки: «Хлеб наш насущный даждь нам днесь…». Моэм корректирует представление о «святости», изображая пекаря – хлебопека Мартина «святым Мартином», а также утверждает, что «святость» заключается в каждодневном труде, отзывчивости и доброте скромного

Мартина, истинного христианина, ставшего проводником воли Божией и благословленном Пресвятой Девой Марией на исцеление Каталины.

С. Моэм проявляет художническую и человеческую смелость – «дописывает» евангельскую историю и создает свою – роман «Каталина». Смещая акценты в своей истории, Моэм следует европейской католической традиции. В двух романах английский писатель выдвигает на первый план образ Пресвятой Девы Марии, изображая ее, как и в православной парадигме, матушкой-заступницей, «теплой помощницей».

В романе «Каталина» проявляется вольное или невольное движение Моэма к «достоевской» эстетической категории «условности художественной»: обращение к «евангельской истории» у Моэма, как и у Достоевского, оплодотворено искусством экфрасиса. Но если в романе Достоевского «Идиот» экфрасис выполняет религиозную функцию (В. Лепахин), то в романах Моэма проявляется функциональный полисемантизм во включении картин Эль Греко и статуи Пресвятой Девы Марии. В романе «Каталина» получают Божию помощь и достигают синергии истинно верующие в Бога и живущие по Божьему закону персонажи: Каталина и Мартин, но не имеющие «церковной должности», такие, как епископ. В то же время, в отличие от воцерковленных героев Достоевского – старца Зосимы и Алеши Карамазова, в романе Моэма «печатью» любви Божией и незримой связью с рим отмечены «простые» герои, исцеляющие других от разных недугов. В целостности романа «Каталина» особое значение имеет сюжет об Инквизиторе и Великом инквизиторе, но он как часть темы «Достоевский и Моэм» требует более пристального внимания.

Достоевского и Моэма объединяет сознавание основного предмета литературы – изображения жизни во всех ее проявлениях. Достичь этого возможно только с помощью правды. Размышления писателей о «правде литературы» приводят нас к работам и статьям Моэма прежде всего, поскольку в них отражается сущность понимания этой дефиниции, выражающее и отношение к Достоевскому.

Английский писатель, как считают исследователи (Г. Фридлендер, В. Румянцев и др.) недооценивает творчества Достоевского. В особенности эта позиция выразилась в статье Моэма «„Братья Карамазовы" Достоевского» (1954). С точки зрения Моэма, последний роман Достоевского «основан» на «…разладе между писателем – человеком и творцом», и этот разлад характеризует наступающую эпоху декаданса. Моэм отказывает Достоевскому в целостности, поскольку отделяет Достоевского-человека от Достоевского-писателя и высказывает мнение, что подобная дискретность становится «…уделом всякой творческой личности». Противоречие Моэма в том, что он, утверждая коренную «раздвоенность» Достоевского писателя и человека, тут же объединяет автора и героев как носителей одних и тех же «пороков». Более того, подробная характеристика романа Достоевского и его героев как реалистического единого целого, не мешает Моэму назвать «Братьев Карамазовых» «нереалистическим произведением»[25]. Сдвиг в отношении к Достоевскому происходит между 1948 и 1954 г.

В статье «Искусство слова» Моэм рассуждает о важном достоинстве романа, «занимательности» (Моэм, 1991: 279–289), и включает в ряд произведений, отличающихся этим достоинством, роман «Братья Карамазовы», считая, что внимание к занимательным произведениям «одинаково закономерно». Моэм за писателем оставляет право выбора «вечных» тем, «которые касаются всех – как существование Бога, бессмертие души, смысл и ценность жизни». Но это «право» Моэмом тут же «отбирается», поскольку он оговаривается: «хотя ему не мешает помнить мудрую поговорку, <…> что на эти уже нельзя сказать ничего нового, что было бы правильно, и ничего правильного, что было бы ново…» (там же: 280).

В статье «„Братья Карамазовы" Достоевского» (1954) Моэм сталкивает два понятия: «**правдоподобие**», важное в эстетике и поэтике Достоевского, со столь же значительным понятием – «**условность художественная**».

В. Румянцев в статье «Достоевский и западное мировоззрение», приводя в качестве «распространенного подхода к творчеству Достоевского» вышеуказанную работу С. Моэма 1954 г., отмечает его мысль: Достоевский «не отличался особой наблюдательностью, к тому же не стремился к **правдоподобию**»[26]. Но утверждение С. Моэма требует существеннейшей корректировки, поскольку анализ эстетики русского писателя выявляет равнозначное внимание и к «правдоподобию», и «условности художественной».

Достоевский утверждал, что художник должен изучать действительность и знать явления не только общественной и личной жизни, но и «мельчайшие подробности текущего». Во время работы над «Братьями Карамазовыми» он сообщает редактору «Русского вестника» Н. А. Любимову, что «давно уже справлялся с мнением докторов (и не одного)» (30–1: 205), «чтобы достоверно изобразить кошмар Ивана Федоровича, что специально интересовался тем, как одеты были гимназисты 13 лет назад <…>,

что по поводу изображаемого им судебного процесса советовался предварительно с двумя прокурорами» (30–1: 215). Достоевский использует **достоверность** во всех ее проявлениях: в чисто внешнем проявлении (например, тринадцать ступенек, ведущих в каморку Раскольникова), и безусловно душевно-духовном, прибегая, в том числе, и к описанию собственного опыта[27]. Но Достоевский не принимает «копирования действительности»: «Задача искусства – не случайности быта, а общая их идея, зорко угаданная и верно снятая со всего многоразличия однородных жизненных явлений» (21: 82)[28].

Моэм отдает предпочтение творчеству Дж. Остин и Г. Флоберу, потому что критику чужд ярко выраженный «христоцентризм» Достоевского, Моэм не принимает именно философской доминанты, под которой в данном случае разумеется исследование Достоевским «форм», «профилей» и состояний сознания человека. Не вполне позитивная оценка последнего романа Достоевского отражает равнодушие Моэма к духовному пути русского писателя, всю творческую жизнь «разгадывавшего» человека как главную тайну. Бытийное разногласие с Достоевским и невнимательность к его эстетике приводят Моэма к недооценке достижений русского писателя в художественно выраженной философии, антропологии и психологии. Вот почему Моэм представляет героев Достоевского только «сгустками» «растерзанного и болезненного сознания» (1982: 273), провоцирующего «безумно нелепые поступки». Нельзя согласиться с обобщением английского писателя, подводящего «общий знаменатель» под всех персонажей последнего романа Достоевского. Очевидно, что из «негативного ряда» выпадают носители истинно Православной точки зрения, такие, как старец Зосима и Алеша Карамазов. Даже Митя, отличающийся поведенческими «репримантами», в действительности не совершая преступления, твердо идет к покаянию. Митя, понимающий, что «не убивал, но виновен!», переживающий и любовь – разлуку с Грушенькой, и «сон о дите», знает, что посланные испытания проявляют в нем меру и степень человечности.

Думается, что главная причина недооценки романа «Братья Карамазовы» и творчества Достоевского-романиста заключается в непостижении Моэмом важнейшей черты русской литературы в целом и Достоевского в частности. Ее тайники открываются другому английскому писателю, более близкому Достоевскому по мироотношению и эстетике: «…именно ***общее страдание***, – а не общее счастье <…> ***создает чувство братства***…». Субстанция, объединяющая всю русскую литературу, для этого художника слова совершенно справедливо определяется, – это «***Душа***»: «***Душа*** – одно из главных действующих лиц русской литературы <…> Быть может, именно поэтому от англичанина и требуется такое большое усилие, чтобы перечесть „**Братьев Карамазовых**“, или „**Идиота**“». (1981: 285). (Курсив В. Вулф, полужирный мой. – *Л. Щ.*)[29].

Примечания

[1] Компаративистика как один из методов изучения литературы опирается на понятия: «диалог», «сравнение», «свое и чужое». В контексте темы поначалу может показаться, что для сопоставления Достоевского и Моэма очень мало оснований. При сравнении творческого наследия русского и английского писателей многое уходит в область «контрапункта», но их объединяют размышления о нравственно-этических и эстетических законах и категориях, о романе как главном эпическом жанре. Оба писателя вели «записки» и «дневники». Именно поэтому предметом нашего рассмотрения и отыскания становится разно-смысленная «точка контактов текстов», в которых отразилось их мировидение, сознание, эстетика и поэтика. См.: Компаративистика // Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Методы изучения литературы: систем. подход: учеб. пособие. М., 2002. С. 76–97.

[2] Захаров В. Н. Русская литература и христианство // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв.: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: сб. науч. тр. Петрозаводск, 1994; Его же. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Петрозаводск, 1998; Его же. Ответ по существу // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Петрозаводск, 2005. Вып 4; Его же. О христианском значении основной идеи творчества Достоевского // Достоевский в конце XX в.: сб. ст. / под ред. К. А. Степаняна. М., 1996; Тихомиров Б. Н. О «христологии» Достоевского // Достоевский: материалы и исслед. СПб., 1994. Т. 11. С. 102–121; Касаткина Т. А. О творящей природе слова: онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004; Степанян К. А. Явление и диалог в романах Достоевского. СПб., 2010; Ермилова Г. Г. От Гоголя до Набокова: ст. о рус. лит. Иваново, 2007; Буданова Н. Ф. Достоевский о Христе и истине // Достоевский: материалы и исслед. СПб., 1992. Т. 10. С. 21–29; Кириллова И. А. К проблеме создания «христоподобного» образа: князь Мышкин и Авдий Каллистратов // Там же. С. 172–176; Дудкин В. В. Достоевский и Евангелие от Иоанна // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Петрозаводск, 1998. Вып. 2; Шульц О. Русский Христос // Там же. С. 31–41; Оливье С. Полемика между Полем Клоделем и Андре Жидом по поводу образа Иисуса Христа в творчестве Достоевского // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Петрозаводск, 1994. Вып. 1. С. 210–221; и др.

[3] Человек есть тайна: юбил. сб., посвящ. 180-летию

со дня рождения Ф. М. Достоевского. Саратов, 2001; Пономарева Г. Б. Достоевский: я занимаюсь этой тайной. М., 2001; и др.

[4] Читаем у прп. Иустина (Поповича): «Стремление к Богу, идея о Боге – сердцевина человеческого сердца. В этом и состоит мука человека и его величие. Пока человек окончательно не решит проблему Бога и пока он точно не определит своего отношения к Богу, он онтологически не способен решить никакую другую проблему» (Иустин, прп. (Попович). Достоевский о Европе и славянстве / пер. с серб. Л. И. Даниленко. СПб., 1998. С. 20).

[5] Здесь и далее мировоззренческие и эстетические взгляды С. Моэма цит. по: Моэм У. С. Подводя итоги. М., 1991. С. 194.

[6] Там же. С. 203.

[7] О «героях-самоубийцах» в творчестве Достоевского подробнее см.: Пис Р. «Кроткая» Достоевского: ряд воспоминаний, ведущих к правде // Достоевский: материалы и исслед. СПб., 1997. Т. 14; Лепахин В. Икона в творчестве Достоевского: «Братья Карамазовы», «Кроткая», «Бесы», «Подросток», «Идиот» // Достоевский: материалы и исслед. СПб., 2000. Т. 15; Ален Л. «Кроткая» и самоубийцы в творчестве Достоевского // Там же; и др.

[8] Моэм У. С. Подводя итоги. С. 204.

[9] Здесь и далее цит. по: Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1972–1990. Том и страницы указаны в тексте в скобках.

[10] Тихомиров Б. Н. О «Христологии» Достоевского // Достоевский: материалы и исслед. СПб.: Наука, 1994. Т. 11. С. 107.

[11] Там же. С. 108.

[12] О понятии «красота» у Достоевского: Волынский А. Красота: введение к разбору романа «Идиот» // Волынский А. Критические статьи. 2-е изд. СПб., 1999; Лосский Н. О. Достоевский и его христианское миропонимание // Лосский Н. О. Бог и мировое «зло». М., 1994. С. 127–129; Щенников. Г. К. Достоевский и русский реализм. Свердловск, 1987. С. 113–139; Киносита Т. Понятие «красоты» в свете идей эстетики Достоевского // Достоевский: материалы и исслед. СПб., 1994. Т. 11. С. 96–101; Розенблюм Л. М. «Красота спасет мир»: о «символе веры» Ф. М. Достоевского // Вопр. лит. 1991. № 11/12; и др.

[13] Цит. по: Достоевский об искусстве. М.: Искусство, 1973. С. 464.

[14] Мосиенко Л. И. Красота // Достоевский: эстетика и поэтика: слов.-справ. / под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск: Металл, 1997. С. 23.

[15] О полисемантизме представления Достоевского о женской красоте см.: Киносита Т. Указ. соч. С. 98. О тайне двойственности красоты Настасьи Филипповны размышляет князь Мышкин, внимательно вглядываясь в ее фотографическое изображение: «Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть, были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное; эти два контраста возбуждали как будто даже какое-то сострадание при взгляде на эти черты» (Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений. Т. 8. С. 68).

[16] Мосиенко Л. И. Указ. соч. С. 24.

[17] См.: Щенникова Л. П. Картина в концепции героя романов Достоевского «Идиот», Моэма «Бремя страстей человеческих» и Фаулза «Дэниел Мартин»: опыт сравнит. анализа // Достоевский и журнализм: XV симпозиум Междунар. о-ва Достоевского. Москва, Дом рус. зарубежья им. А. И. Солженицына, 8–14 июля 2013 г.: материалы докл. М., 2013. С. 151–152; Касаткина Т. А. О концепции и научных принципах выставки «Живет в тебе Христос: Достоевский: образ мира и человека: икона и картина» // Там же. С. 64–65; Димитров Э. Достоевский и роман-икона // Там же. С. 46–47; Лепахин В. В. Об иконе в «Дневнике писателя» // Там же. С. 88.

[18] Моэм У. С. Бремя страстей человеческих. М., 2005. С. 493. Далее страницы указаны в тексте.

[19] О проблеме культурного синтеза, в частности, экфрасиса как описания живописного произведения искусства вербальными средствами см.: Есаулов И. Экфрасис в литературе нового времени: картина и икона // Экфрасис в русской литературе: тр. Лозан. симпозиума. М., 2002; Касаткина Т. А. После знакомства с подлинником: картина Ганса Гольбейна Младшего «Христос в могиле» в структуре романа Ф. М. Достоевского «Идиот» // Новый мир. 2006. № 2. URL: http: // magazines. russ. ru (дата обращения: 20. 10. 2015); Криворучко А. Ю. «Безумный художник» И. А. Бунина: революция сквозь призму экфрасиса // Российская словесность: эстетика, теория, история: материалы всерос. науч. конф., посвящ. 80-летию проф. Б. Ф. Егорова, 24–25 апр. 2006 г. СПб.; Самара, 2007. С. 230–234; и др.

[20] Существует большая литература об экфрасисе, возможно, начинающаяся с «Искусства риторики» Дионисия Галикернасского, где экфрасис выступает в качестве особого предмета исследования. В нашей работе мы отпираемся на работы: Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста: к проблеме структур. классификации. М., 2000; Труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М., 2002.

[21] Кондаков Б. В. Условность художественная // Достоевский: эстетика и поэтика: слов.-справ. / под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск: Металл, 1997. С. 123.

[22] Там же. С. 123.

[23] Здесь и далее роман «Каталина» цит. по: Моэм У. С. Каталина: роман. М., 1989. С. 316, 318.

[24] Там же. С. 320.

25 См.: Английские писатели о литературе. М., 1981. С. 273.

[26] Там же.

[27] См.: Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому: материалы, библиогр. и коммент. М.; Пг., 1922. С. 54.

[28] Щенников Г. К. Правдоподобие // Достоевский: эстетика и поэтика: слов.-справ. / под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск: Металл, 1997. С. 202–203.

[29] См.: Вулф В. Русская точка зрения // Английские писатели о литературе. М., 1981.

УДК 141.33:821.161.1"19"

А. В. Баранов

К проблеме эзотеризма в литературе и философии Серебряного века

В статье рассматриваются некоторые аспекты многогранной эзотерической традиции, пронизывающей художественное творчество и философию Серебряного века русской культуры.

Ключевые слова: В. Соловьев, А. Блок, А. Белый, эзотеризм, символизм, теургия, каббала, христианская каббала

Aleksey V. Baranov

On the problem of esoterism in Russian literature and philosophy of the Silver Age

A number of Russian philosophers of the late XIX – early XX centuries tried to incorporate some kabbalistik ideas in their philosophical systems. Elements of Christian Kabbalah and occultism become a part of esoteric tradition in Russian literature.

Keywords: esoterism, symbolism, theurgy, kabbalah, Christian kabbalah, V. Soloviev, A. Blok, A. Bely

Тема тайного знания, пронизывающая русскую литературу и философию XIX – начала XX в., нашла свое предельно концентрированное выражение в отдельных текстах Серебряного века русской культуры. Новые коннотации получило в культуре Серебряного века укоренившееся в Европе со времен Ренессанса и периодически актуализируемое представление о научной и литературной деятельности как реализации потенциала единой цепи посвящения и исходящее из аксиомы универсальности тайной доктрины. В программной статье 1910 г. «О современном состоянии русского символизма» А. Блок, формулируя тезу символизма, отмечает: «…символист уже изначала – теург, т. е. обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие; но на эту тайну, которая лишь в последствии оказывается всемирной, он смотрит как на свою…»[1]. Русский символизм, следовательно, в своей практической развертке может быть рассмотрен с точки зрения осуществленности мистериального действа[2]. Следуя основным принципам эзотеризма, программа русского символизма с необходимостью включает понятие мистической школы[3], очерчивает творческие горизонты, открывающиеся в инициации и индоктринации, при сохранении элементов стихийности – «подступов к Знанию (без осознания)»[4]. Вспомним, что период особенно интенсивного согласования позиций теоретиков зрелого символизма А. Блока и А. Белого – 1910 г. – совпадает с определенным этапом эзотерического строительства – попытками реализации замысла розенкрейцерской ложи под руководством А. Белого, В. Иванова и А. Минцловой[5].

В повести «Серебряный голубь» (впервые опубликована в журнале «Весы» за 1909 г.), которую А. Блок в упомянутой статье характеризовал как гениальную, тема тайного знания запечатлена в образе дачника, барина Шмидта, который «в Бога не верил, хотя и был православный». Жизненный выбор главного героя повести, Петра Дарьяльского, определяет разрыв отношений с неким мистическим братством: «И Петр потрясен: он вспоминает прошлые годы, когда Шмидт его судьбой руководил, открывая ему ослепительный путь тайного знания; он было уже чуть не уехал с ним за границу – к ним, к братьям, издали влияющим на судьбу…»[6]. Описание А. Белым рабочего кабинета Шмидта, как способ представления своеобразного оккультного компендиума, позволяет увидеть, как внешне эклектический перечень источников, принадлежащих к различным культурным традициям, под рукой мастера складывается в рецептуру спасения героя повести. Только представление об общих пропорциях системы тайного знания, ее целях, позволяет правильно оценить соотношения разнородных элементов, выявить их подлинное место в структуре доктрины, измерить тот внеисторический вклад, который вносит то или иное исторически вызревающее учение в сокровищницу эзотеризма. В композиции источников, выстроенной А. Белым на книжных полках Шмидта, на первый план выходят книги каббалы, учения, вполне условное наименование которого всегда широко использовалось как маркер тайного знания вообще (например, в «Серебряном голубе» – «кабалистика» как элемент путаного мировоззрения студента Чухолки). Центр данной композиции образует раскрытая страница каббалистической книги «Зогар»,

всегда золотящаяся в солнечном луче – сочетание, отсылающее к символике розенкрейцеров[7], так как текст «Зогара» открывается комментарием раби Хизкии на Песнь Песней, 2: 2: «Как роза среди колючек, любимая моя среди девушек».

Употребленный А. Блоком термин «теургия» восходит к «строгому языку» В. Соловьева, которого А. Блок в той же статье называет своим учителем. В «Философских началах цельного знания» В. Соловьев вводит понятие теургии в контекст единства мистического творчества. Одна из линий сложной герменевтической генеалогии теургического[8] и софийного начал творчества В. Соловьева и его последователей, А. Блока и А. Белого, восходит к целостному комплексу первоисточников, объединенному традицией иудаистического эзотеризма.

Характеризуя влияние каббалы как доктрины на формирование взглядов В. Соловьева, большинство исследователей оставляет открытым вопрос о круге первоисточников, к которым имел доступ и с которыми работал философ в библиотеке Британского музея, а также о степенях (включая языковую подготовку) их усвоения и проработки В. Соловьевым. Н. Лосский в «Истории русской философии», ссылаясь на Д. Стремоухова, говорит о влиянии каббалы на учение В. Соловьева о Софии, но наиболее важным источником соловьевской софиологии полагает личный мистический опыт философа[9]. А. Лосев, отмечая множество пунктов полной противоположности философии В. Соловьева средневековой каббале, склоняется к радикальному методологическому решению: «вопрос о каббалистических истоках соловьевского учения – вопрос довольно темный и, может быть, для нас вовсе не является вопросом»[10]. Г. Флоровский, чьи экуменические идеи объективно во многом противостоят проектам объединения церквей В. Соловьева, в письме теоретику софиологии С. Булгакову настаивает на нецерковных истоках вдохновения философа, представляя их весьма эклектично: «Как уже давно я говорил, есть два учения о Софии и даже – две Софии, точнее сказать, – два образа Софии: истинный и реальный и – мнимый. Во имя первого строились святые храмы в Византии и на Руси. Вторым вдохновлялись Соловьев и его масонские и западные учителя, – вплоть до гностиков и Филона. Церковной Софии Сол<овьев> вовсе не знал: он знал Софию по Бему и бемистам, по Валентину и каббале. И это софиология – еретическая и отреченная»[11]. С. Аверинцев предупреждает высокую экуменическую конференцию об опасности эротического отношения к женственному образу Софии, предельно сближая в этом каббалистическую разработку темы Шехины и проявления культуры русского декаданса начала XX в. «непроизвольно пародировавшего слабости первичной интуиции Владимира Соловьева»[12]. Современный исследователь еврейской каббалистической традиции К. Бурмистров подвергает дифференцированному рассмотрению спектр возможных каббалистических влияний на творчество русского философа: «…в своих христианизирующих толкованиях Соловьев резко расходится и с еврейской, и с классической христианской каббалой; в то же время его подход типологически подобен подходу той ветви энтузиастов изучения каббалы, развитием которой явились масонская каббала и позднейший оккультизм»[13]. Сам В. Соловьев, автор многих статей на еврейские темы, знакомый с современной ему европейской литературой по еврейскому вопросу, не увязывает его с религиозной эзотерикой и не ссылается на научную литературу о каббале. Однако круг его личного общения открывал перспективу изучения мистического течения в иудаизме. Решающую роль здесь сыграло знакомство с гебраистом, редактором Еврейской энциклопедии бароном Д. Гинцбургом[14]. В предисловии к статье этого выдающегося знатока иудейского мистицизма В. Соловьев характеризует «каббалистическую теософию» как «целое своеобразное миросозерцание, слагавшееся в течение долгих веков» и не сводимое ни к гностицизму, ни к античному неоплатонизму[15]. Кроме того, В. Соловьев подготовил статью «Каббала» для энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона.

Особо следует отметить зависимость русских авторов второй половины XIX – начала XX в. от немецких и французских переводов каббалистических первоисточников. Характерно, в этом смысле, признание А. Лосева: «Нам, без знания языка каббалы, который отличен и от языка Талмуда и от ветхозаветного языка, трудно высказываться по этим вопросам более или менее компетентно. Но автор настоящего исследования знаком с французским и немецким переводами каббалы, в течение столетий возникавшей из отдельных трактатов и кодифицированной в XIII в.»[16]. В 1910 г. на русском языке вышла «Каббала» мэтра оккультизма Папюса с приложением трактата «Сефер Йецира» в переводе с французского. В предисловии к данному трактату переводчик Талмуда Н. Переферкович рекомендует его читателю как продукт христианской каббалы, что было взято на вооружение софиологом П. Флоренским, ссылающимся на авторитет Папюса в труде «Столп и утверждение истины». С. Булгаков в сочинении «Свет невечерний», «не владея достаточно еврейским языком», опирается на немецкие переводы Эриха

Бишоффа и французский перевод книги «Зогар» Жана де Паули, который называет драгоценным вкладом в европейскую литературу. Позднее Г. Шолем охарактеризует этот шеститомный труд как совершенно фантастический перевод, который «полон искажений и фальсификаций, а также сопровождается огромным количеством ложных ссылок и цитат, часто относящихся к книгам, которые их не содержат вовсе, или же к произведениям, которых просто не существует»[17]. Арамейско-еврейский оригинал ключевого каббалистического сочинения, книги «Зогар», изобилующий странными грамматическими конструкциями и ошибками, неологизмами и архаизмами, сохранивший следы средневекового арабо-испанского культурного влияния, до сих пор остается камнем преткновения для европейской и отечественной науки.

С историей перевода «Зогара» на латинский язык непосредственно связан сюжет, закрепляющий особую инициатическую роль женщины в формировании доктрины так называемой христианской каббалы, что обнаруживает глубинные созвучия с культом Вечной Женственности и Прекрасной Дамы. Один из основоположников христианской каббалы, философ-мистик XVI в. Гийом Постель, будучи исповедником некой сестры Джоанны, увидел в ней воплощение Души мира, духовную наследницу Орлеанской Девы, пришедшую искупить грех Евы. Джоанна призвала философа перевести книгу «Зогар» на латынь и вдохновила его своей мудростью.

Христианская каббала в европейской культурной традиции стала зыбким эзотерическим мостом не только между религиозными мирами христианства и иудаизма, но и между двумя началами в христианстве, о которых, в частности, напоминал А. Блок в полемике с А. Волынским[18]. Апеллируя не столько к историческим исследованиям, сколько к собственному внутреннему опыту, А. Блок свидетельствует о борьбе двух «раздирающих христианство» принципов: «иудейско-рационалистического» (исходящего из библейского творческого акта мысли – «создания мира из ничего, из мысли, из чистого духа») и «чисто арийского», запечатленного в веданте, учении Платона, гностиков, платоновской традиции в итальянском Возрождении, йенском романтизме и русском символизме рубежа XX в. Христианская каббала, с одной стороны, питается от библейского ветхозаветного источника, непосредственно связанного с еврейской этнорелигиозной традицией, с другой – претендует на надконфессиональный и надэтнический универсализм, культивируемый в традициях европейских тайных обществ.

Формированию пространства христианско-иудейского диалога способствовало мощное экуменическое и филосемитское движение в русской культурной среде начала XX в. (во многом вдохновленное статьями и гражданской позицией В. Соловьева) равно как и встречное движение в среде еврейской интеллигенции[19]. Особой составляющей этого многогранного процесса стала деятельность русских символистов и близких к ним литераторов (В. Иванова, В. Брюсова, Ю. Балтрушайтиса, Ф. Сологуба, В. Ходасевича и др.) по переводу и популяризации поэзии на иврите, возрождаемом библейском языке. Перед новой ивритской культурой, несущей в себе борьбу и сочетание религиозной эзотерики и светской просветительской традиции, цельные художественные миры, созданные А. Блоком и А. Белым, предстали и великим соблазном, и высоким ориентиром.

Примечания

[1] Блок А. О современном состоянии русского символизма // Собр. соч.: в 6 т. Л., 1982. Т. 4. С. 142.

[2] «Русская революция <…> и все ее исторические, экономические и т. п. частичные причины получают свою высшую санкцию <…> революция совершалась не только в этом, но и в иных мирах; она и была одним из проявлений помрачения золота и торжества лилового сумрака, т. е. тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах. Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России. <…> И сама Россия в лучах этой новой <…> гражданственности оказалась нашей собственной душой» (там же. С. 146–147).

[3] «Ты – одинокий обладатель клада; но рядом есть еще знающие об этом кладе <…>. Отсюда – мы: немногие знающие, символисты. С того момента, когда в душах нескольких людей оказываются заложенными эти принципы, зарождается символизм, возникает школа» (там же. С. 142).

[4] Термин А. Белого, примененный им к творчеству А. Блока.

[5] См.: Богомолов Н. А. К истолкованию статьи Блока «О современном состоянии русского символизма» // Богомолов Н. А. Русская литература начала XX в. и оккультизм. М., 1999. С. 186–202.

[6] Белый А. Избранная проза. М., 1988. С. 162–163.

[7] Ср. у А. Блока: «Золотой меч, пронизывающий пурпур лиловых миров, разгорается ослепительно – и пронзает сердце теурга. Уже начинает сквозить лицо среди небесных роз; различается голос; возникает диалог, подобный тому, который описан в „Трех Свиданиях“ Вл. Соловьева; < …> Голос говорит: „Будь в Египте“» (Блок А. Указ. соч. С. 143).

[8] Задачей теургии по В. Соловьеву является «осуществление человеком божественных сил в самом реальном бытии природы» (Соловьев В. С. Сочинения. М., 1988. Т. 1. С. 743).

[9] Лосский Н. О. История русской философии. М., 1991. С. 173.

[10] Лосев А. Ф. Философско-поэтический символ Софии у Вл. Соловьева // Лосев А. Ф. Страсть к диалектике. М., 1990. С. 248.

[11] Письма Г. Флоровского С. Булгакову и С. Тышкевичу // Символ. Париж. 1993. № 29. С. 205.

[12] Аверинцев С. Софиология и мариология: предварит. замеч.: докл. на конф. «София – мост между двумя Европами», Рим, 25–27 марта 1996 г. // Новая Европа. Милан; М., 1997. № 10. С. 94.

[13] Бурмистров К. Каббала в русской философии: особенности восприятия и истолкования // Вестн. Еврейск. ун-та. М.; Иерусалим, 2000. № 4 (22). С. 43.

[14] «По части еврейской мистики в русском обществе не только нет специалистов, но даже дилетанты, как например я, способные понять и оценить чужой ученый труд, считаются единицами…» (письмо В. Соловьева барону Д. Гинцбургу. Цит. по: Бурмистров К. Указ. соч. С. 66).

[15] Цит. по: Бурмистров К. Указ. соч. С. 61.

[16] Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 247. А. Лосев на основе немецких и французских переводов приходит к заключению, что каббала есть «какой-то мистический социализм, совершенно чуждый античности».

[17] Цит. по: Бурмистров К. Указ. соч. С. 50.

[18] Блок А. О иудаизме у Гейне: по поводу докл. А. Л. Волынского // Блок А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 146.

[19] См.: Бар-Йосеф Х. Стихи Бялика в переводах Александра Горского // Вестн. Еврейск. ун-та. М.; Иерусалим, 2002. № 7 (25). С. 295–334.

УДК [002.2:821.161.1 Бунин]:314.743"1920"

М. М. Аболина

И. А. Бунин в книжной культуре русской эмиграции, 1920-е гг.

Статья посвящена отношениям И. А. Бунина с издательствами русской эмиграции в 1920-х гг.
Ключевые слова: И. А. Бунин, издательская деятельность, русское зарубежье 1920-х гг.

Margarita M. Abolina

Ivan A. Bunin and book culture of Russian emigration, 1920's

The article is devoted to Ivan A. Bunin's communication and publishing activities of Russian emigration in 1920's.
Keywords: I. A. Bunin, publishing activities, Russian abroad in 1920's

Данные, касающиеся контактов И. А. Бунина с издательствами Русского зарубежья, в настоящее время рассыпаны по буниноведческим и книговедческим публикациям общего плана. Анализ этих источников вкупе с возможностью привлечения неопубликованных и потому практически неизвестных материалов из Русского архива Лидса (Великобритания) позволяют реконструировать историю издания Буниным своих книг в период эмиграции целенаправленно и подробно.

Первые годы эмиграции И. А. Бунина, прибывшего в Париж в начале 1920 г.[1], совпали с процессом формирования издательского дела Русского зарубежья: с увеличением числа эмигрантов в странах «рассеяния» определялись культурные центры, образовывались литературные круги, создавались издательские предприятия.

В период 1920–1921 гг. Бунин, как и многие эмигрантские авторы, почти не писал новых произведений, переиздавая старые[2], и печатал много публицистики – в основном, на страницах парижской газеты «Общее дело»[3]; стихи и рассказы дореволюционных лет Бунина выходили в одесских изданиях «Родное слово» и «Южное слово»[4].

Произведения, выпущенные отдельным книгами, в 1921 г. Бунин издавал за свой счет в кооперативном издательстве «Русская земля» (Париж), где также участвовали А. Толстой, А. Куприн и К. Бальмонт. Директором издательства был назначен журналист Т. Полнер, параллельно исполнявший обязанности директора издательства Земгора – восстановленного в Париже «Союза земств и городов»[5]. Полиграфической базой «Земгора» и пользовалась «Русская земля». В «Русской земле» у Бунина вышла повесть «Деревня»[6], а также сборники рассказов: «Господин из Сан-Франциско»[7] и «Чаша жизни»[8].

Применительно к 1921 г. также следует упомянуть парижское издательство «Север», специализировавшееся на выпуске детской художественной литературы[9] и переиздавшее в том же году поэму Г. Лонгфелло «Песнь о Гайавате» в переводе Бунина[10].

С 1921 г. связано и сотрудничество Бунина со «Славянским издательством» в Праге: открылось оно в 1920 г. по инициативе издателя газеты «Русское дело» Г. Тилля, начавшего выпускать избранные произведения русских классиков в серии «Библиотека „Русского дела“», а затем расширившего предприятие[11]. Кроме сборника дореволюционных рассказов под заглавием «Начальная любовь»[12], Бунин дал «Славянскому издательству» свое стихотворение «Дорогая! снова болен…» в «Сборник стихотворений известных и новейших русских поэтов», содержащий 800 произведений[13].

Интересно сравнить разницу в объемах публикаций Бунина за этот период: по мере развития печатного дела в эмиграции удавалось напечатать все больше. Если в книгу «Деревня» вошли только две повести (собственно «Деревня» и «Суходол»)[14], то сборник «Чаша жизни» содержал уже 50 рассказов. В сборник «Господин из Сан-Франциско» вошли 76 произведений (8 рассказов и 68 стихотворений), а в сборник «Начальная любовь» – уже 90: 11 рассказов и 79 стихотворений, выбранных из дореволюционных книг «Листопад» и «Новые стихотворения»[15].

Упомянув «Славянское издательство», интересно разобраться, почему у Бунина не сложились отношения с другим, одним из наиболее процветающих пражских издательств того периода – с издательством «Пламя».

Издательство «Пламя» появилось в 1923 г., став преемником издательства и книжного магазина «Наша речь»[16], возглавил новое предприятие историк Е. Ляцкий, до революции и эмиграции заведовавший Этнографическим

отделом и Библиотекой Русского музея в Санкт-Петербурге, а в Праге получивший должность профессора Карлова университета[17]. Первые три года существования издательства можно назвать очень успешными: имея торговые точки и представительства почти во всех центрах «рассеяния», «Пламя» выдерживало жесткую конкуренцию с берлинскими издательствами[18].

Публицистика Бунина в 1923 г. несколько раз печаталась в «Огнях»[19] – библиографической газете, выходившей под эгидой «Пламени», но до издания у Е. Ляцкого отдельной книги дело не дошло, хотя к 1924 г. Буниным уже было написано достаточно новых рассказов, которые в итоге вышли в берлинском «Слове». Почему писатель выбрал это издательство, а не «Пламя», может объяснить переписка Бунина с Ляцким, выборочно опубликованная С. Драшкоци в 1997 г.[20]

Бунин предложил Ляцкому свои услуги в 1920 г., в период, когда Ляцкий еще руководил шведским издательством «Северные огни» (1920–1921)[21], но писателя, остро нуждавшегося в то время в деньгах[22], не удовлетворили предложенные условия, и сотрудничество не состоялось[23]. Переписка продолжилась в 1924 г., и речь шла уже об условиях, которые могло бы предложить Бунину «Пламя», однако, как следует из приведенных С. Драшкоци писем, стороны не смогли договориться и здесь[24].

Длительных деловых контактов с «русской Прагой» Бунину завязать не удалось, зато его сотрудничество с «русским Берлином», пережившим в первой половине 1920-х гг. настоящий расцвет издательского дела, оказалось вполне удачным.

Началось это сотрудничество с издательства «Слово»: оно возникло в 1920 г. и пользовалось типографией немецкой фирмы «Ульштейн и К°», русским отделением которой руководил кадет И. Гессен. На средства этой же фирмы Гессен издавал левоцентристскую газету «Руль»[25], где Бунин публиковался в 1924 г.[26] Понимая, что такой автор позволит привлечь к продукции издательства большую аудиторию, Гессен сразу предложил Бунину сделку[27], которая успешно воплотилась в жизнь: очевидно, и Гессена устроили желания писателя[28], и самого писателя прельстила финансовая сторона сотрудничества: «„Слово“ с момента своего образования основало неприкосновенный фонд средств (10%) авторского вознаграждения»[29].

Сотрудничество получилось длительным – Бунин издал в «Слове» две свои книги: сборник дореволюционных рассказов «Крик» в 1921 г.[30] и сборник новых рассказов «Роза Иерихона» (который мог бы выйти у Ляцкого) – в 1924 г.[31] Кроме того, Бунин активно участвовал в проекте Гессена «Архив русской революции» – белоэмигрантском сборнике, основанном на воспоминаниях свидетелей революции и других актуальных материалах[32].

К 1925 г. «русский Берлин» по экономическим и политическим причинам пришел в упадок, и издательские планы Бунина, пессимистично охарактеризованные им в письме Б. Зайцеву от 1 октября 1924 г., как «…кроме **мелких** заработков, что-то ничего не предвидится»[33], пришлось перенести в Париж. Хотя в Париже издательская деятельность развивалась менее интенсивно, русские эмигранты, считая возрождение дореволюционной литературной среды своей культурной миссией – именно так выразился Бунин на парижском вечере, посвященном судьбе эмиграции[34], – продолжали создавать издательства, выпускать книги и периодику. Несмотря на ухудшающееся положение и книгоиздательского дела, и качества жизни в эмиграции вообще, до конца 1920-х гг. Бунину удалось выпустить четыре книги.

Первой из них в 1925 г. был сборник рассказов «Митина любовь» (с переизданием в 1930 г.)[35], под маркой парижской «Русской земли» – de facto уже не существующей[36]. Следующая книга вышла через год, в 1926 г.: это был прекрасно оформленный – обложку, в лучших издательских традициях Серебряного века, выполнил И. Билибин – сборник дореволюционных рассказов под заглавием «Последнее свидание»[37]. Издало книгу парижское «Товарищество Н. П. Карбасников» – издательство-преемник частного петербургского книгоиздательства, основанного купцом Н. Карбасниковым (1952–1921) в 1871 г.[38] Всего, включая «французский» период, Карбасниковы выпустили более 350 книг[39], среди которых оказался и сборник рассказов Бунина.

В 1927 г. вышел сборник рассказов под заглавием «Солнечный удар»[40], издало его парижское издательство «Родник», заявившее о себе в том же году и специализировавшееся на современных авторах, как прозаиках, так и поэтах[41].

Период 1925–1927 гг. в жизни Бунина был также тесно связан с парижской газетой «Возрождение», созданной в 1925 г. на средства нефтепромышленника А. Гукасова[42]. В указанные годы место редактора газеты занимал П. Струве, и все подробности участия Бунина в «Возрождении» (весьма плодотворного и для писателя, и для газеты) можно выяснить из переписки Бунина и Струве, опубликованной в 1968 г. сыном последнего, Г. Струве, в публикации «Переписка И. А. Бунина и П. Б. Струве (1920–1943). К 100-летию со дня их рождения»[43].

Сотрудничество Бунина с «Возрождением»

прекратилось после увольнения П. Струве из редакции газеты[44], но с переселением последнего в Белград начался короткий период попыток сотрудничества с белградскими издательствами – попыток большей частью неудачных[45], но закончившихся выходом в свет сборника рассказов «Грамматика любви» в 1929 г.[46]

Выпустила этот сборник Издательская комиссия, образованная по результатам единственного в Русском зарубежье Всеэмигрантского съезда русских писателей, состоявшегося с 25 по 30 сентября 1928 г. в Белграде[47]. Бунин на съезд не поехал, объясняя свое решение Б. К. Зайцеву в письме от 6 сентября 1928 г.: «…дело не в том, чтобы опоздать на 2 недели с „Современными записками", дело в том, что вообще эта поездка выбьет меня из колеи на **всю** осень, которая есть и всегда была моя **главная** рабочая пора»[48], – но, благодаря содействию П. Струве и председателя Сербской академии наук и искусств А. Белича[49], комиссией обойден не был. Финансировало этот крупный издательский проект само правительство Королевства сербов, хорватов и словенцев; бунинский сборник вышел в серии «Русская библиотека», в которую вошли 43 книги современных авторов[50].

В целом, издание Буниным своих произведений в период 1920-х гг. носит хаотичный характер[51]: с очень немногими издательствами удавалось сотрудничать больше одного раза («Слово»); с некоторыми предприятиями контакта не получилось вовсе («Пламя»); приходилось публиковаться и за свой счет («Русская земля»).

Очевидно, такое положение складывалось из-за сложных экономических условий, в которых жила эмиграция: издательские проекты часто оказывались убыточными даже для крупных меценатов, и срок существования издательств был недолог.

Примечания

[1] Бабореко А. К. Бунин: жизнеописание. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 253.

[2] Переиздание дореволюционного творчества было характерно для литераторов-эмигрантов в начале 1920-х гг. см.: Струве Г. Русская литература в изгнании. 3-е изд., испр. и доп. М.; Париж: Рус. путь: УМСА-press, 1996. С. 54.

[3] Перечень публикаций см.: Иван Алексеевич Бунин: библиогр. первых изд. в газ., журн., лит.-худож. альм. и сб., 1887–1987 / сост. Й. Кржесалкова; Нац. б-ка Чеш. Республики; Славян. б-ка. Прага: Nár. Knih. ČR, 2011. С. 145–146, 150.

[4] Там же. С. 146–148.

[5] Организация, к 1920 г. называющаяся «Земское и городское объединение российских граждан за границей» (сокращенно – Земгор; председателем организации был Н. Д. Авксентьев), занималась вопросами, связанными с неотложной помощью русским беженцам, в первую очередь, размещением, а также здравоохранением и образованием. Земгор имел свою полиграфическую базу, на основе которой и было создано одноименное книгоиздательство. Подробнее см.: Быстрова О. В. Парижские издательства // Литературная энциклопедия русского зарубежья, 1918–1940. М.: Росспэн, 2000. Т. 2: Периодика и литературные центры. С. 303–304.

[6] Иван Алексеевич Бунин: библиогр. С. 67.

[7] Там же. С. 63–65. См. также некоторые отклики прессы на это издание, которые приводит А. К. Бабореко. Указ. соч. С. 258.

[8] Иван Алексеевич Бунин: библиогр. С. 69–70.

[9] О «Севере» см.: Быстрова О. В. Указ. соч. С. 304.

[10] О работе Бунина над переводом поэмы см.: Шаламов В. Работа Бунина над переводом «Песни о Гайавате» // Вопр. лит. 1963. № 1. С. 153–158.

[11] См.: Вацек Й. Пражские издательства // Литературная энциклопедия русского зарубежья, 1918–1940. М.: Росспэн, 2000. Т. 2. С. 331.

[12] Перечень опубликованных рассказов см.: Иван Алексеевич Бунин: библиогр. С. 67–69.

[13] Кишкин Л. С. Русская эмиграция в Праге: печать, образование, гуманитарные науки, 1920–1930-е гг. // Славяноведение. 1996. № 4. С. 3–4.

[14] Иван Алексеевич Бунин: библиогр. С. 67.

[15] Там же. С. 67–69.

[16] См.: Издательство «Пламя» // Рабочий словарь русской эмиграции А. Попова: web-проект. URL: http: // mochola. org (дата обращения: 20. 10. 2015).

[17] Там же.

[18] Кишкин Л. С. Указ. соч. С. 3–4.

[19] Подробнее см.: Иван Алексеевич Бунин: библиогр. С. 151.

[20] См.: Преписка Ивана Буњина са Евгенијем Љацким / С. Драшкоци // Зб. матице срп. за славистику. Нови Сад, 1997. Кн. 52. С. 209–226.

[21] Издательство «Северные огни» (1920–1921), созданное в Стокгольме Е. Ляцким и издававшее русскую классическую литературу, было преемником петербургского акционерного издательского общества «Огни» (1909–1922).

[22] См.: Преписка Ивана Буњина са Евгенијем Љацким. С. 212–213.

[23] Там же. С. 216–217.

[24] Там же. С. 218–219.

[25] Быстрова О. В. Берлинские издательства // Литературная энциклопедия русского зарубежья, 1918–1940. М.: Росспэн, 2000. Т. 2. С. 24.

[26] Иван Алексеевич Бунин: библиогр. С. 159–160.

[27] См. дневниковую запись В. Н. Буниной: Устами Буниных: дневники: в 2 т. / сост. М. Грин; предисл. Ю. Мальцева. М.: Посев, 2005. Т. 2. С. 11.

[28] См.: Письмо И. А. Бунина И. В. Гессену / С. П. // Новое лит. обозрение. 1993. № 4. С. 161.

[29] Быстрова О. В. Берлинские издательства. С. 25.

[30] См. перечень опубликованных произведений: Иван Алексеевич Бунин: библиография оригинальных книжных изданий (1891–1990). С. 67.

[31] Иван Алексеевич Бунин: библиогр. С. 71–73.

[32] Выходил в «Слове» с 1921 по 1937 гг. Всего вышло 22 книги. Электронная версия Архива: URL: http: // archive. org (дата обращения: 20. 10. 2015); URL: http: // bunin. niv. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[33] См.: Письма И. А. Бунина к Б. К. и В. А. Зайцевым / А. Звеерс // НЖ. Нью-Йорк. 1978. Кн. 132. С. 176–177. В том же письме см. отклик Бунина на новость о разорении «Издательства З. Гржебина» – одного из крупнейших издательских предприятий эмиграции в Берлине.

[34] См. речь Бунина «Миссия русской эмиграции», произнесенную в Париже 26 февраля 1924 г.: URL: http: // bunin. niv. ru (дата обращения: 20. 10. 2015). Опубликована впервые: Руль. 1927. 3 апр., № 1013. С. 5–6.

[35] Иван Алексеевич Бунин: библиогр. С. 73–74, 82.

[36] См. письмо Бунина П. Струве, в котором Бунин просит дать в газете «Возрождение» рекламу своей книги: Струве Г. П. Из истории русской зарубежной литературы: переписка И. А. Бунина и П. Б. Струве, 1920–1943: к 100-летию со дня их рождения // Записки Русской академической группы в США / ред. Н. С. Арсеньев и др. Montreal: Monastery Press, 1968. Т. 2. С. 84. Информации о том, на какие средства издана эта книга, нет. В 1921 г. Бунин издавался под маркой «Русской земли» за свой счет, но сомнительно, чтобы в 1925 г. у Бунина, учитывая его финансовое положение, озвученное в вышеупомянутом письме, были деньги для «самоиздания».

[37] Бунин И. А. Последнее свидание. Париж: Т-во Н. П. Карбасников, 1926. 170 с.

[38] В 1908 г. купец основал «Товарищество Н. П. Карбасников», куда вошли его сыновья. После революции дело Карбасникова было национализировано, издатель переехал в Вятку, где позже и скончался, а его сын, Н. Н. Карбасников, эмигрировал в Европу и продолжил издательскую и книготорговую деятельность отца под маркой «Товарищества».

[39] См.: Николай Павлович Карбасников / Музей книги: web-проект. URL: http: // library. krasno. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[40] Иван Алексеевич Бунин: библиогр. С. 76.

[41] См.: Быстрова О. В. Парижские издательства. С. 305–306.

[42] О газете см.: Березовая Л. Г. Культура русской эмиграции 1920–1930-х гг.: культурная миссия пореволюционной эмиграции как наследие Серебряного века // Новый ист. вестн.: web-проект. 2001. № 3. URL: http: // nivestnik. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[43] Струве Г. П. Указ. соч. С. 61–111.

[44] Увольнение Струве произошло из-за конфликта политических взглядов внутри редакции, а Бунин последовал за Струве из солидарности (см.: Березовая Л. Г. Указ. соч.). «Записные книжки» Бунина продолжали печататься на страницах «Возрождения» до 1928 г.

[45] См.: Струве Г. П. Указ. соч. С. 95; Письма И. А. Бунина к Б. К. и В. А. Зайцевым // Новый журн. Нью-Йорк, 1979. Кн. 134. С. 174–177; Писма Ивана Алексејевича Буњина Александру Белићу и Краљу Александру Карађорђевићу // Зб. матице срп. за славистику. Нови Сад, 1997. Кн. 53. С. 260–269.

[46] Интересно, что среди этих рассказов были «Легкое дыхание» – один из самых известных и популярных дореволюционных рассказов Бунина, и написанный уже в эмиграции «Солнечный удар», также ставший «визитной карточкой» писателя.

[47] О съезде см.: Голубева Л. Г. Первый зарубежный съезд русских писателей и журналистов // Литературная энциклопедия русского зарубежья, 1918–1940. М.: Росспэн, 2000. Т. 2. С. 308–311.

[48] См. письма Бунина Зайцеву за конец августа – начало сентября: Письма И. А. Бунина к Б. К. и В. А. Зайцевым. С. 174–175.

[49] См. письма Бунина Беличу за этот период: Писма Ивана Алексејевича Буњина Александру Белићу и Краљу Александру Карађорђевићу. С. 260–266.

[50] См.: Шомракова И. А. Белградские издательства // Литературная энциклопедия русского зарубежья, 1918–1940. М.: Росспэн, 2000. Т. 2. С. 21–22.

[51] По сравнению с дореволюционным изданием – с начала 1900-х гг. книги Бунина стабильно выходили в издательских проектах М. Горького. В эмиграции к стабильности удалось прийти к 1930 гг.: Бунин стал печататься в типографии парижского журнала «Современные записки», а также после получения Нобелевской премии в 1933 г. в берлинском издательстве «Петрополис».

УДК 304.2:[821.161.1"19":314.743]+929 Газданов (470)

Н. А. Родионова

Гайто Газданов, выпускник шуменской гимназии: трудности социальной адаптации в эмиграции

Автор уточняет некоторые факты биографии будущего знаменитого писателя послереволюционной эмиграции Г. Газданова, его личностные характеристики в контексте трудностей социальной адаптации в Париже в первые годы после окончания шуменской гимназии (Болгария). Статья написана на основе эго-документов, отложившихся в ГАРФ (Ф. 6089), ранее не привлекаемых исследователями.

Ключевые слова: Гайто Газданов, послереволюционная эмиграция, адаптация в эмиграции, русская школа в Болгарии

Nadezhda A. Rodionova

Gaito Gazdanov, Shumen Gymnasium graduate: difficulties of social adaptation in emigration

The author reveals the personal characteristics and some facts of the G. Gazdanov's biography, in the context of the difficulties of his social adaptation in Paris during the first years after his graduation from the gymnasium in the town of Shumen (Bulgaria). Gazdanov became later one of the most famous writer of the post-revolutionary emigration. This article is based on ego-documents, deposited in the SARF (F. 6089). The documents have not been involved by researchers previously.

Keywords: Gaito Gazdanov, post-revolutionary emigration, adaptation in emigration, Russian school in Bulgaria

Проблема социальной адаптации людей, оказавшихся в экстремальных условиях инокультурного окружения в эмиграции, может быть исследована на основе их эпистолярного наследия. Обильная и содержательная переписка была одной из традиций русской интеллигенции, сохранившаяся в XX в., она в условиях эмиграции приобрела неизмеримо большее значение. Вдали от России особенно остро ощущалась потребность обсудить с соотечественниками новости, трудности эмигрантского быта, поделиться мнениями, надеждами и опасениями. Для эмигрантов, оказавшихся на обочине жизни или в силу молодости только вступивших на путь социализации, письма стали фактором психологической разрядки, помогали освободиться от гнетущих впечатлений несладкого эмигрантского бытия. В письмах рядовых эмигрантов почти нет упоминаний о фактах общественно-исторической значимости, принадлежащих событийной истории, чаще это описания повседневных реалий и личных переживаний, позволяющие уточнить стратегии социальной адаптации участников эпистолярного процесса, их личностные характеристики, мироощущение и образ жизни, круг общения, ценностные ориентации и поведенческие мотивации.

Гайто Газданов[1] (1903–1971) – автор девяти романов, создавших ему наряду с В. В. Набоковым репутацию самого талантливого прозаика молодого поколения послереволюционной эмиграции. Документальных свидетельств о первых, самых тяжелых годах «взрослой жизни» Г. Газданова сохранилось крайне мало, тем бóльшую ценность представляют архивные находки, дополняющие наше представление о его личностных качествах, сфере общения, трудностях социализации и особенностях его становления как писателя. Это письмо Г. Газданова, адресованное им директору Шуменской гимназии (г. Шумен, Болгария) А. А. Бейеру[2] и письма доктора П. К. Дылева[3], бывшего врача Шуменской гимназии, покинувшего провинциальное «шуменское болото» в надежде заняться врачебной практикой в Париже[4]. В письмах А. А. Бейеру, обеспокоенному судьбой своих выпускников, Дылев информирует его о жизни шуменцев, получивших счастливую возможность продолжать образование в Париже, в том числе – о трудной судьбе Г. Газданова, мечтающего стать писателем и уехавшего в Париж в поисках лучшей доли.

Путь в эмиграцию для юного Гайто, как и для многих его сверстников, пролегал по дорогам Гражданской войны. В 1919 г. 15-летним юнцом Г. Газданов, не окончив Харьковскую гимназию, вступил в Добровольческую армию «без убеждения, без энтузиазма», исключительно «из стремления к новому и неизвестному» и из свойственного интеллигентам желания сочувствовать гонимым: «Все-таки пойду воевать за белых, так как они побеждаемые», – объясняет герой его автобиографического романа «Вечер у Клэр» свое участие в братоубийственной войне в стане белых. «Мысль о том, проиграют или выиграют

войну добровольцы, меня не интересовала… Я поступил в Белую армию, потому что находился на ее территории, потому что так было принято; и если бы в те времена Кисловодск был занят красными войсками, я поступил бы, наверное, в Красную армию»[5]. Исследователи творчества Г. Газданова признают автобиографичность его прозы. Для творческой манеры Газданова было характерно повествование от первого лица, наделение рассказчика не только особенностями своей внешности и биографии, но и своими мыслями, глубоко личными переживаниями и впечатлениями, поэтому отождествление автора и рассказчика вполне правомочно[6].

Пройдя весь трагический путь с армией генерала Врангеля до последней перекопской катастрофы в ноябре 1920 г., Гайто Газданов вместе с остатками врангелевской армии эвакуировался из Феодосии в Константинополь. В Турции в беженском военном лагере среди унылых безлесных холмов Галлиполийского полуострова, в «голом поле», как называли свой лагерь его обитатели, Газданов провел в вынужденном изматывающем бездействии больше года. Мрачное «галлиполийское сидение» закончилось в январе 1922 г., когда ему улыбнулась удача: появилась возможность закончить образование и изменить жизнь. В Константинополе была создана гимназия для русской молодежи, чье образование было прервано революцией и Гражданской войной. Мест в гимназии было значительно меньше, чем желающих учиться, но Г. Газданову повезло: в Константинополе оказалась его кузина, Аврора Газданова, первая балерина Осетии, вхожая в высшие круги русской эмиграции.

Стремление попасть в число гимназистов объяснялось не только желанием закончить образование, это был шанс выжить: в гимназистов кормили – для русских эмигрантов найти пропитание в Константинополе было огромной проблемой. Днем они сидели за партами, а ночью можно было спать в классе на тех же партах[7]. В апреле 1922 г. гимназия была передислоцирована в болгарский город Шумен. В списке учащихся Константинопольской гимназии, намеченных к отправке в учебное заведение в Болгарию (март 1922 г.), 19-летний учащийся 6-го класса Константинопольской гимназии Г. Газданов назван сыном белоэмигранта[8].

Болгария, потерпевшая поражение в Первой мировой войне, сама еще платила в то время репарации французам и англичанам, однако болгары в знак благодарности русским «братушкам», избавившим их родину в 1878 г. от 500-летнего турецкого ига, помогали, чем могли. В 1924 г. Болгария занимала третье место после Королевства СХС и Чехословакии по размерам финансирования русской школы за рубежом, что составляло около 1 млн франков, или 8 % всех получаемых от иностранцев средств[9].

Город Шумен, или Шумла – старый турецкий город с крепостью Шумла, обильно политый русской кровью во время многочисленных русско-турецких войн еще со времен императрицы Екатерины Великой, Николая I и Александра II. В 20-е гг. это был большой город с многочисленным турецким населением. Два-три православных храма терялись среди десятка мечетей. В турецкой части города, на подъеме в горы, окружавшие Шумен с северной стороны, была гимназия – постройка квадратом с большим внутренним двором. Здание, по-видимому, некогда было одним из укреплений вокруг города, стены сооружения были метровой толщины. В первом этаже вместо окон были бойницы, второй этаж был перестроен и приспособлен под жилье. Перед фасадом к главному входу поднимались с двух сторон широкие лестницы. Гимназия находилась на окраине города, это было учебное заведение закрытого типа, с неукоснительно соблюдавшимся распорядком дня и проживанием учащихся в интернатах[10]. Директором гимназии был А. А. Бейер, выпускник Михайловского артиллерийского училища, генерал-лейтенант артиллерии, участник Гражданской войны, в прошлом – преподаватель физики, химии и математики в Константиновском артиллерийском училище, «человек совершенно особенный». Многие выпускники Шуменской гимназии оставили теплые воспоминания о своей альма-матер, заменившей им дом и семью в изгнании. Директора гимназии любили все: «Авторитет его, справедливость, глубочайшие знания, прямо покоряли всех нас, и мы готовы были ради его очень редкой улыбки или еще более редкой похвалы на любые испытания»[11]. Г. Газданов считал «немчуру-директора» «человеком огромной гуманитарной культуры, одним из лучших представителей интеллигенции, каких ему приходилось встречать», «исключительный ум которого был совершенно лишен высокомерия, на которое имел право. Он разговаривал с каждым учеником, как равный, и эффект получался безошибочный – было слишком стыдно потом не оправдать его доверие»[12]. Система воспитания в гимназии была репрессивной. Иной она и не могла быть, если учитывать контингент учащихся[13]. О социальном составе своих однокашников Г. Газданов писал: «Это были бывшие солдаты, офицеры, матросы, спекулянты, только что вырвавшиеся из ада гражданской войны»[14].

Подранки, «подстарки»[15] (так З. Гиппиус называла состарившееся раньше времени молодое поколение эмигрантов), примерным поведением

не отличались. «Мы были настоящие бандиты, – вспоминает выпускник 1923 г. В. Сосинский[16], – и только благодаря опытности, такту и энергии Анатолия Аполлоновича Бейера, очень строгого, но и очень справедливого „немчуры"-директора, в Шуменской гимназии поддерживались дисциплина и шли нормальные занятия и общественная жизнь»[17]. Психика молодых людей, прошедших сквозь ад братоубийственной войны, была глубоко травмирована. Устами Александра Вольфа, героя романа «Призрак Александра Вольфа», Г. Газданов описывает присущее и ему самому состояние израненной войной души: «Я знал по собственному опыту и по примеру многих моих товарищей то непоправимо разрушительное действие, которое оказывает почти на каждого человека участие в войне. Я знал, что постоянная близость смерти, вид убитых, раненых, умирающих, повешенных и расстрелянных < > все это никогда не проходит безнаказанно. Я знал, что безмолвное, почти бессознательное воспоминание о войне преследует большинство людей, которые прошли через нее, и в них всех есть что-то сломанное раз и навсегда. Я знал по себе, что нормальные человеческие представления о ценности жизни, о необходимости основных нравственных законов – не убивать, не грабить, не насиловать, жалеть, – все это медленно восстанавливалось во мне после войны, но потеряло прежнюю убедительность и стало только системой теоретической морали. И те чувства, которые должны были во мне существовать и которые обусловили существование этих законов, были выжжены войной, их больше не было и их ничто не заменило»[18].

А. А. Бейер, чтобы обеспечить нормальное функционирование гимназии, поспешил освободиться от неуправляемых «подранков», многим из которых «скорее нужны были исправительные учреждения, а не гимназическая скамья»[19]. В 1923 г. в гимназии было сразу 2 выпуска. Первый состоялся в январе 1923 г. – 57 чел., второй – в сентябре 1923 г. – 43 ученика[20]. Во втором выпуске под номером 7 записан Г. Газданов. «Занимался я очень неохотно, но учился хорошо…»[21], – позднее напишет о себе будущий писатель. О явных склонностях к гуманитарным предметам свидетельствуют отличные оценки в его аттестате по русскому, французскому, латыни, психологии, истории, космографии, естествознанию, законоведению, географии и рисованию; по немецкому языку и физике – хорошие, а по алгебре, геометрии и тригонометрии – удовлетворительные[22]. От результатов экзаменов зависела дальнейшая жизнь. Окончание гимназии с медалью давало возможность получить стипендию, чтобы продолжать обучение в университете. В выпуске 1923 г. таким счастливчиком оказался Вл. Сосинский. Лучший друг Г. Газданова, Н. С. Муравьев[23], после окончания гимназии в 1923 г. уехал во Францию, учился в Париже, затем в Пуатье, Клермон-Ферране и Тулузе, где в 1928 г. получил диплом инженера-химика. Тем, кто остался без стипендии и связей, предстояли тяжелые работы на угольных шахтах Перника, на виноградниках болгарских крестьян, на постройках дорог, на рубке леса в Балканских и Родопских горах, на фермах по разведению шелковичных червей. Большинство выпускников по рабочим контрактам потянулось на фабрики и заводы Франции и Бельгии в надежде впоследствии как-то устроиться учиться. Стипендию для продолжения образования Г. Газданов не получил. Помимо отсутствия медали, у всегда державшегося особняком неуживчивого и гордого осетина было много других грехов. В его аттестате отсутствует оценка по Закону Божию – «питая неприязнь к людям духовного звания»[24] и «неприязненное отношение к религии»[25], на занятия он принципиально не ходил. Подобно его герою из романа «Вечер у Клэр», «детского страха перед преподавателями» он никогда не испытывал и «свои чувства по отношению к ним не скрывал»[26]. Свидетельством тому является письмо, написанное Г. Газдановым директору гимназии А. А. Бейеру спустя 2 месяца после окончания гимназии с критическими замечаниями относительно ситуации, сложившейся в гимназии[27].

Вопреки предостережениям директора Бейера, отговаривавшего Газданова от отъезда в Софию, чтобы не «очутиться в один прекрасный день под забором»[28], упрямый выпускник, веря в свой талант писателя, отправляется прямо в Париж, ставший в 1920-е гг. литературной Меккой русской эмиграции. В Париже он вынужден был зарабатывать себе на жизнь самым тяжелым трудом: в первые два месяца парижской жизни он успел поработать на разгрузке барж в Сен Дени, мойщиком паровозов на железнодорожной станции, в Биянкуре на автомобильном заводе Рено. Тяжелый физический труд обеспечивал сносное материальное положение, однако «печальная необходимость ходить каждый день на фабрику»[29] лишала Г. Газданова возможности учиться и заниматься любимым делом – писательским трудом.

При столкновении с реалиями взрослой жизни пребывание в гимназии, которую воспитанники считали родной семьей, в письмах к А. А. Бейеру Г. Газданов вспоминает как счастливое, несмотря на обиды, тяжело переживаемые им в бытность в гимназии. Неустроенность, безденежье, невозможность учиться и несбыточность мечты стать писателем заставляли забыть

прошлые обиды и вспоминать о пребывании в гимназии, как «об одном из самых милых периодов своей жизни»[30], несмотря на то, что он всегда считался там «элементом отрицательным, пожалуй, даже вредным, атеистом, безбожником, убежденным противником гимназической конституции и нарушителем ее правил»[31]. Неслучайно на педагогическом совете решался вопрос о снижении ему оценки за поведение. (В аттестате зрелости по поведению поставлена все-таки отличная оценка[32].) Отношение к себе со стороны педагогического коллектива Г. Газданов считает несправедливым, но это не вызывает его негативных ответных чувств.

Считая гимназию своей семьей (в письмах многие воспитанники гимназии обращаются к своим педагогам, называя их «мама» и «папа»), Г. Газданов сожалел об утрате «того климата доверия и теплоты», который существовал в ней раньше, и был обеспокоен тем, что «начало растворяться и сходить на нет», «то, что составляло раньше смысл гимназии, ядро ее сплоченности и сравнительной общности интересов педагогов и учеников». Гайто Газданов опасался, что «через полгода ученики будут разговаривать с преподавателями как с совершенно чужими людьми»[33]. Однако тем не менее он признавал существование «шуменского братства» вне стен гимназии. Шуменские связи были испытаны им на прочность в Париже: «если бы не мои шуменские друзья, я бы, вероятно, не доехал бы до Парижа и был бы лишен удовольствия писать Вам сейчас письмо»[34]. Г. Газданов обращается к уважаемому и любимому им директору гимназии с просьбой разубедить его в своих опасениях. Он называет фамилии любимых преподавателей, «совершенно фантастических людей», как Розмарица[35], Папа Федоров[36], Г. П. Кобылко[37] Валерьян Валерьянович (Лашкевич)[38], и служащих гимназии А. Рождественского[39] и Т. Колесникова[40], «от недостатка общения с которыми никто бы не пострадал».

Критический настрой и независимость суждений Г. Газданова отнюдь не способствовали завоеванию расположения гимназического руководства, от которого не в последнюю очередь зависело получение стипендии. Бывший врач гимназии П. К. Дылев в письмах к директору А. А. Бейеру характеризует Г. Газданова негативно: «Я хорошо знаю пустоту Газданова»[41], упоминает «весьма пустословное письмо Газданова о стипендии» и сообщает, что «его кандидатура (на получение стипендии. – *Н. Р.*) не имела, конечно, оснований быть выдвинутой»[42]. В 1924 г. Газданов обращался в Земгор с просьбой предоставить ему стипендию, но ему было отказано.

В Париже воссоединились три друга – шуменцы Вл. Сосинский, Д. Резников и В. Андреев, сын Леонида Андреева. Три друга впоследствии женились на трех дочерях лидера эсеровской партии В. М. Чернова. Четвертым в этой «команде вроде четырех мушкетеров»[43] Гайто не был – слишком велика была разница в социальном статусе этой тройки и оказавшегося на дне Газданова. Друзей особенно не было: «при совершенном дружелюбии он держался особняком и несколько в стороне», возможно, сказывалась «принадлежность к другому культурному коду»[44]. Свойственная Г. Газданову «назойливая, перманентная ирония: опустошенный и опустошающий скептицизм»[45] и независимость поведения симпатии не внушали, портрет Г. Газданова в 20-е гг. В. Яновский рисует явно не в комплиментарных тонах: «Газданов, маленького роста, со следами азиатской оспы на уродливом большом лице, широкоплечий, с короткой шеей, похожий на безрогого буйвола»[46].

Чаще всего в Париже Г. Газданов общался с Н. С. Муравьевым, своим лучшим другом по Шуменской гимназии. В Париже он также обращался за помощью к доктору Дылеву, который, не считая Газданова другом, этой помощью тяготился. «Тяжелое было связано с Газдановым, который, кажется, гораздо больше ко мне привязан, чем я к нему»[47], – сообщает Дылев А. А. Бейеру. Газданов мечтал учиться, совмещать учебу с изнурительным трудом было невозможно. Недолгое время, бросив работу, он посещал лекции в Сорбонне. Без работы он «оборвался, опустился», производил грустное впечатление на доктора Дылева, который, несмотря на конфликт с Газдановым, о котором он упоминает в письме А. А. Бейеру («Тяжелый крест Газданов. Вы пишете, что его отношение ко мне было подлым, но судить его я не хочу»)[48], продолжал поддерживать Г. Газданова как члена шуменского братства, «приспособив к заработку с рекламами». Возможно, конфликт произошел еще в стенах гимназии, в связи с чем «большинство от Газданова отвернулось», и именно конфликтом объясняется его быстрый отъезд из гимназии после выпускного акта. Не объясняя причин конфликта, о котором Бейер, по-видимому, был осведомлен, Дылев «по мотивам чисто эгоистическим» «пошел за большинством» и «совсем от него (Г. Газданова. – *Н. Р.*) отрекся» («сейчас встречи могут быть только случайными»), «быть может, в самый тяжелый для него (Газданова. – *Н. Р.*) момент жизни» и отказал ему в помощи: «Я знаю, что в совершенно аналогичном положении, если бы место Газданова занимал человек, мною любимый, я пошел бы в разрез с общим осуждением, со своими личными интересами, а друга бы не бросил»[49]. Не питая симпатий к

своему подопечному, Дылев все же эпизодически оказывал ему помощь, хотя и тяготился этим: «Последнее время он присутствовал при мне почти неотступно, и это нелегко»[50]. Считая свою помощь Газданову недостаточной, Дылев переживал («в душе кошки скребут») и пытался оправдать себя тем, что Газданов не был его другом: «Но ведь Газданов не друг мне, хоть, кажется, и немного любит меня»[51]. Спустя несколько дней в письме к жене А. А. Бейера М. А. Бушуевой Дылев сообщает: «Газданов, Слава Богу, уезжает в Страсбург, на какие-то работы. Как-то легче вздохну и я. Я так-таки не совсем бросил его, хоть и тяжело было»[52]. В эмиграции доктор Дылев продолжал реализовывать на практике идеи бескорыстного служения людям, характерные для русской дореволюционной интеллигенции[53]. Нескольким выпускникам Шуменской гимназии он выплачивал стипендии, чтобы они могли получить высшее образование[54].

В январе 1925 г. П. К. Дылев подписал двухлетний контракт на работу во Французском Конго. Получить там работу считалось для русских беженцев большой удачей. Далекая Африка страшила, однако в его решении ехать в Конго, где он мог вернуться к активной профессиональной деятельности, большую роль сыграло соображение, что он получит больше возможностей поддерживать выпускников Шуменской гимназии материально (заработок врача в Конго был в 5–6 раз выше обычного)[55]. Сведений о том, что Дылев продолжал оказывать Г. Газданову помощь, – нет. С отъездом доктора в Конго Газданов жил клошаром, ночевал на тротуарах и под мостом.

Несмотря на конфликт, произошедший в стенах шуменской гимназии, о котором упоминает доктор Дылев, непонимание однокашников-шуменцев, с которыми были пережиты тяжелейшие годы «галлиполийского сидения» и ближе которых в то время у Г. Газданова никого не было, он всегда ощущал свою принадлежность к «шуменскому братству», и спустя годы воспоминания о недолгом пребывании в шуменской семье согревали его всю оставшуюся жизнь. Бывший врач гимназии, П. К Дылев, не питая теплых чувств к строптивому выпускнику, своей помощью в Париже облегчил ему адаптацию. В 1938 г. лучшие слова о директоре гимназии А. А. Бейере были сказаны не самым любимым его учеником: «Я хотел бы написать об Анатолии Аполлоновиче самые верные, самые лучшие слова, которые я знаю, – пишет Г. Газданов. – Я хочу надеяться, что он знал всегда, до последних дней своей жизни, что наша благодарность ему и наша преданность его памяти неизменны»[56].

Письма Гайто Газданова и врача шуменской гимназии П. К. Дылева помогают уточнить малоизученные факты биографии одного из крупнейших писателей послереволюционной эмиграции Г. Газданова, его личностные характеристики в контексте трудностей социальной адаптации в Париже в первые годы после окончания гимназии, о его окружении при вступлении во взрослую жизнь; позволяют судить о взаимоотношениях с однокашниками и преподавателями гимназии, а также об избранной им стратегии адаптации с опорой на помощь русских однокашников, а не на сильную осетинскую диаспору, существовавшую в Париже, что подтверждает прочность шуменских связей и приверженность писателя русской культуре.

Примечания

[1] Газданов Г. (1903, Петербург – 1971, Мюнхен). Происходил из семьи срединной российской интеллигенции, отец – лесник, осетин. Учился в Харьковской гимназии, не окончив ее, вступил в Добровольческую армию. С 1920 г. в эмиграции. Окончил Шуменскую гимназию (Болгария, 1923). Первый рассказ «Гостиница грядущего» (1926). Первый роман «Вечер у Клэр» (1929). Член масонской ложи «Северная звезда». Участник французского Сопротивления. С 1952 г. работал на радио «Свобода».

[2] Бейер Анатолий Аполлонович (1875–1938) – выпускник Михайловского артиллерийского училища, генерал-лейтенант артиллерии, участник Гражданской войны, директор гимназии в Шумене (1923–1928 гг.), уехал в Парагвай (1928 г.), где жил его приятель, друг президента этой страны. В Буэнос-Айресе служил в газовой компании. Вел большую культурную работу среди русских эмигрантов, основал кружок «Наука и техника» с чтением докладов, затем переименованный в кружок «Наука и искусство». Участвовал в войне с Боливией, в результате которой Парагвай присоединил огромную боливийскую территорию Гран-Чако. Бывший директор получил звание героя Парагвая, где ему установлен памятник. Скончался в 1940-х гг. См.: Щербатов А., Криворучкина-Щербатова А. Право на прошлое. М., 2005. С. 113.

[3] Дылев Петр Константинович (1888–1978, Женваль ок. Ватерлоо) – врач Шуменской гимназии в 1922–1923 гг., бóльшую часть жизни проработал в Бельгийском Конго. На заработанные в Африке деньги обеспечивал стипендии выпускникам Шуменской гимназии. См.: Родионова Н. А. П. К. Дылев – доктор Швейцер Русского Зарубежья // Россия и соврем. мир. 2012. № 2 (75). С. 205–212.

[4] Там же. С. 206.

[5] Газданов Г. Вечер у Клэр // Сочинения: в 5 т. М.: Эллис Лак, 2009. Т. 1. С. 116–117.

[6] Петинова Е. I'll come to-morrow: предисловие // Газданов Г. Призрак Александра Вольфа. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 9.

[7] Щербатов А., Криворучкина-Щербатова Л. Указ. соч. С. 113.

[8] ГАРФ. Ф. 5982. Оп. 1. Д. 196. Л. 2 об.

[9] Руднев В. В. Финансовое положение и перспективы беженской школы: докл. на Втором пед. съезде, 10 июля 1925 г. Прага, 1925. С. 7.

[10] Димитров Э. Русская эмиграция в Шумене // Русское зарубежье в Болгарии. История и современность. София, 2009. С. 126.

[11] Воспоминания выпускника гимназии 1928 г. Р. Г. Жукова. Арх. авт.

[12] Газданов Г. Бейер: некролог // Сочинения: в 5 т. М.: Эллис Лак, 2009. Т. 1. С. 758.

[13] Родионова Н. А. Проблемы воспитания детей в эмиграции: труды и дни Шуменской гимназии, 1922–1934 гг. // Ист. журн.: науч. исслед. 2011. № 5 (5). С. 64.

[14] Газданов Г. На острове // Сочинения: в 5 т. М.: Эллис Лак, 2009. Т. 2. С. 325.

[15] Адамович Г. Владимир Набоков // Адамович Г. Одиночество и свобода. М.: Республика, 1986. С. 22.

[16] Сосинский Владимир Брониславович (Владимир Бронислав Рейнгольд Брониславович Сосинский-Семихат) (1900, Луганск – 1987, Москва). В 1918 г. призван в Белую армию, воевал, был ранен в грудь навылет и награжден орденом Николая Чудотворца лично генералом Врангелем. С 1920 г. в эмиграции. Окончил гимназию в Шумене (1923 г.). Стипендиат проф. Д. Уиттмора. Учился в университете в Берлине. С 1924 г. в Париже. Активно печатался в русских журналах. Участник французского Сопротивления. В 1960 г. вернулся в Советский Союз.

[17] Неопубликованные воспоминания В. Б. Сосинского-Семихата, любезно предоставленные автору Ф. Хадоновой. С. 2. Рукоп.

[18] Газданов Г. Призрак Александра Вольфа // Сочинения: в 5 т. М.: Эллис Лак, 2009. Т. 3. С. 92–93.

[19] Долгоруков П. Д. Русская беженская школа // Рус. шк. за рубежом. Прага. 1923. № 1. С. 64.

[20] Зарубежная русская школа, 1920–1924. Париж, 1924. С. 52.

[21] Газданов Г. Вечер у Клэр. С. 74.

[22] Рупчева Г. Георги Газданов – ученик в руската гимназия в Шумен: един подсказан сюжет // Неуморният търсач. Шумен, 2005. С. 229.

[23] Муравьев Н. С. (1904, Харьков – 1965, Луганск) Принадлежал к известному роду Муравьевых, из которого вышло несколько декабристов, а также Николай Николаевич Муравьев-«Карский» – наместник Кавказа во время Крымской войны. Со стороны матери – внук драматурга А. Н. Островского, поэт и художник, воевал в составе Добровольческой армии. В 1920 г. эмигрировал. Выпускник Шуменской гимназии 1923 г. В 1958 г. репатриировался. Ему было предложено поселиться в г. Рубежном Луганской обл., где была предоставлена работа по специальности (инженер-химик). Умер в 1965 г. от последствий чахотки и тяжелой экологической обстановки в районе, где ему пришлось жить.

[24] Газданов Г. Вечер у Клэр. С. 113.

[25] Там же. С. 72.

[26] Там же. С. 74.

[27] ГАРФ. Ф. 6089. Оп. 1. Д. 14. Л. 42–42 об.

[28] Там же. Л. 42.

[29] Там же.

[30] Там же.

[31] Там же. Л. 42 об.

[32] Рупчева Г. Указ. соч. С. 229.

[33] ГАРФ. Ф. 6089. Оп. 1. Д. 14. Л. 42 об.

[34] Там же. Л. 42.

[35] Розмарица – бывш. жандармский полковник, воспитатель гимназии.

[36] М. Н. Папа-Федоров (р. 1869) выпускник Николаевской академии Генерального штаба (1894), генерал-от-артиллерии, в гимназии имел кличку «пахан», преподаватель математики и воспитатель Шуменской гимназии, член РОВСа.

[37] Г. П. Кобылко (р. 1884) – бывший полковник Алексеевского пехотного полка Первого армейского корпуса. Воспитатель русской гимназии г. Шумен.

[38] Лашкевич Валериан Валерианович (р. 1876) – присяжный поверенный. Депутат IV Государственной думы от Харьковской губернии. В 1902 г. окончил университет, проживал в Харькове. Участник Русско-японской войны, за храбрость был награжден тремя орденами. Гласный Харьковской городской думы. Член Священного Собора Российской православной церкви 1917–1918 гг. После революции эмигрировал. С 1921 г. член Карловацкого Всезаграничного церковного собора, преподаватель русского языка и литературы Шуменской гимназии.

[39] А. Рождественский – бывший унтер-офицер Алексеевского пехотного полка, член педагогического совета гимназии г. Шумен.

[40] Т. Ф. Колесников – бывший подпоручик саперной роты, служащий интерната гимназии.

[41] ГАРФ. Ф. 6089. Оп. 1. Д. 16. Л. 81.

[42] Там же. Л. 94.

[43] Орлова О. Газданов. М.: Молодая гвардия, 2003. С. 63.

[44] Земсков В. Б. Писатели цивилизационного «промежутка»: Газданов, Набоков и др. // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. М., 2005. С. 8.

[45] Яновский В. Поля Елисейские: книга памяти. М.: Астрель, 2012. С. 285.

[46] Там же.

[47] ГАРФ. Ф. 6089. Оп. 1. Д. 16. Л. 129.

[48] Там же. Л. 91 об.

[49] Там же. Л. 129.

[50] Там же.

[51] Там же.

[52] Там же. Л. 57–58.

[53] Ронин В. К. Колониальные мемуары, дневники и письма русских эмигрантов, 20–30-е гг. XX в. // Одиссей: человек в истории. М., 2000. С. 228.

[54] Родионова Н. А. П. К. Дылев – доктор Швейцер Русского Зарубежья. С. 208.

[55] Ронин В. Русское Конго, 1870–1970: в 2 т. М.: Рус. путь, 2009. Т. 2. С. 32.

[56] Газданов Г. А. А. Бейер. С. 760.

УДК 069.01

Е. Н. Мастеница

Музей в условиях глобализации

В статье раскрывается влияние тотального характера глобализации на развитие музея как социокультурного института, переживающего кардинальные изменения в своем содержании и формах деятельности. Постепенно утрачивая образ «храма искусства и науки», музей все больше воспринимается как пространство, находящееся в непрерывном развитии, обладающее высокой силой информационного и эмоционального воздействия. Рассматривая процессы «глокализации» в музейной сфере, причины появления «лирических музеев», автор трактует их как ответ музея на вызовы времени, подчеркивает актуальность трансляции музеем гуманитарного знания, обладающего способностью перевода общечеловеческих ценностей в личный формат в эпоху глобализации культуры. Основное внимание уделяется анализу таких ведущих тенденций развития музейного мира, как рост комплексных музеев, популярность частных музеев и появление учреждений музейного типа, что служит свидетельством трансформации исторически сложившегося классического публичного музея, динамики его функций и направлений модернизации, а также формирования переходной модели музея как ресурса развития культуры в современных условиях.

Ключевые слова: глобализация, традиционный музей, трансформация, комплексный музей, частный музей, переходная модель музея, информационные технологии

Elena N. Mastenitsa

The museum in the conditions of globalization

In article influence of total globalization on development of the museum as the social and cultural institute enduring cardinal changes in the contents and forms of activity reveals. Gradually losing an image of «the temple of art and science», the museum is more increasing perceived as the space which is in continuous development, possessing the high force of information and emotional influence. Considering processes of «glocalization» in the museum sphere, the emergence reasons of the «lyrical museums» (the author treats them as the reply of the museum to time calls) emphasizes relevance of broadcasting by the museum of the humanitarian knowledge possessing ability of the transfer of universal values to a personal format during an era of globalization. The author focuses the main attention on the analysis of such leading tendencies of development of the museum world, as growth of the complex museums, popularity of the private museums and emergence of establishments of museum type that serves as the evidence of transformation of historically developed classical public museum, dynamics of its functions and modernizations, and also formations of new transitional model of the museum as a cultural development resource in modern conditions.

Keyword: globalization, museum, transformation, complex museum, private museum, transitional museum model, information technologies

Музей отзывается на существующее в обществе настроение.
К. Хадсон

Глобализация – сложный и многосоставный процесс, в основе которого лежит информационная революция, оказывает решающее влияние на все сферы социальной жизни и человеческой деятельности – политику, экономику, культуру, язык, образование, духовно-нравственное развитие, межэтнические и межконфессиональные отношения. Глобализация является мощным фактором преобразования пространства и времени современного сосуществования людей, географические и межгосударственные границы становятся легко преодолимыми, а трансконтинентальные связи и межкультурная коммуникация все более интенсивными. Иными словами, «человеческая жизнь все в большей степени испытывает на себе влияние действий и событий, происходящих достаточно далеко от той социальной среды, в которой она протекает»[1]. Переход от традиционного общества к техногенной, компьютеризированной, виртуальной цивилизации, экспансию которой катализирует процесс глобализации, вызывает глубинные и системные трансформации. В современных условиях особую остроту приобретают вопросы всемирной экономической, политической и культурной интеграции, имеющей острый и противоречивый характер, а также будущих последствий глобализации[2]. Ввиду плюрализма подходов к изучению процесса глобализации и многообразия трактовок самого понятия, в данной статье под глобализацией понимается «усиливающаяся взаимозависимость

национальных государств и регионов, образующих мировое сообщество, их постепенная интеграция в единую систему с общими для всех правилами и нормами экономического, политического и культурного поведения»[3].

Имея тотальный характер, глобализация не может не привести к культурным сдвигам. Если культуру рассматривать как жизненный уклад или порядок, в рамках которого люди конструируют значение посредством практик символической репрезентации, то под культурной глобализацией следует понимать изменения контекста конструирования значения, изменения идентичности, ощущения своего положения и назначения по отношению к данному месту, общих представлений, ценностей, устремлений, мифов, надежд и опасений[4]. Как указывает Э. У. Байдаров, «конфликты и столкновения различных культур и цивилизаций – главный фактор современного многополярного мира»[5].

Постиндустриальное информационное общество определяется как «общество знания», открывающее широкие перспективы для развития когнитивных индустрий. Но данная характеристика означает, что акцент делается на интеллектуальной составляющей культуры, отодвигая на второй план ее гуманистический потенциал. Глобализация вместо взаимного обогащения культур в процессе их равноправного диалога приводит к обезличиванию практически всех культур. Взаимопроникновение традиций, норм поведения одной культуры в другую, их полное или частичное принятие и усвоение дают веские основания говорить об утрате самобытности культуры определенного народа или о ее дрейфе в сторону унификации. Культурные сдвиги, произошедшие во второй половине XX и имеющие место в начале XXI в., обусловленные в том числе и ситуацией постмодерн, определили право каждого человека на собственное видение мира, на диалог с культурами прошлых эпох и ее разнообразными проявлениями, что заставляет переосмыслить роль и значение культурных институций, среди которых особое место занимает музей. В наши дни музей, постепенно утрачивая образ «храма искусства и науки», все больше воспринимается как пространство, находящееся в непрерывном развитии, обладающее высокой силой информационного и эмоционального воздействия. В данном контексте обращение к проблемам влияния глобализации на развитие как российских музеев, так и зарубежных, представляется по-прежнему чрезвычайно актуальным, несмотря на то, что попытки рассмотрения различных аспектов заявленной проблематики уже предпринимались автором статьи[6].

Музей как «культурная форма, исторически выработанная человечеством для сохранения, актуализации и трансляции последующим поколениям наиболее ценной части культурного и природного наследия»[7], призван занять одно из ведущих мест в формировании ценностных ориентаций современного человека, его социализации в быстро меняющемся мире. Процесс глобализации приводит к господству однообразных структур в экономике и политике различных стран мира, порождая антиглобализм, а также нивелирует культурные различия, что приводит к «глокализации» – адаптации элементов современной западной культуры к локальным условиям разных стран и местным традициям разных народов. Нормой становится гетерогенность региональных форм жизнедеятельности человека. На такой основе возможно не только сберечь, но и возродить материальную и духовную культуру народа, освоить и развивать местные культурные традиции, сохранить локальные цивилизации. Центром сосредоточения данных тенденций может и должен стать музей.

Необходимо отметить, что в последние годы в общественном сознании произошли серьезные изменения взглядов на культурное наследие, а также на музеи, традиционно выступавшие местом его сохранения, изучения и трансляции. В современном обществе все более распространенной становится точка зрения, согласно которой музей отражает не столько реальные аспекты исторических явлений и событий, сколько субъективные представления, сформировавшиеся у участников и современников происходящего или у исследователей, обращающихся к изучению прошлого. Это, в свою очередь, привело к мысли о том, что музей призван воссоздавать не столько историческую реальность, сколько ее образ. Вопрос о хранении и представлении музеем историко-культурных ценностей и связанных с ними знаний в эпоху глобализации отходит на второй план, уступая место образной визуализации, создаваемой с помощью активно внедряемых в экспозиционное пространство мультимедийных технологий. В результате фиксируется снижение значимости культурной ценности подлинных музейных предметов, утрачивается сакральность и элитарность уникального музейного пространства.

Таким образом, мы можем констатировать, что сегодня формируется переходная модель музея, пытающегося наладить диалог между различными социальными группами, а также «взаимосвязь между социально-экономическими и культурными установками общества»[8]. Мы солидарны с мнением о том, что «базовая деятельность музея должна опираться на приоритет сохранения культурного наследия, однако при этом безусловно необходимая модернизация музеев должна осуществляться на концептуальном, структурном и технологическом уровнях»[9].

Музейный мир России многолик и включает в себя различные по численности профильные группы музеев: исторические, художественные, литературные, естественнонаучные, науки и техники, промышленные, комплексные. Эти основные профильные группы, соответственно, содержат подгруппы в соответствии с более узким тематическим содержанием или профильными дисциплинами. Однако исторически сложившаяся и утвердившаяся в отечественной музеологии профильная классификация не является безупречной, поскольку только фиксирует, но не раскрывает такую важной тенденцию, как рост числа комплексных музеев, соединяющих характеристики двух или более профилей. Это связано, по мнению О. С. Сапанжа, с общемировой концепцией глобализации, укрупнения малых организаций в более крупные объединения для повышения эффективности деятельности учреждений и тенденциями к многогранному и всестороннему представлению того или иного явления, события или процесса[10]. Исследователь справедливо утверждает, что многопрофильность и многофункциональность – общая черта для учреждений культуры, образования и науки сегодня. В этом прослеживается проявление интеграционных процессов, которые направлены на формирование единого культурного пространства во многих сферах жизни современного общества. Согласно точке зрения автора, деятельность и интересы музея как социального института тесно связаны с другими учреждениями культуры, такими, как библиотека, архив, образовательные и воспитательные учреждения, поэтому становится закономерным не только их сотрудничество, но и объединение для решения общих задач[11].

«Глокализация» в развитии музейной сферы в последнее десятилетие, на наш взгляд, ярко проявляется в появлении значительного числа узкопрофильных, специализированных музеев, посвященных какой-либо одной теме, одному предмету либо отрасли деятельности человека, природному или бытовому явлению. Данная тенденция, являясь следствием культурной глобализации, наблюдается как в крупных агломерациях, так и в небольших городах и даже сельской местности. В мегаполисах такие музеи можно рассматривать как один из способов противостоять унификации, стандартизации, власти стереотипов, которые несет в себе глобализация, отражающего стремление сохранить музей как пространство подлинных вещей, несущих память о прошлом, сделать музеи понятными человеку, соразмерными человеку, в некотором смысле «домашними». Цель такого, по определению М. Н. Эпштейна, «лирического музея» состоит в том, чтобы «раскрыть бесконечно разнообразное и глубокое значение вещей в человеческой жизни, их богатый образный и понятийный смысл, вовсе не сводимый к утилитарному применению»[12].

В малых городах, исторических поселениях, отдельных деревнях созданием малых музеев, посвященных событиям, которые происходили на этой территории, или личности, которая оставила след в истории края, стала подчеркиваться их уникальность. Следует отметить, что идея создания такого рода музеев принадлежит инициативным людям, зачастую рассматривающим музей и как коммерческий проект, и как способ творческого самовыражения, что привело к созданию довольно значительной группы частных музеев, интенсивный рост которых фиксируется как общемировая тенденция. Точное количество этих музеев в нашей стране на данный момент установить невозможно, однако, по предположениям некоторых исследователей, эта цифра стремится к 350[13]. География таких музеев охватывает всю Россию, что подтверждают лишь некоторые примеры: Московский музей мебели, Музей граммофонов и фонографов В. И. Дерябкина в Санкт-Петербурге, Музей «Невьянская икона» в Екатеринбурге, Музей «Музыка и время», «Мой любимый мишка» в Ярославле, Музей «Семейное счастье» в Угличе, музейно-выставочный комплекс «Нобели и нобелевское движение» в Рыбинске, Музей Утюга в Переславле-Залесском и др.

Еще одной набирающей силу тенденцией развития музейного мира, во многом обусловленной глобализацией, является возникновение учреждений музейного типа. Активно употребляемому словосочетанию «учреждение музейного типа» уже дано определение, которое предлагает под подобного рода организациями понимать «учреждения, исполняющие отдельные функции и задачи музея»[14]. Причина повсеместного распространения учреждений музейного типа связана со стремлением отдельных групп социума к сохранению и презентации некоторых видов наследия с различными целями (просветительскими, представительскими, рекреационными и т. д.), включая коммерческие. Так, если в силу разных причин создание и функционирование полноценного музея не представляется возможным, заимствуются отдельные формы музейной деятельности (выставочная, образовательная, рекреационная), которые становятся одним из направлений деятельности уже существующего учреждения или организации. Так появляются музей-театр, музей-мастерская, музей-клуб, музей-аптека, музей-ресторан, школа-музей. Другая причина заключается в том, что сам музей, расширяя сферу своей деятельности, объединяется для решения общих задач с местным сообществом, активно используя нетрадиционные формы работы, например экономические или экологические (экономузей, живой музей).

В подобных учреждениях коллекции подлинных предметы и копии находятся в различном соотношении, а в таких учреждениях музейного типа, как парамузей, экспозиционное пространство не содержит подлинных предметов и строится исключительно на вторичном информационном материале (копии, новоделы и др.)[15]. Появление таких «музеев», по-нашему мнению, объясняется тем, что в современном обществе объем информации, порождаемой глобализацией, настолько велик и продолжает лавинообразно расти, что неизбежно создаются специальные формы для ее хранения, которые востребованы в обществе. Так, несмотря на авторитет традиционных музеев, обладающих ценнейшими коллекциями предметов-подлинников, у парамузеев довольно высокие показатели посещаемости и интереса у молодого поколения. Как положительный момент можно рассматривать знакомство с копией, новоделом, которое может стать импульсом обращения к первоисточнику-подлиннику, находящемуся в «классическом» музее. Однако опасность такого эффекта и современной информационной ситуации в целом заключается в том, что зачастую подделка и подлинник уравниваются в правах, а неподготовленному и невзыскательному посетителю предлагается красивая упаковка без содержания. Вывеску «музей» желают поместить все, кто стремится презентовать себя и часть пространства вокруг, используя авторитетный символ культуры и проверенный «бренд». В реальности музей и учреждение музейного типа существуют в разных культурных нишах, поскольку обладают различной информацией, различной степенью эмоционального и интеллектуального воздействия на публику, а также имеют различные цели и механизмы этого воздействия. Однако их параллельное и уже конкурентное сосуществование с традиционным музеем вызывает закономерный вопрос: а для чего вообще современному человеку музей – для саморазвития, для получения достоверной информации и уникального опыта или для развлечения и получения удовольствия?

В новых условиях, когда современные информационные технологии не только активно развиваются, но и становятся неотъемлемой частью нашей повседневной жизни, в обществе формируются особые, актуальные требования к деятельности музеев. На наш взгляд, в условиях глобализации они столкнулись с вызовом, который возник на пересечении их традиционного восприятия как «храма муз» и тех впечатлений, которые получены посетителем при непосредственном посещении музея. Сегодня поколение 1990-х представляет собой наиболее активную группу посетителей, чьи взгляды на музейное дело, миссию музея формировались в эпоху рыночной экономики, когда решение острых финансовых вопросов, ввиду необходимости, ставилось, порой, выше традиционно приоритетных направлений деятельности музея. В ответ на ожидания и запросы публики музеи меняли ориентиры, усиливали зрелищность экспозиций и аттрактивность выставочных проектов, в результате чего «классическое» представление о музее стало заменяться восприятием его как развлекательно-досугового учреждения. В музеологии появился и закрепился термин «культурно-образовательная деятельность», что также отражало изменение роли музея в обществе. Цели развития личности человека, осуществляемой в музейном пространстве, переориентировались на выполнение музеем функции дополнительного образовательного центра с развлекательными задачами. В период экономической нестабильности и адаптации учреждений культуры к рыночным отношениям музейные работники оказались в ситуации свободы выбора миссии и задач музея, маркетинговой стратегии и направлений экспозиционной и научно-просветительской деятельности[16]. Происходящая смена модели музея и динамика его функций связаны с широким спектром проблем, обусловленных глобализацией и изменениями постиндустриального контекста, который вырабатывает подход к человеку не с точки зрения его экономической ценности и способности к производительному труду, а как самодовлеющей цели и главному фактору развития современного общества. Этот контекст меняет акцент деятельности организаций культуры с «обслуживания населения» на развитие личности человека[17]. Сферой ответственности современного музея становится изменение духовных ориентиров человека, обогащение и приращение его внутреннего опыта, расширение жизненных горизонтов и личностных установок. Ответом музея на вызовы времени становится синтетическое, гуманитарное знание, обладающее способностью перевода общечеловеческих ценностей в личный формат. Отсюда можно сделать вывод о том, что «современный человек любит пробовать все новое, оригинальное и в то же время привычное, традиционное, но будто заново открытое, поэтому сегодня он слушает оперу, завтра – идет на рок-концерт или лазерное шоу, а послезавтра, желая получить новое состояние души, он отправляется в музей»[18].

Отмечая многие положительные стороны влияния глобализационных процессов на институт музея, берущего на себя помимо хранения культурного наследия и исторического достояния и создания условий для ознакомления с ним более масштабные и ответственные социальные задачи, мы можем констатировать и такие негативные явления, как угроза ареста экспозиций, кражи экспонатов и порчи, распространение популярности информационного образа и ре-

продукции экспоната, а не оригинала. Данные риски можно снизить, прибегнув к системе страхования экспонатов и посредством знаний законодательной базы. Решение этих проблем видится в применении информационных технологий. Музей активно использует современные технологии как для совершенствования внутримузейной деятельности (учет и хранение музейных предметов), так и для внешней деятельности – привлечения посетителей и создания интерактивной экспозиции. Музеи широко пользуются возможностями представлять себя в сети Интернет, показывать подлинные ценности, уникальные предметы из своих коллекций, расширяя круг потенциальных посетителей. Благодаря Интернету музей предъявляет уникальные коллекции всему мировому сообществу и транслирует будущим поколениям.

Анализ ведущих тенденций развития музейного мира позволяет сформулировать следующие выводы:

– несмотря на возникновение виртуальных музеев, значение реального музея в современном обществе не только не утрачивает свои позиции, но и неуклонно растет. Первостепенной задачей, стоящей перед музеями, остается хранение и трансляция культурного наследия и исторического достояния, создание условий для постижения его ценностей и смыслов;

– общей мировой тенденцией развития музея последних лет является изменение его статуса как результат адаптации к реалиям и идеям эпохи глобализации. Сегодня музей берет на себя более широкие социальные задачи, благодаря которым может стать частью всеобщего рыночного предложения, предоставляемого культурными институциями в рамках города или страны;

– процесс глобализации обусловил сущностные трансформации исторически сложившейся модели классического публичного музея, изменил содержание и динамику его функций, явился фактором формирования переходной модели музея как ресурса развития культуры в современных условиях;

– музеи являются символами нации и государства, примером возможности эффективного мирового сотрудничества, обмена культурным опытом и знаниями. Если музеи будут открыты и активны по всему миру, то общение людей в области культуры создаст и укрепит те глобальные связи, которые и сохраняют мир в прямом и переносном смысле этого слова.

Примечания

[1] Чудинова Н. В. Социологическое осмысление глобализации как нового общественного феномена // Вестн. Поволж. акад. гос. службы им. П. А. Столыпина. 2008. № 2 (15). С. 73.

[2] Жданова А. М. Экономическая глобализация и проблемы национальной и международной безопасности: подходы к определению понятия «глобализация» // Проблемы соврем. экономики. 2012. № 3 (43). С. 106–109.

[3] Межуев В. М. Идея культуры: очерки по филос. культуры. М.: Университ. кн., 2012. С. 354.

[4] Понарина Н. Н. Глобализация как объект социально-философского анализа: монография / М-во образования и науки РФ, Рос. гос. социал. ун-т, Ин-т социал. образования. М.: ЦИУМиНЛ, 2010. С. 26.

[5] Байдаров Э. У. Влияние глобализации на культуру и ценности человека // Credo: теорет. журн. М., 2005. № 4. С. 109.

[6] Мастеница Е. Н. Культурное наследие и музей в эпоху глобализации // Электронный век и музеи: материалы Междунар. науч. конф. и заседания Сиб. филиала Науч. совета ист. и краевед. музеев при МК РФ «Роль науч. исслед. в модернизации фонд. и экспозиц. деятельности ист.-краевед. музеев», посвящ. 125-летию Омского гос. ист.-краевед. музея. Омск: Изд-во ОГИКМ, 2003. Ч. 1. С. 196–203; Ее же. Тезаурус музея: от эпохи экциклопедизма к эпохе Интернета // Философский век: альманах / отв. ред. Т. В. Артемьева, М. И. Микешин. СПб.: С.-Петерб. центр истории идей, 2004. Вып. 27: Энциклопедия как форма универсального знания: от эпохи энциклопедизма к эпохе Интернета. С. 281–288; Ее же. Музей эпохи глобализации: окно в будущее // Глобальное пространство культуры: материалы междунар. науч. форума, 12–16 апр. 2005 г. СПб.: Центр изучения культуры, 2005. С. 471–475.

[7] Словарь актуальных музейных терминов // Музей. 2009. № 5. С. 54.

[8] Будко А. А. Кризис современного музея: между универсальностью и уникальностью // Там же. № 9. С. 32–34.

[9] Будко А. А. Современный музей: проблемы переходного периода. URL: http: // icom. org. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[10] Сапанжа О. С. Классификация музеев и морфология музейности: структура и динамика // Вопр. музеологии. 2012. № 1 (5). С. 7–13.

[11] Сапанжа О. С. Основы музейной коммуникации: учеб. пособие. СПб., 2007. С. 27.

[12] Эпштейн М. Н. Вещь и слово: о лирическом музее // Парадоксы новизны: о литературном развитии XIX–XX вв. М.: Совет. писатель, 1988. С. 304–333.

[13] Полунина Н. Частные музеи: избр. портреты // Музей. 2011. № 4. С. 32–36.

[14] Российская музейная энциклопедия URL: http: // museum. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[15] Словарь актуальных музейных терминов // Музей. 2009. № 5. С. 58.

[16] Акулич Е. М. Музей как социокультурное явление. URL: http: // slavuta. km. ua (дата обращения: 20. 10. 2015).

[17] Павлова Н. Музей for fun? // Музей и личность / отв. ред. А. В. Лебедев, сост. М. Ю. Юхневич. М.: РИК, 2007. С. 118.

[18] Минина С. Музей глазами посетителя // Там же. С. 72.

УДК 069.1:004.946

Т. Е. Максимова

Виртуальные музеи как средство социализации людей с ограниченными возможностями здоровья

Виртуальные музеи играют заметную роль в социализации инвалидов, осуществляя дистанционный доступ к культурным ценностям, способствуя самореализации людей с ограниченными возможностями здоровья и вовлечению их в творческую деятельность, а также помогая преодолению отношенческих стереотипов. Научная новизна исследования состоит в раскрытии ранее неизученной роли виртуальных музеев в социокультурной реабилитации инвалидов.

Ключевые слова: виртуальный музей, инвалиды, социализация, социокультурная реабилитация

Tatiana E. Maksimova

Virtual museums as means of socialization of people with disabilities

Virtual museums play an important role in the socialization of people with disabilities by implementing remote access to cultural values, by contributing to the fulfillment of disabled persons and by their involvement in creative activities, as well as by helping to overcome attitudinal stereotypes. Scientific novelty of research consists in revealing previously unexplored role of virtual museums in social and cultural rehabilitation of the disabled.

Keywords: virtual museum, the disabled, socialization, socio-cultural rehabilitation

В настоящее время в Российской Федерации проводится значительная работа по формированию доступной для инвалидов культурной среды, благодаря чему люди с ограниченными возможностями здоровья могут активно интегрироваться в российское общество.

Напомним, что инвалиды, по данным ООН, составляют в среднем 10 % населения Земли[1]. В России насчитывается 16 миллионов инвалидов[2]. Из них более полумиллиона – это дети в возрасте до 18 лет.

В 2012 г. Российская Федерация ратифицировала Конвенцию ООН о правах инвалидов[3], в связи с этим в целый ряд законодательных актов РФ были внесены соответствующие изменения, и российские объекты культуры все шире и активнее вовлекаются в деятельность по созданию условий доступности для инвалидов культурных ценностей и благ. Однако несмотря на значительные положительные изменения, в сфере включения людей с ограниченными возможностями здоровья в культурную жизнь России пока существует несколько узловых проблем.

Прежде всего, следует признать, что в силу множества причин далеко не все культурные объекты доступны инвалидам для личного посещения. Количество памятников культуры огромно, их отличает значительный территориальный разброс, и это серьезно затрудняет ознакомление с ними даже здоровым людям, – а людей с ограниченными возможностями здоровья останавливают еще и «отношенческие барьеры». Подобные проблемы существуют и в сфере образования, и в творческой самореализации инвалидов.

Предметом нашего исследования являются виртуальные музеи как инновационное средство социокультурной реабилитации инвалидов, способствующее разрешению проблем, связанных с включением людей с ограниченными возможностями здоровья в социокультурные процессы РФ.

Задачи исследования:

– анализ виртуальных музеев как средства, обеспечивающего доступность культурных ценностей для людей с ограниченными возможностями здоровья;

– изучение возможностей виртуальных музеев по вовлечению инвалидов в творческую и иную социально-культурную деятельность;

– исследование виртуальных музеев как инструмента, содействующего самореализации личности инвалидов;

– анализ виртуальных музеев как культурного фактора, способствующего преодолению «отношенческих барьеров».

Гипотезой нашего исследования выступает предположение, что виртуальные музеи представляют собой культурный феномен, который можно продуктивно использовать в качестве одной из современных вспомогательных технологий, активно помогающих социализации инвалидов. В целях настоящей статьи мы определяем термин **виртуальный музей** как цифровой информационный ресурс, доступный в сети Интернет и осуществляющий бесплатный доступ к культурным ценностям, а также обе-

спечивающий в той или иной форме коммуникацию пользователей. При создании виртуальных музеев может применяться различное программное обеспечение, включая специально разработанное для людей с ограниченными возможностями здоровья: программы экранного увеличения, тифлотехнические средства, звуковые файлы и т. д.

Однако роль виртуальных музеев как средства социализации инвалидов практически не изучена, и возможности виртуальных музеев в этой области недооцениваются. Научная новизна нашего исследования состоит в раскрытии недостаточно исследованного вопроса о роли виртуальных музеев в социокультурной реабилитации людей с ограниченными возможностями здоровья.

В целом, теме социокультурной реабилитации инвалидов музейными средствами, доступности культурных объектов для всех категорий граждан, творчеству в жизни людей с инвалидностью посвящен ряд работ российских авторов. Например, С. Н. Ванишина и О. П. Ваньшиной[4], Т. А. Бортеневой[5], А. Н. Колесина[6], И. В. Калининой[7], Н. Т. Поповой[8], О. В. Храбровой[9], И. Н. Дониной[10], А. И. Клюкиной[11], Л. Д. Лебедевой[12], О. В. Платоновой, А. М. Шагеевой[13], Л. М. Шляхтиной[14] и др.

По проблемам социально-культурной реабилитации инвалидов, в том числе в музее, регулярно проводятся специализированные профильные конференции и обучающие семинары, а также семинары и круглые столы в рамках различных мероприятий. Так, на Международном фестивале музеев «Интермузей–2014» был проведен круглый стол «Социальная реабилитация инвалидов в музее: современные подходы и технологии». Действительно, как отмечают специалисты, современный музей «позволяет отразить в исторической картине всю сложность повседневных социокультурных реалий специфического или даже уникального пространства культуры во взаимосвязи»[15].

Тематика социализации инвалидов в социокультурном пространстве России освящается в периодических изданиях «Вопросы педагогики», «Встреча», «Доступный мир», «Мир музея», «Музей», «Преодоление», «Социальная политика и социология» и в других изданиях. Общественное телевидение России (ОТР) регулярно выпускает серию программ «От прав к возможностям», которая доступна онлайн[16]. В выпусках рассказывается о способах обеспечения инвалидам возможности полноценно участвовать в жизни общества. В сети Интернет действуют ресурсы, адресованные инвалидам, например, Границ нет[17], Дверь в мир[18], Доступный мир[19], Disability. ru[20], invalirus. ru[21] и множество других.

Методологической основой нашего исследования роли виртуальных музеев в социализации людей с ограниченными возможностями здоровья явился междисциплинарный подход, реализованный через применение как эмпирических, так и теоретических методов:

– основной эмпирический метод – это метод прямого наблюдения виртуальных музеев в сети Интернет. Он применялся автором с декабря 2013 г. и используется по настоящее время. Отбор эмпирического материала проводился по итогам анализа результатов персональных автоматических оповещений джи-мэйл (gmail) по ключевым словам «виртуальный музей», результатов поиска в поисковых системах Google, Яндекс, Рамблер, в социальных сетях Фейсбук (Facebook), ВКонтакте, Живом Журнале (Live Journal) и других социальных медиа. Так же информация о новых виртуальных музеях была обнаружена в различных публикациях, включая комментарии пользователей;

– интернет-методы исследования культуры: информационный поиск, интернет-интервью, анализ интернет-статистики, анализ комментариев, работа с фокус-группами в социальных сетях, работа с профильными текстами (контент-анализ и т. д.), мониторинг;

– методы социальной (культурной) антропологии (опрос и интервью): автор лично проводил очные интервью людей с ограниченными возможностями здоровья на профильных конференциях и в кругу семьи: среди родственников автора в силу сложившихся жизненных обстоятельств есть несколько инвалидов разных возрастных групп. По просьбе автора они проинтервьюировали, на условиях анонимности, членов своих «фокус-групп» – людей со сходными ограничениями деятельности.

В общей сложности нами было изучено около 400 виртуальных музеев России и других стран. Рассмотрим некоторые полученные фактические данные и проанализируем их.

Виртуальные музеи показывают цифровые версии культурных объектов, при этом высокий уровень познавательности совмещен с обеспечением полной сохранности экспонатов. Хотя профиль виртуального музея может быть любым (художественная деятельность, музыкальная культура, танцы, медицина и т. д.), но в данной статье нам хотелось бы рассказать о доступе с помощью виртуальных музеев к культурному наследию, связанному с Великой Отечественной войной 1945–1941 гг. Эта тема представляется нам исключительно важной по целой серии причин. На полях Великой Отечественной ин-

валиды доблестно сражались за родину, внеся свой вклад в дело Победы. Хрестоматийный пример – А. П. Маресьев, летчик с ампутированными ступнями, вернувшийся в строй на протезах и послуживший прототипом героя «Повести о настоящем человеке» Б. Н. Полевого. Подвиг, аналогичный подвигу А. П. Маресьева, совершили летчики Герои Советского Союза З. А. Сорокин, Л. Г. Белоусов и другие воины. Такой позитивный жизненный опыт помогает самоутверждению инвалидов, содействуя их самореализации. С другой стороны, не будем забывать, что в нацистской Германии действовала программа умерщвления «Т–4» по стерилизации и физическому уничтожению людей с психическими расстройствами, «умственно отсталых» и наследственно отягощенных больных. Впоследствии в круг лиц, подвергавшихся уничтожению, были включены нетрудоспособные люди, болеющие свыше 5 лет. Сначала уничтожались только дети, а затем все возрастные группы[22].

Следует отметить, что культурные объекты, связанные с Великой Отечественной войной 1945–1941 гг., характеризуется несколькими основными чертами, осложняющими доступ и ознакомление с ним всем группам населения, включая инвалидов:

– значительная территориальная разбросанность: памятные места советским воинам находятся не только по всей России, но и в Европе, Казахстане, Китае, Израиле и т. д.;

– наличие немалого количества временных объектов: различных выставочных мероприятий, фотовыставок, художественных выставок, выставок архивных документов и т. д.;

– большая структурная разбросанность: собрания семейных архивов, коллекции «малых» музеев, таких как музеи школ, уголки боевой славы, детские дома творчества, а также многочисленные коллекции ведомственных музеев обладают весьма низкой доступностью для всего населения РФ – не только для инвалидов;

– постепенное исчезновение, связанное с природными разрушениями, несчастными случаями, уничтожением по идеологическим мотивам или сносом в связи хозяйственными нуждами. В случае отсутствия цифровых копий разрушенные памятники делаются недоступными навсегда.

Виртуальные музеи Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. устраняют эти проблемы, существенно нивелируя последствия объективных негативных факторов. Так, «Виртуальный музей Великой Отечественной войны Республики Татарстан»[23] содержит информацию более чем о 400 тыс. участников войны и тружеников тыла, собранную из всех доступных источников: государственных архивов, музейных собраний, частных коллекций. В разделе «Энциклопедия Победы» на интерактивных картах указаны воинские захоронения, дислокация военных госпиталей в дни войны и т. д. В «Новостях» размещается информация о всех памятниках и памятных знаках, увековечивающих имена воинов и тружеников тыла. Посетители виртуального музея оповещаются о вновь открытых памятниках. На сайте можно увидеть знамена, оружие, боевую технику, находки с мест боев, изобразительные материалы, нумизматику, документальные фильмы, снятые непосредственно в военное время, и т. д. В медиатеке можно посмотреть записи познавательных бесед, рассказывающих о военных событиях и послушать рассказы ветеранов. Пользователи имеют возможность добавлять в виртуальный музей свои экспонаты – материалы своих семейных архивов.

Подобные виртуальные музеи на примерах судеб военных лет учат людей с ограниченными возможностями здоровья не сдаваться в трудных жизненных обстоятельствах.

Одной из задач по социокультурной реабилитации инвалидов является улучшение их социального самочувствия и преодоление негативных отношенческих стереотипов. «Отношенческие барьеры» существуют не только в нашей стране, они имеют долгую историю и базируются на определенных общественных установках. Так, виртуальный музей Out from Under[24], созданный преподавателями и студентами Школы изучения инвалидности при канадском Университете Райерсона (School of Disability Studies at Ryerson University), рассказывает о многочисленных постыдных фактах дискриминации инвалидов, имевших место в канадской истории, а также о культурном и гражданском вкладе инвалидов-канадцев в преодоление «отношенческих барьеров».

Виртуальные музеи творчества инвалидов, с одной стороны, содействуют социальной реабилитации людей с ограниченными возможностями здоровья через вовлечение их в творческую деятельность, с другой – информируют население о творческих достижениях инвалидов, постепенно изменяя отношение в обществе к «людям с особенностями». «Нужно начинать с информирования. Потому что вы сначала начинаете с информирования, а потом переходите к принятию. А от принятия вы переходите к уважению»[25], – полагает профессор Университета Адельфи в Нью-Йорке Стивен Шор, которому в детстве был поставлен диагноз «аутизм» (расстройство, возникающее вследствие нарушения

развития головного мозга). Не будем забывать, что серьезными мозговыми расстройствами страдали Н. В. Гоголь, В. Ван Гог, М. А. Врубель, детский писатель А. П. Гайдар. Ф. Рузвельт, единственный американский президент, избиравшийся на эту должность четыре раза, был болен полиомиелитом уже во время избрания на первый срок и практически не мог передвигаться без инвалидной коляски. Но существующие в те времена стереотипы заставляли его прибегать к всевозможным ухищрениям, чтобы не появляться в публичных местах на коляске[26].

И в России, и в мире существует несколько виртуальных музеев творчества инвалидов – их обычно называют «музеи творчества аутсайдеров». Так, на базе Музея творчества аутсайдеров, расположенного в Москве и насчитывающего свыше 1000 работ, работает свой виртуальный музей[27].

Творчеству людей с ограниченными возможностями здоровья часто посвящаются специальные выставки, и в ряде случаев, – но, к сожалению, не всегда, – экспозиционные материалы можно увидеть в виртуальных галереях. Например, в Лондоне в 2013 г. прошла выставка художественного творчества японских инвалидов, находящихся в специализированных социальных учреждениях Японии. Экспонаты выставки размещены в сети Интернет[28].

Первостепенной важностью, с нашей точки зрения, обладают задачи вовлечения в творческую деятельность **детей** с ограниченными возможностями здоровья и популяризации их творческих результатов. По мнению доктора культурологии и педагогики А. А. Аронова, пробуждение в школьниках творческого начала является архиважным для теории и практики педагогики[29].

Так, виртуальный музей творчества детей-инвалидов[30] показывает не только изобразительные объекты, но и результаты декоративно-прикладной и литературной деятельности, а также компьютерной графики, что представляется нам особенно актуальным. По оценкам специалистов, среди наиболее удобных для людей с ограниченными возможностями (в частности, колясочников) и востребованных специальностей заметное место принадлежит профессиям, связанным с информационными технологиями: оператор ПК; переводчик; веб-разработчик; художник компьютерной графики; администратор сети; дизайнер[31].

Проектирование виртуального музея – творческая работа, доступная инвалидам со многими видами ограничений деятельности. Сегодня создание виртуального музея – достаточно востребованная деятельность, так как в настоящее время виртуальные музеи используются коммерческими организациями в качестве рекламного продукта. Кроме того, они массово открываются учреждениями образования и культуры (школами, вузами, административными единицами, театрами и т. д.).

К сожалению, использование виртуальных музеев как рекламного продукта имеет для людей с ограниченными возможностями здоровья свою негативную сторону. Некоторые виртуальные музеи, созданные традиционными музеями или библиотеками, рекламируют эти организации, но не содержат достаточное количество оцифрованных экспонатов, с которыми можно было бы дистанционно ознакомиться онлайн. Так, виртуальный музей книги «Дыхание веков»[32], представляющий Псковскую областную универсальную научную библиотеку, позиционирует себя как проект, основной целью которого является введение редких и ценных документов в научный и культурный оборот и создание доступной виртуальной среды для работы с ними. Между тем полных оцифрованных версий раритетов, содержащихся в этой замечательной научной библиотеке, в нем, к сожалению, пока не представлено.

Следует отметить, что, по мнению людей с ограниченными возможностями здоровья, Интернет, являющийся основой для существования виртуальных музеев, представляет собой «лучшего друга». В материалах, размещенных на одном из российских интернет-порталов для инвалидов, указывается: «Это удобно и очень легко и мы рады, что у нас есть такой верный друг (Интернет. – *Т. М.*). Ведь он никогда не подводит нас и всегда помогает, даря нам общение с хорошими людьми. Только это общение доставляет радость и делает нашу жизнь богаче»[33].

Не будем забывать, что виртуальные музеи, благодаря своим функциональным возможностям[34], являются одним из средств компьютерной коммуникации, содействующей общению пользователей благодаря возможности размещать экспонаты пользователей, оставлять комментарии, общаться на форуме и т. д., что, безусловно, улучшает психологическое состояние инвалидов, способствуя их социализации.

К слову заметим, что инвалиды, в том числе дети, могут быть вполне успешными предпринимателями[35]. Многие виртуальные музеи продают работы своих авторов, включая и авторов с ограниченными возможностями здоровья. Творческая деятельность инвалидов способствует их самореализации, помогает решить финансовые вопросы и приобрести материальную не-

зависимость. Так, у китайского художника Хуанг Гофу (Huang Guofu) нет обеих рук. Он создает свои картины, держа кисть во рту или пальцами ног. В настоящее время он имеет международную известность, работает вице-куратором в одном из китайских музеев (Chongqing Talents Museum), где и выставляет свои работы[36], созданные им «виртуальными руками».

Поведем итоги. Наше исследование показывает, что виртуальные музеи являются инновационным вспомогательным средством, содействующим социализации людей с ограниченными возможностями здоровья.

Виртуальные музеи – это универсальный просветительный ресурс, осуществляющий дистанционный доступ к культурным ценностям, что весьма удобно для инвалидов. При этом необходимо учесть, что виртуальные музеи визуализируют объекты, связанные далеко не только с мировой художественной культурой – профиль виртуального музея может быть любым: в области археологии, информационных технологий, истории, медицины, религиоведении, финансов и экономики и т. д.

Виртуальные музеи вовлекают инвалидов в творческую деятельность, размещая их работы на своих сайтах и предоставляя возможность всем желающим купить эти работы.

Виртуальные музеи помогают профессионально-личностной самореализации людей с ограниченными возможностями здоровья, создавая положительную мотивацию и изменяя личностные и общественные негативные установки. Виртуальные музеи способствуют формированию гуманного отношения к инвалидам, особенно к детям, помогают людям с ограниченными возможностями здоровья преодолевать чувство неполноценности, ущербности, невостребованности за счет «терапии творчеством».

С нашей точки зрения, необходимо шире информировать людей с ограниченными возможностями здоровья, членов их семей, а также работающих с ними специалистов о возможностях виртуальных музеев по социокультурной реабилитации инвалидов.

Изучение феномена виртуальных музеев как средства социализации людей с ограниченными возможностями здоровья еще далеко не завершено, кроме того, постоянно появляются новые технологии, использующиеся при создании виртуальных музеев, и новые практики их применения. Поэтому существующие тенденции в развитии виртуальных музеев и их применение в области работы с инвалидами требуют постоянного внимания и мониторинга.

Примечания

[1] Ваньшин С. Н., Ваньшина О. П. Социокультурная реабилитация инвалидов музейными средствами. М.: ГДМ, 2013. С. 5.

[2] Каздым А. А. Адаптация инвалидов // Дверь в мир: сайт для людей с огранич. возможностями здоровья. URL: http: // doorinworld. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[3] О ратификации Конвенции о правах инвалидов: федер. закон № 46–ФЗ от 03. 05. 2012. URL: http: // pravo. gov. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[4] Ваньшин С. Н., Ваньшина О. П. Указ. соч. 100 с.

[5] Другие: особенности социокульт. реабилитации людей с нарушениями умствен. развития и аутизмом музейн. средствами: материалы обуч. семинара. Москва, 26 апр. 2012 г. М.: ГДМ, 2012. С. 10–16.

[6] Там же. С. 20–27.

[7] Там же. С. 48–61.

[8] Там же. С. 35–48.

[9] Там же. С. 84–91.

[10] Творчество инвалидов – неограниченные возможности: организация в музеях выставок инвалидов и адаптация выставок для восприятия людьми с ограничениями здоровья: материалы обуч. семинара. Москва, 18 окт. 2011 г. М.: ГДМ, 2011. С. 35–48.

[11] Клюкина А. И. Социокультурная реабилитация инвалидов музейными средствами // Социокультурная реабилитация инвалидов музейными средствами: сб. ст. / под общ. ред. А. И. Клюкиной. М.: ГДМ, 2009. С. 6–31.

[12] Лебедева Л. Д. Восстановительная арт-терапия как средство эмоциональной адаптации специалиста с дефицитом здоровья. URL: http: // artstherapy. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[13] Платонова О. В., Шагеева А. М. Музейные творческие мастерские для слепых и слабовидящих пожилых людей в Мраморном дворце Русского музея // Образование в среде художественного музея: традиции, интерпретации, зритель: науч.-метод. сб. / науч. ред. Б. А. Столяров. СПб.: ГРМ, 2013. С. 118–130.

[14] Шляхтина Л. М. Социальные практики современного музея: границы доступности // Вопр. музеологии. 2014. № 2 (10). С. 10–15.

[15] Каткова К. Ф. Музей в преодолении кризиса идентичности современного российского общества // Вестн. СПбГУКИ. 2015. № 1 (22). С. 36.

[16] Общественное телевидение России. URL: http: // otr-online. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[17] Границ нет. URL: http: // granitsnet. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[18] Дверь в мир: сайт для людей с огранич. возможностями здоровья. URL: http: // doorinworld. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[19] Доступный мир. URL: http: // disability. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[20] Там же.

[21] URL: http: // invalirus. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[22] Программа умерщвления Т–4. URL: http: // ru. wikipedia. org (дата обращения: 20. 10. 2015).

[23] Виртуальный музей Великой Отечественной войны Республики Татарстан. URL: http: // tatfrontu. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[24] Out from Under. URL: http: // ryerson. ca (дата обращения: 20. 10. 2015).

[25] Дергач А. Рожденные в синий день. URL: http: // neinvalid. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[26] Franklin D. Roosevelt's paralytic illness. 2015. 7 april. URL: http: // wikipedia. org (дата обращения: 20. 10. 2015).

[27] Музей творчества аутсайдеров. URL: http: // museum. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[28] Japan's «outsider art» enjoys a warm wellcome – in pictures. 2013. 27 mar. URL: http: // theguardian. com (дата обращения: 20. 10. 2015).

[29] Аронов А. А. А. С. Макаренко и В. А. Сухомлинский: соотношение приоритетов // Мир образования – образование в мире. М.: Изд-во МПСУ. 2014. № 4 (56). С. 8.

[30] Музей творчества детей-инвалидов. URL: http: // demograf. omskmintrud. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[31] Герасименко А. IT и инвалиды: реабилитация и жизнь в цифре. URL: http: // 3 dnews. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[32] Виртуальный музей книги «Дыхание веков». URL: http: // museum. pskovlib. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[33] Прохорова З. Интернет – верный друг инвалидов. URL: http: // disability. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[34] Максимова Т. Е. Виртуальные музеи: типология и функцион. специфика. М.: Экон-информ, 2014. 160 с.

[35] Николаева А. Андрей Елагин, инвалид-предприниматель: «У нас не было инвалидных колясок для активной жизни, и мы стали выпускать их сами». URL: http: // kp. ru (дата обращения: 20. 10. 2015); The super-talented armless painter. URL: http: // mymodernmet. com (дата обращения: 20. 10. 2015).

[36] Tseng J. How this disabled girl successfully started her own business is incredible. URL: http: // visiontimes. com (дата обращения: 20. 10. 2015).

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Art history

УДК 792.09(73)"1942/1947":821.161.1-2 Симонов К.

М. М. Гудков

Две пьесы К. Симонова на Бродвее[1]

В середине XX в. пьесы советских авторов не были редкостью на Бродвее. Однако из драматургии К. М. Симонова (1915–1979) только две его работы увидели здесь свет рампы: «Русские люди» (1942/1943) и «Так и будет» (1947). События каждой происходят в разгар Второй мировой войны. Между обеими бродвейскими постановками интервал – всего каких-то 4 года, а между тем – это целая пропасть: бывшие союзники в борьбе с нацизмом стали противниками в другой войне, «холодной». Все это не могло не отразиться на постановках пьес Симонова в коммерческом театре США, на их зрительском восприятии и сценической судьбе. В центре статьи – исследование очевидного парадокса: пьесы советского драматурга и Бродвей в радикально разные исторические эпохи. Анализ американских постановок пьес Симонова дается в соотнесении с их сценическим решением в СССР.

Ключевые слова: К. М. Симонов, американский театр, театры США, Бродвей, Вторая мировая война

Maksim M. Gudkov

Two plays by Konstantin Simonov on Broadway

In the middle of XX century, plays by Soviet playwrights were not uncommon on Broadway. However only two plays by Konstantin Simonov (1915–1979) reached the limelight: «The Russian People» (1942/1943) and «So It Shall Be» (1947). Each play takes place at the height of WWII. Even though there was only 4 year's interval between each Broadway play, things took a turn for the worse: former allies in the fight against Nazism became enemies in yet another war, the Cold War. It was impossible for the turn in events to not affect the staging of Simonov's plays in commercial theaters in the USA, in their audience's perception and theatrical fate. In the center of the article is the researching of a clear paradox: plays by a political motivated Soviet playwright and Broadway are in completely different historical periods. Analysis of the American staging of Simonov's plays is done in respect to their theatrical approval in the USSR.

Keywords: Konstantin M. Simonov, American theatre, theatres of USA, Broadway, World War II (WWII)

К 100-летию Константина Симонова

На полях сражений Великой Отечественной войны шли ожесточенные бои, когда пьесы советских драматургов, посвященные борьбе с нацизмом, были поставлены за пределами нашей страны. Причудливое соединение политики, дипломатии и искусства сделало востребованной драматургию СССР и на американских подмостках. Случай беспрецедентный: в США советские пьесы регулярно ставились только в 1940-е гг.[2], – никогда прежде и тем более в последующее время американский театр больше не обращался так последовательно к современной драматургии Советского Союза!

Театралы Бродвея в это десятилетие могли видеть такие пьесы страны-союзницы по антигитлеровской коалиции, как «Нашествие» Л. Леонова, «Контратака» И. Вершинина и М. Рудермана, «Машенька» А. Афиногенова (здесь она шла под названием «Профессор, послушайте!»). Пьеса Н. Погодина «Аристократы» была поставлена в «Театральной мастерской» Эрвина Пискатора в Нью-Йорке…

Наибольший же успех на Бродвее снискали пьесы выдающегося советского поэта, драматурга, журналиста и общественного деятеля Константина Михайловича Симонова (1915–1979) – фронтового корреспондента, для которого война началась еще в 1939 г., на Халхин-Голе в Монголии, и в 1945 г. увидевшего своими глазами водружение красного знамени над Рейхстагом. В этом году, когда отмечается 70-летие Победы, Константину Михайловичу исполнилось бы 100 лет.

Но если для советской сцены 1940-х гг. пьесы К. Симонова были насущно необходимы, то для Бродвея его драматургия – случай, пожалуй, парадоксальный.

В Соединенных Штатах в конце Великой депрессии и в годы Второй мировой войны художественные и так называемые «малые» театры вне Бродвея перестали существовать, и единственными представителями театрального искусства в 1940-е гг. стали исключительно бродвейские коллективы. Театр США в это десятилетие переживал один из самых сложных

своих периодов: и без того немногие серьезные спектакли были окончательно вытеснены развлекательными мюзиклами и бессодержательными ревю. Но именно в эти годы появляются будущие классики американского театра – Артур Миллер и Теннесси Уильямс.

Господство на Бродвее развлекательных жанров связано с двумя причинами. Первая – политическая ситуация в стране. В тяжелые годы Второй мировой войны Америке стало не до искусства: все силы были отданы трудовой деятельности. В это время театр, за редким исключением, занимался развлечением усталых тружеников и отдыхающих от боев солдат, – для этого и требовалось красивое и яркое зрелище в больших масштабах. В послевоенный же период на театр США существенное влияние оказал резкий сдвиг «вправо» в общественно-политической жизни страны – эпоха маккартизма. Теперь театры показывали лишь то, что могло успокоить или отвлечь зрителя от жизненных реалий. Критическое отражение действительности на сцене стало опасным – заработала Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности.

Вторая причина превращения театра в эти десятилетия в особую отрасль американской индустрии зрелищ заключалась в том, что к этому времени на Бродвее окончательно утвердилось единовластие продюсера, который диктовал свою волю исходя из кредо шоу-бизнеса: серьезное искусство, заставляющее думать, испугает и изгонит из театра готовую платить немалую сумму за билеты публику. «Незначительность затрагиваемых проблем компенсировалась избыточностью оформления и качеством исполнения. Огромные залы, высокие цены на билеты, ориентация в репертуаре на мюзиклы и комедии с участием „звезд первой величины", роскошь декораций и костюмов – все это давало продюсерам Бродвея гарантию получения прибыли»[3]. На американской сцене теперь все приносилось в жертву финансовому успеху. Альянс театра с рынком коренным образом изменил статус художника в обществе, который «превратился попросту в еще один предмет купли-продажи»[4].

Именно продюсер театра, а не режиссер или художественный руководитель нанимает творческий состав для постановки, следуя вкусам бродвейской публики. Профессиональный рост актера и режиссера, заботы о духовных и интеллектуальных потребностях творца чужды коммерческому театру, поскольку это никак нельзя перевести в прибыль. Не тратя время и средства на творческое развитие и совершенствование артиста, продюсер заключает контракт с новым актером в строгом соответствии с его амплуа.

Потребительское отношение к театру диктует и выбор пьесы для постановки. Расчет на кассовость спектакля, на максимально продолжительную его сценическую судьбу заставляет подстраиваться под средний вкус массового зрителя. Серьезная и экспериментальная драматургия неприемлема для Бродвея, поскольку может адресоваться только узкому кругу изощренных театралов. Мало шансов для постановки здесь имеет и классика, а также возобновление некогда шедших спектаклей: они уже не несут с собой элемент занимательной неожиданности, особо прельщающий рядового широкого зрителя.

Принципиальное отличие Бродвея от отечественного репертуарного театра точно формулирует американский исследователь: «Коммерческий театр по своей природе базируется на том, чтобы „делать деньги". Это определяет все – пьеса на несколько персонажей, одна декорация, наличие „звезды", на которую повалит публика. Способ игры этой „звезды" со специально поставленным появлением на сцене и уходом с нее. Все то, что у вас уничтожал безжалостно Станиславский»[5].

При постоянном интересе американского театра к современной советской драматургии в 1940-е гг. тем не менее постановки на Бродвее пьес К. М. Симонова – явление исключительное и до сих пор не попадавшее в поле зрения театральных исследователей по обе стороны океана.

Из многочисленных пьес Симонова на Бродвее увидели свет рампы только две: «Русские люди» (1942/1943) и «Так и будет» (1947). События каждой происходят в разгар Второй мировой войны. Между обеими бродвейскими постановками интервал – всего каких-то 4 года, а между тем – это целая пропасть: бывшие союзники в борьбе с нацизмом стали противниками в другой войне, «холодной». Все это не могло не отразиться на постановках пьес Симонова в коммерческом театре США, на их зрительском восприятии и сценической судьбе.

Режиссером обеих постановок – и «Русских людей», и «По всему свету» (под таким названием в Соединенных Штатах шла пьеса «Так и будет») – был легендарный деятель театра США Гарольд Клерман (1901–1980), и неслучайно! Клерман – идеолог и один из руководителей ведущего американского театра 1930-х гг., знаменитого театра «Груп» (Group Theatre), созданного под мощнейшим влиянием МХТ и идей К. С. Станиславского. Клерман свято верил в высокую социально-культурную миссию театра

и поэтому последовательно отстаивал на Бродвее приоритет художественной ценности спектакля и наличие в нем ярко выраженной общественной позиции. Десятилетняя жизнь «Груп» (1931–1941) явилась беспрерывной борьбой театра-школы, имеющего постоянную (!) актерскую труппу одной «группы крови», с влиятельными критиками и всеядной публикой Бродвея. Верность идеалам Клерман пытался сохранить в своей бродвейской деятельности и после того, как «Груп» перестал существовать. Поэтому естественно, что бывший идеолог театра «с позицией» решился ставить на коммерческой сцене пьесы неизвестного в США советского автора – К. М. Симонова. Не последнюю роль также сыграло и то, что Клерман был хорошо знаком не только с русским театром, но и с жизнью советской России в целом: в 1930-х гг. он несколько раз побывал в СССР.

В 1942 г., в самые тяжелые месяцы войны, на страницах газеты «Правда» рядом со сводками Совинформбюро и очерками военных корреспондентов была напечатана пьеса Константина Симонова «Русские люди». В предисловии к английскому изданию своего произведения[6] писатель рассказал об истории его создания: «Эта пьеса была написана в январе – марте 1942 г. Ее автор тогда большую часть времени находился на фронте и только в дни своих кратких приездов в Москву, урывками, диктовал ее стенографистке. Пьеса была написана о войне, о том, что автор сам видел, пережил, и, может быть, поэтому, несмотря на свои многие несовершенства и на ту, не зависящую от него поспешность, с которой она писалась, пьеса взволновала тех, кто ее тогда читал. Она еще не была доведена до конца, когда единственный в то время в Москве театр (Московский театр драмы, потом – Московский театр имени Ленинского комсомола. – *М. Г.*), под руководством моего друга, режиссера Горчакова, уже начал ее репетировать. Стояла жестокая зима, немцы были все еще недалеко от Москвы, по ночам от времени до времени продолжались бомбежки, в городе было мало угля и дров, и актеры репетировали пьесу в шубах, дуя на посиневшие руки, но от этого работая с не меньшим жаром. Я приезжал на репетиции с фронта на 2–3 дня, на ходу делал поправки, переписывал сцены и снова уезжал»[7].

Вскоре состоялась премьера спектакля в Москве, а меньше чем через полгода, 29 декабря 1942 г., постановку пьесы Симонова «Русские люди», осуществленную режиссером Г. Клерманом, впервые увидели на Бродвее. Решился на это легендарный театр «Гилд» (Theatre Guild), и (опять же) неслучайно! В традиции «Гилд» было работать с высокохудожественными произведениями. Как справедливо утверждает современный исследователь американского театра, «среди признанных продюсерами Бродвея в послевоенные (и военные. – *М. Г.*) годы, пожалуй, единственным исключением был театр „Гилд“ <…>, который брал на себя смелость поставить что-нибудь художественное или экспериментальное»[8].

Созданный еще в 1918 г. на основе «малого театра» «Вашингтон Сквер плейерс», «Гилд» в 1920-е гг. являлся самым значительным театром на Бродвее. С одной стороны, «Гилд» был наиболее передовым с художественной точки зрения профессиональным творческим коллективом; а с другой – самым популярным и коммерчески успешными театром США. На его сцене ставилась серьезная драматургия, которая до этого не имела шансов оказаться на Бродвее: пьесы Г. Кайзера, Г. Ибсена, А. Стриндберга, Б. Шоу, Ю. О'Нила. «Гилд» сплотил вокруг себя значительных режиссеров (Ф. Меллер, Р. Мамулян, Ф. Ф. Комиссаржевский) и таких крупных актеров, как А. Лант, Л. Фонтенн, К. Корнелл, А. Назимова, Э. Барримор. Однако уже в 1930-е гг. «Гилд» постепенно превратился в обычный коммерческий театр, избегающий художественных экспериментов и заботящийся, прежде всего, о кассе.

И все же изредка «Гилд» позволял себе рисковать и ставить совсем не «бродвейский» материал: одним из таких исключений стала пьеса Симонова «Русские люди» в постановке Клермана. Примечательно, что для американского режиссера эта работа в «Гилд» стала не только первой постановкой сразу же после закрытия «Груп», но и явилась своеобразным возвращением его туда, где он когда-то начинал свою профессиональную карьеру (играл эпизодические роли[9], а также работал «читателем пьес», т. е. сотрудником литературной части).

Очевидные несовершенства пьес Симонова и их привязанность к конкретным животрепещущим реалиям объясняют быстрое их «устаревание»: ныне они нечасто попадают на сцену. В этой связи представляется уместным вкратце рассказать их содержание. Вот как описан сюжет пьесы «Русские люди» в официальном «Репертуарном справочнике», включающем в себя список произведений, разрешенных Главреперткомом к исполнению в театре: «Действие происходит осенью 1941 г. на Южном фронте. Автобат (автомобильный батальон. – *М. Г.*), которым командует Иван Сафонов, оказался в тылу врага. Трудное положение осажденной группы, к тому же почти лишенной пресной воды, не лишает мужества командира и бойцов. Связь с армией поддержи-

вается беспрерывно, действия батальона строго координированы с командованием. Связь осуществляют отдельные бойцы, переправляющиеся вплавь через лиман в город, занятый оккупантами. <…> В этих грозных испытаниях с особой красотой раскрываются характеры простых русских людей, моральное превосходство советского человека. Пьеса заканчивается соединением автобата с частями Советской Армии, освободившими город»[10].

Постановка на Бродвее этой пьесы Симонова в 1942 г. стала возможной не только благодаря риску театра «Гилд» и личности режиссера Г. Клермана, – немаловажную роль сыграло стечение обстоятельств мирового масштаба: определенная общественно-политическая ситуация и американо-советская дипломатия. Можно с уверенностью утверждать, что «Русские люди» на Бродвее вышли за пределы только лишь художественного явления и стали настоящим политическим событием, объединяющим две страны-союзницы.

Премьера советской пьесы в США была приурочена к двум знаковым датам для обеих сторон: 25-летний юбилей официального образования нового советского государства как Российской Социалистической Федеративной Советской Республики (РСФСР), статус которого был закреплен в Конституции 19 июля 1918 г., и также 25-летие «Гилд», по праву считающегося лучшим американским театром долгие годы. А самое главное, «Русские люди» на Бродвее должны были стать ярким символом дружбы двух народов, вместе ведущих борьбу с нацизмом.

Такая политизация сценической постановки вызвала к жизни уникальный случай участия (читай: вмешательства) государства в театральную деятельность: ведь в США театр существует без государственной поддержки и потому независим от давления истеблишмента. Причем в данном случае имел место госзаказ с обеих сторон: как США, так и СССР. Так, советское посольство и, прежде всего, М. М. Литвинов выдвинули театру «Гилд» целый ряд обязательных предписаний относительно постановки пьесы Симонова. Советская сторона диктовала театру кандидатуру режиссера и сценографа (Б. Аронсон, также выходец из «Груп»), вмешивалась в распределение ролей. Хотя адаптация пьесы для американской сцены была поручена крупнейшему драматургу К. Одетсу (который тоже, кстати, являлся коллегой Клермана по «Груп»), в действительности, вносить какие-либо поправки в текст ему запрещал (по признанию самого Одетса) «советский правительственный приказ»[11].

Премьера симоновских «Русских людей» стала полномасштабной советско-американской акцией. В фойе театра «Гилд» была устроена выставка плакатов и карикатур работы художников Советского Союза (организованная Американским музеем современного искусства). Здесь была показана картина американского художника Арнольда Гофмана «Сталинград в 1942 г.», которую тот подарил СССР. Кроме этого, в «Гилд» регулярно проводились лекции и беседы о театральном искусстве Советского Союза[12].

Авторитетная американская газета «Нью-Йорк таймс» накануне бродвейской премьеры, 27 декабря 1942 г., опубликовала обстоятельную статью самого К. Симонова на английском языке «Представляя автора пьесы „Русские люди“». А еще в октябре советские «Известия» анонсировали отечественному читателю готовящуюся в США постановку[13].

Американские театральные обозреватели были буквально «завалены»[14] огромным количеством материалов из посольства СССР, в которых давалась подробная биография 27-летнего автора. А в специальном «Информационном бюллетене», также изданном советским посольством, были напечатаны выдержки из статей ведущих театральных критиков СССР о пьесе Симонова.

На премьере спектакля в Вашингтоне присутствовали советский посол в США М. Литвинов со своей супругой: публика в зале их «приветствовала аплодисментами, как только они вошли в ложу, задрапированную красным флагом, перед самым началом спектакля»[15]. С американской стороны среди зрителей премьеры были (об этом сообщали сразу несколько советских газет[16]) «министр финансов Моргентау, руководитель Управления мобилизации трудовых резервов Макнатт, руководитель администрации по ценам Гендерсон, посол в СССР адмирал Стэндли, многие высшие чины армии и флота и другие официальные лица»[17]. После показа в американской столице «Русских людей» перевезли на Бродвей.

Обставленная с большой помпой постановка советской пьесы рождала у бродвейских завсегдатаев непомерные ожидания, которые не смогли оправдаться, вызвав и у критиков, и у рядовых зрителей разочарование. «Русские люди» продержались на Бродвее всего 5 недель: было сыграно только 39 представлений.

В советском театроведении прочно утвердилось мнение о безусловном успехе «Русских людей» в США[18], что не соответствует истине.

В действительности же все было гораздо сложней. Американские театральные критики оказались в непростом положении: как можно было признать, что пьеса, посвященная борьбе советского народа с фашистами, несовершенна, в то время как СССР

вместе с США воюют с нацизмом. Отзывы на спектакль разделились на две части.

Первую из них составили авторы, которые считали пьесу и постановку великолепными, поскольку с глубоким уважением относились к борьбе русского народа: «пьеса Симонова укрепляет веру зрителей в то, что враг будет уничтожен, что победа уже близка» (обозреватель газеты «Вашингтон стар»), «могучее орудие, мобилизующее ненависть к нацистам» (автор статьи в «Вашингтон пост»), «в пьесе Симонова наряду с политическим звучанием есть еще одно важное качество – поэтичность» («Тиэтр артс»)[19].

Другая часть отзывов принадлежала тем, кто (несмотря на уважение и восхищение русскими народом) признавал недостатки драматургического материала и самой постановки. Они находили спектакль набором случайных, слабо связанных между собой эпизодов. Однако основные претензии были связаны с упрощенностью материала и мелодраматичностью его сценического решения, что придавало всей постановке ощущение фальшивого пафоса. Газета «Нью-Йорк таймс» писала: «Беда заключается в том, что (за исключением нескольких сцен) постановка не достигает тех высот человеческого духа, о которых повествует. Почти все ее события <…> слишком сумбурны и лишены жизни»[20]. Максимально же резкую оценку спектаклю дало издание «Уорлд телеграм»: «Пьеса „Русские люди“ вовсе не является никаким признанием подвига реальных русских людей, напротив, – это настоящая клевета на них. Почти карикатура в духе допотопной второсортной мелодрамы»[21].

Опасность скатиться в мелодраматичность осознавалась американскими авторами спектакля еще на стадии его репетиций. Один из руководителей театра Л. Лангнер вспоминает: «Эта пьеса, написанная главным образом для поддержания морального духа Советской армии, похоже, не имела такого же воздействия на исполнителей театра „Гилд“. Поэтому у нас возникали большие сомнения – отнестись ли к ней как к художественному исследованию психологии людей или просто как к занимательной мелодраме»[22].

Как ни пытался режиссер спектакля Клерман тщательно проработать психологию героев пьесы и вытащить на первый план социальную значимость симоновской истории (а это, напомню, было у него «в крови» еще со времен театра «Груп»), постановка все равно грешила мелодраматичностью. То, что у Симонова является лишь побочной сюжетной линией – любовь между капитаном автобата Сафоновым (в исполнении Л. Эймса[23]) и его личным шофером, юной девушкой Валей Анощенко (Э. Фрейзер), – в бродвейской постановке вышло на первый план.

В спектакле был задействован сильный актерский состав. Одну из главных мужских ролей, советского военного фельдшера Ивана Глобу играл прекрасный характерный актер Лютер Адлер, коллега Клермана по театру «Груп» и младший брат известной актрисы Стеллы Адлер (кстати, в то время жены Клермана). Роль корреспондента одной из центральных советских газет Панина, прообраза самого К. Симонова, исполнял Герберт Бергхоф[24]. Как замечает театральный критик, «весь актерский состав постановки заслуживает самых высоких похвал: благодаря нему сама пьеса становится гораздо лучше»[25].

Однако, несмотря на опытного режиссера и внушительный актерский состав, постановка «Русских людей» К. Симонова превратилась на Бродвее в заурядную мелодраму, так и не став художественным достижением ни в истории американского театра, ни в творческой биографии советского драматурга. Тем не менее пьеса Симонова (безусловно) выполнила главную задачу: способствовала взаимному диалогу двух народов и поднимала их моральный дух в самый критический момент войны, накануне и во время битвы за Сталинград зимой 1942/1943 гг.

А уже через пару лет, в 1946 г., К. Симонов впервые прилетел в США. Временна́я разница между двумя этими событиями незначительная, а между тем общественно-политическая ситуация в корне изменилась.

Сразу после Второй мировой войны наметились глубокие расхождения между бывшими союзниками, которые привели к жесткому противостоянию. Стало очевидным, что преуспевающие США со своими лозунгами демократии и свободы являет собой вызов Советскому Союзу. 1946 г. знаменовал критическую пору в американо-советских отношениях. 5 марта в маленьком городке Фултоне (штат Миссури, родина президента Г. Трумена) перед студентами Вестминстерского колледжа прозвучала знаковая речь У. Черчилля о послевоенной ситуации в Европе и «железном занавесе». В ноябре 1946 г. Трумен издал указ об учреждении Временной президентской комиссии по проверке «лояльности» служащих государственного аппарата, а от нее рукой подать до создания комиссии палаты представителей «по расследованию антиамериканской деятельности».

И вот в это непростое время, сразу же после «фултонской речи», США посещает К. Симонов. Здесь его имя было уже хорошо известно и не столько благодаря постановке «Русских людей» в театре «Гилд», сколько в связи с публикациями его прозаических произведений. Так, повесть Симонова «Дни и ночи», уже неоднократно из-

дававшаяся в Штатах, как раз перед его приездом вошла в десятку самых популярных в стране изданий, став настоящим бестселлером. За океаном Симонов встретился со многими деятелями театра, кино и литературы: среди них – Ч. Чаплин, Д. Гарфилд, Л. Хеллман, Б. Дэвис, Б. Брехт, Л. Страсберг[26].

Посетил Симонов и театр «Гилд», в котором некогда шли его «Русские люди». Здесь он посмотрел знаменитый мюзикл «Оклахома!», режиссером которого был наш соотечественник, эмигрировавший в США Р. Мамулян. Этот мюзикл, поставленный «Гилд» в 1943 г., сразу же после не снискавших успех «Русских людей», в отличие от спектакля по пьесе Симонова, стал настоящим хитом и шел до 1948 г., выдержав на Бродвее 2212 представлений. Известно, что «Оклахома!» не произвела на Симонова особого впечатления. По воспоминаниям Л. Лангнера, после окончания спектакля советский драматург выступил перед исполнителями мюзикла и дирекцией «Гилд» с речью «дежурной и формальной, полностью лишенной хоть какой-то человечности и юмора <…>, он обратился к театру как „экспортируемому продукту цивилизации“ и добавил много красивых галантных высказываний, которые ровным счетом ничего не значили»[27].

Вернувшись в Советский Союз, Симонов «по велению сердца»[28] (согласно мнению сына драматурга А. К. Симонова) написал пьесу о продажности прессы США – «Русский вопрос». За океаном новое произведение советского драматурга многих оскорбило: американские театралы и интеллигенция чувствовали себя преданными, страну накрыла новая волна антисоветских настроений. «Железный занавес» опустился. Поразительно, в это же самое время, в 1947 г., на Бродвее шла другая пьеса Симонова – «Так и будет» (под названием – «По всему свету»)!

В отличие от бродвейского спектакля 1942/1943 гг. «Русские люди» постановка этой пьесы Симонова уже не была раздута с такой идеологизированной помпой: на ее премьере не присутствовало руководство обеих стран, не было и никакой шумихи в прессе. Советская печать лишь единожды упомянула постановку – газета «Вечерний Ленинград» опубликовала короткую заметку под названием «Сотый спектакль пьесы Симонова „Так и будет“ в Нью-Йорке»[29]. Центральные органы печати СССР, такие как «Правда», «Известие» и «Советское искусство» упорно молчали о бродвейской постановке. А между тем она оказалась более успешной, чем «Русские люди», и выдержала целую сотню представлений!

Симонов внимательно следил за сценической судьбой своей пьесы за океаном, начиная с самого репетиционного процесса театра над ней, при случае посылая «сердечный привет ее исполнителям и участникам»[30]. В этом ему помогал друг и переводчик по командировке в Соединенные Штаты в 1946 г. Б. Котен[31].

Напомним сюжет пьесы Симонова «Так и будет», каким он представлен в официальном «Репертуарном справочнике»: «Действие происходит в Москве летом 1944 г. Об инженере-полковнике Савельеве не было никаких вестей с самого начала войны. Друзья считали его погибшим. В московской квартире Савельева поселились академик архитектуры Воронцов и его дочь Ольга, студентка Архитектурного института. Заняв квартиру Савельева, они стараются в ней все сохранить так, как было при прежнем владельце. Неожиданно приезжает Савельев (в командировку на несколько дней). Его жена и дочь погибли, и поэтому пребывание в московской квартире связано у него с тяжелыми воспоминаниями о семье. Но Воронцов и Ольга оказывают решительное сопротивление намерению Савельева поселиться в гостинице. <…> Савельев и Ольга полюбили друг друга, и, когда полученный приказ заставляет Савельева немедленно выехать на фронт, он уезжает с сознанием того, что он больше не одинок, что у него есть близкие люди, есть своя семья»[32].

В официальном американском пресс-релизе постановки «По всему свету» сообщалось, что это «комедия, действие которой перенесено в послевоенное время (у Симонова оно разворачивается в разгар войны, летом 1944 г. – *М. Г.*), без пропаганды и политики. <…> Главная тема спектакля – трудности возвращения вчерашнего фронтовика – абсолютно одинакова по всему миру без исключений»[33]. Авторы постановки, учитывая сложившуюся реальность в США и «по всему свету» к 1947 г., специально подчеркивали отличие американской адаптации от ее советского оригинала.

Понятно, что в ситуации обострившихся отношений между США и СССР пьеса Симонова «Так и будет» шла на американской сцене в сильно отредактированном варианте (автор адаптации – Т. Шнии[34]): из нее изъяли все, что могло быть воспринято как «советская пропаганда». Нью-Йоркский журнал «Тайм» настойчиво и даже с некоторым удовольствием акцентировал: «советская комедия без малейшего намека на советскую пропаганду. Действительно, даже в самом сюжете вы вряд ли найдете хоть что-нибудь, отдаленно напоминающее революционное»[35].

Однако вместе с «пропагандой» из пьесы был вытравлен элементарный психологизм, без

которого не существует русский театр, исчезли полутона и нюансы, и суть симоновской истории снизилась до заурядной коллизии любовного треугольника, решенного «в лоб». В итоге спектакль превратился в самую обычную мелодраму с сентиментальным и слащавым до приторности финалом, – излюбленный и знакомый американцам театральный жанр, – коммерчески успешный, обладающий интересным и занимательным сюжетом, но абсолютно лишенный психологической глубины.

У Симонова пьеса заканчивается на почти трагической ноте: главный герой, Савельев, вновь уезжает на фронт, на войну, и никто не знает – суждено ли ему вернуться живым и невредимым в дом, где он вновь научился (после гибели жены и детей) «встать утром и быть счастливым только оттого, что светит солнце, что небо синее, а трава зеленая»[36]; и так же неизвестно – будет ли счастлива полюбившая его Ольга Воронцова. В американской версии пьесы, в которой события перенесены в послевоенное время, возвращению Савельева и счастью влюбленных ничто не угрожает, и от этого в финале пропала щемящая боль и нерв оригинала. Неслучайно американский критик отмечал, что героиня У. Хаген[37] (Ольга Воронцова), потерявшая на войне жениха и пережившая эвакуацию, «больше напоминала американскую барышню из пансиона благородных девиц, чем русскую девушку, прошедшую через страшные испытания войны»[38].

Стремлением избавиться от советской идеологии продиктовано, с одной стороны, изменение названия американской адаптации пьесы Симонова: неуверенность в лучшем будущем и победе («Так и будет») граждан СССР, а универсальность проблематики («По всему свету») в настоящем, послевоенном мире: «События пьесы „По всему свету“ разворачиваются в Москве. Но они могли произойти, как это отмечало большинство критиков, и в Лондоне, Стокгольме, Нью-Йорке или Женеве, Сиднее или Риме»[39]. С другой стороны, принципиальные изменения коснулись жанра этой истории: «лирическая драма» превратилась в США в «комедию».

Слабость адаптации пьесы Симонова для американского зрителя отмечалась почти всеми критиками: «Сюжет непритязателен и даже бессодержателен, а также без следа на особое мастерство. <…> Однако, возможно, основная причина неудачи заключается в том, что „гарнир“ преподносится как „основное блюдо“»[40].

Надо отметить, что и в этом спектакле по пьесе Симонова был также задействован сильный актерский состав. На ведущую мужскую роль в спектакле, академика Воронцова, режиссер Клерман пригласил Д. Булоффа[41], которого знал еще с конца 1920-х гг., когда тот играл в спектаклях с участием С. Адлер. «В те дни знаменитый критик Гарольд Клерман ухаживал за Стеллой Адлер и часто посещал ее представления. Пораженный игрой Булоффа в роли Папы Римского (в спектакле „Кастильская ведьма“ по роману Ш. Аша. – *М. Г.*), Клерман в своей статье для журнала театра „Гилд“ написал, что тот был звездой первой величины»[42]. А в 1970-х гг., будучи театральным критиком в журнале «Нэйшн», Клерман про актера скажет так: «Булофф – один из самых выдающихся актеров в мире. <…> Истинный художник; исключительное явление среди артистов»[43]. Этих настоящих людей театра соединяла многолетняя дружба. В американской версии пьесы Симонова роль академика Воронцова сводилась к функции свахи, и Д. Булофф блестяще справился с задачей: «Используя весь свой арсенал эксцентрики и театральных трюков, Булофф доводил зрителя до гомерического хохота»[44].

В спектакле также играл и Г. Бергхоф (полковник Савельев), который до этого участвовал у Клермана в постановке симоновских «Русских людей». Роль Анны Орловой – так в американской адаптации зовут майора Анну Греч (видимо, переводчик пьесы Симонова решила дополнить «птичий» набор фамилий персонажей: Воронцов, Синицын, Чижов, Орлова) – исполняла Д. Ван Флит[45]. Единственного отрицательного персонажа пьесы, Сергея Синицына, играл актер и один из ведущих театральных педагогов США С. Майснер[46]. Как и водится в советских пьесах, положительным героям противопоставлен человек эгоистичный, корыстный. В основе конфликта – столкновение двух различных взглядов на жизнь: архитектора Синицына и полковника Савельева. В этой борьбе, конечно же, побеждает Савельев, «передовой человек советской эпохи». Индивидуалист Синицын, кроме прочего, еще и неудачливый жених, который добивается любви Ольги Воронцовой. В американской адаптации пьесы Симонова роль Синицына значительно укрупнена: ему не только добавлены реплики, но даже написаны новые сцены с ним. Непривлекательность Синицына стала более прямолинейной.

Примечательно, что для актрисы У. Хаген работа с Клерманом над этим спектаклем стала поворотным моментом в ее творческой биографии. Спустя многие годы актриса отметит это событие в обеих своих книгах. «Он (Г. Клерман. – *М. Г.*) открыл для меня совершенно иной мир театра. <…> Работая с ним над этой пьесой, мне удалось достичь абсолютно нового контакта со зрителем, который стал таким тесным, таким

откровенным. Я очень благодарна Гарольду Клерману за то, что он разрушил ту стену, которая (бывало) так часто разделяла меня с публикой»[47], – такую оценку Хаген даст через четверть века после постановки. То же, но только другими слова, актриса скажет спустя еще другие полвека: «В 1947 г. мне повезло – дважды. Во-первых, Гарольд Клерман предложил мне роль в бродвейской постановке. Никогда раньше я не работала с режиссером такого высокого уровня. <…> Он просил меня играть, пропуская все через себя. Не просто показывать какое-то абстрактное и плоское представление о своей героине, а дать рождение тому новому живому человеку, которым я должна была стать на сцене. <…> Второй раз судьба мне улыбнулась в том же году, когда ведущий актер в этой постановке Клермана[48] должен был покинуть нашу компанию, и поэтому его заменил Герберт Бергхоф»[49]. Сценический роман двух актеров вскоре перейдет в реальную жизнь.

Мэтр американской театральной критики Брукс Аткинсон сначала отозвался на премьеру этой постановки довольно доброжелательно[50], но спустя неделю он напишет более обстоятельную статью, тон которой теперь стал почти убийственным: «Хотя большинство нью-йоркских театральных обозревателей видят в спектакле „По всему свету“ по пьесе Симонова милую, дружелюбную и забавную сценическую шутку, по мнению двух-трех старых театральных снобов, один из которых – ваш покорный слуга, это бледная и бездарная вещь, пусть и написанная довольно добродушно. Будучи одним из ведущих писателей в Советском Союзе, господин Симонов мог бы явить гораздо больше драматургического мастерства, чем его удалось обнаружить в этой комедии»[51]. Представляется, что в такой резкой оценке критика уже не обошлось без идеологии «холодной войны». Особо стоит также заметить, что Аткинсон назвал свою статью «СССР смеется». Такой жанровый приговор пьесе Симонова точно отражает американское восприятие этого советского произведения как создателями постановки, так и ее зрителями.

История повторялась: несмотря на замечательных актеров и опытного режиссера и этот спектакль по пьесе Симонова не стал художественным достижением, хотя и выдержал сотню представлений. Слабость адаптированного материала вкупе с однозначностью трактовки образов лишили постановку глубины и объема. Пьеса превратилась на Бродвее в легкую и бессодержательную комедию, в то время как знаменитый спектакль 1944 г. в московском Театре имени Ленинского комсомола (для которого и было написано это произведение) менее всего походил на комедию. Советские люди, измученные войной, с особым трепетом воспринимали симоновскую «лирическую драму», в которой блистали С. Бирман (в роли майора медицинской службы Греч) и И. Берсенев (в роли инженера-полковника Савельева).

Итак, обе пьесы Симонова, так разительно отличающиеся от стандартов бродвейского мейнстрима, не стали победой ни советского драматурга, ни американской сцены. Коммерческий театр США, из которого вытравливаются подробная работа с актером и глубокий психологизм, перекроил их на собственный лад и по своим излюбленным шаблонам, превратив в заурядную мелодраму с непременным любовным треугольником, забавными шутками и счастливым финалом. Американскому зрителю драмы Симонова были явлены в соблазнительной упаковке обкатанных и легко усваиваемых формул Бродвея. Известно, что и сам К. Симонов был довольно скромного мнения о своей драматургии. И можно только пожалеть о том, что в США не знали Константина Михайловича как замечательного и проникновенного поэта-лирика, чьи стихи заучивала вся наша страна в то непростое время. Чего только стоят его такие шедевры, как «Жди меня» и «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины»…

Тем не менее пьесы Симонова и в искалеченном виде, независимо от того, появились они на Бродвее в угоду ли политической конъюнктуре («Русские люди»), или вопреки ей («Так и будет»), сыграли свою роль – культурного моста через идеологический океан недоверия и подозрений. Случилось это почти 70 лет назад, и больше никогда драматургия Симонова в Новом Свете не ставилась. А вот на российской сцене пьесы Симонова можно встретить и сегодня: «Русские люди» идут в московском академическом Малом театре (в постановке 1975 г. выдающегося советского режиссера Б. Равенских и при личном участии самого драматурга), а пьеса «Так и будет» прочно вошла в репертуар МХАТ им. М. Горького (режиссер Т. Доронина).

Константин Михайлович Симонов много сделал для того, чтобы советскому читателю стали доступны не только произведения И. Ильфа и Е. Петрова и «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова, но и литературная классика США: роман Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» и первый полный перевод пьес Ю. О'Нила и А. Миллера. В конце концов, в условиях «холодной войны» Симонов во многом способствовал тому, чтобы тонкие связи между нашими странами окончательно не разорвались.

Примечания

[1] Автор статьи выражает глубокую признательность Алексею Кирилловичу Симонову, сыну поэта и драматурга, за оказанное внимание и бесценные советы, полученные в процессе работы над этим текстом.

[2] Речь идет именно о пьесах советских драматургов, так как русская классическая драматургия (и прежде всего, пьесы А. П. Чехова) регулярно шла в США в течение всего XX в. В 1920–1930-е гг. современная отечественная пьеса лишь изредка появлялась на американских подмостках (например, «Рычи, Китай» С. Третьякова, «Ржавчина» В. Кришона и А. Успенского и «Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева), и количество этих постановок было весьма скромным.

[3] Самитов Д. Г. В зеркале Бродвея: история, социология, менеджмент некоммерч. театров США. М.: ГИТИС, 2008. С. 13.

[4] Цит. по: Самитов Д. Г. Указ. соч. С. 13.

[5] Брустин Р. Идеи художественного театра в Америке // Режиссерский театр от Б до Ю: разговоры под занавес века. М.: МХТ, 1999. С. 58.

[6] Simonov K. The Russians. London: A. Leitser Atoz, 1943. 81 p.; Simonov K. The Russians // Four Soviet war plays. London: Hutchinson, 1944. P. 143–208.

[7] Цит. по: Ломунов К. Драматургия Симонова // Симонов К. М. Пьесы. М.: Искусство, 1954. С. 13.

[8] Самитов Д. Г. Указ. соч. С. 16.

[9] См.: Harold Clurman // Internet Broadway datebase. URL: http: // ibdb. com (дата обращения: 20. 10. 2015).

[10] Репертуарный справочник: офиц. и справ. материалы по драматическим и муз.-драм. произведениям для работников учреждений искусств, театр.-зрелищ. предприятий и худож. самодеятельности. М.: Искусство, 1950. С. 309–310.

[11] Weales G. Odets, the playwright. London; New York: Methuen, 1985. P. 152. Здесь и далее перевод автора статьи.

[12] См.: Вронский Б. За океаном: из зап. совет. корреспондента в США // Литература и искусство. 1944. 10 июня, № 24 (128). С. 4.

[13] Постановка пьесы «Русские люди» в американских театрах // Известия. 1942. 13 окт., № 241 (7927). С. 4.

[14] Bordman G. American theatre: a chronicle of comedy and drama, 1930–1969. New York; Oxford: Oxford Univ. Press, 1996. P. 220.

[15] Washington greets new Russian drama: Litvinoffs among the audience at premiere of Simonov play // New York Times. 1942. 16 Dec. P. 21.

[16] Берман Д. А., Толочинская Б. М. К. М. Симонов: библиогр. указ. М.: Книга, 1985. С. 273, 277.

[17] Успех пьесы Симонова «Русские люди» в США // Правда. 1942. 20 дек., № 354 (9125). С. 4; Моск. большевик. 1942. 20 дек., № 298 (1156). С. 4; Комсомол. правда. 1942. 20 дек., № 298 (5393). С. 4.

[18] Шнайдер И. Письмо из Нью-Йорка // Литература и искусство. 1943. 3 апр., № 17 (66). С. 4; Американская военная драматургия // Там же. 22 мая, № 21 (73). С. 4 Вронский Б. Указ. соч. С. 4; Война и литература: беседа с Лилиан Хеллман // Лит. газ. 1944. 2 дек., № 5 (1108). С. 4; Владимиров Р. Советский театр в оценке печати США и Англии // Театр. 1945. № 1, сент. С. 54; Морозов М. Две культуры // Там же. 1947. № 11, нояб. С. 61; Театры мира о подвиге советского народа // Там же. 1975. № 5, май. С. 143; История зарубежного театра: в 4 ч. / под ред. Г. Н. Бояджиева и др. 2-е изд. М.: Просвещение, 1986. Ч. 3: Театр Западной Европы и США, 1917–1945. С. 235; История западноевропейского театра: учеб. пособие / под общ. ред. А. Г. Образцовой, Б. А. Смирнова. М.: Искусство, 1988. Т. 8: 1917–1945. С. 229.

[19] Цит. по: Театры мира о подвиге советского народа. С. 143.

[20] Nichols L. The play: «The Russian People» // New York Times. 1942. 30 Dec. P. 17.

[21] Weales G. Op. cit. P. 152–153.

[22] Langner L. The magic curtain. New York: E. P. Dutton and Co., 1951. P. 339.

[23] Леон Эймс (Leon Ames, 1902–1993) – американский актер театра, кино и телевидения, один из основателей Гильдии киноактеров США (1933), президентом которой он являлся с 1957 по 1958 г. В 1980 г. за вклад в киноискусство актер получил премию этой Гильдии.

[24] Герберт Бергхоф (Herbert Berghof, 1909–1990) – американский актер, режиссер и театральный педагог. Классик отечественного театроведения Г. Бояджиев в 1960-е гг. даст высочайшую оценку актерского мастерства Бергхофа: «Один из крупнейших художников современной американской сцены – мастер многостороннего дарования» (Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М.: Просвещение, 1969. С. 313).

[25] Barnes H. The theatre: «The Russian People» // New York Herald Tribune. 1942. 30 Dec. P. 12.

[26] См.: Котен Б. Три месяца рядом с ним // Константин Симонов в воспоминаниях современников. М.: Совет. писатель, 1984. С. 438–440; Симонов К. М. Сегодня и давно: ст., воспоминания, лит. заметки. М.: Совет. писатель, 1976. С. 143.

[27] Langner L. Op. cit. P. 340.

[28] Запись личной беседы с А. К. Симоновым. 16 июня 2015 г. Арх. авт. ст.

[29] Сотый спектакль пьесы Симонова «Так и будет» в Нью-Йорке // Веч. Ленинград. 1947. 25 июня, № 146 (468). С. 3.

[30] Симонов К. М. Бернарду Котену // Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1987. Т. 12, доп. С. 49.

[31] Бернард Котéн (р. 1912 г.) – американский переводчик. Симонов и Котен пронесли свою дружбу через всю жизнь. В личном архиве К. М. Симонова сохранилась их обширная переписка. Б. Котену посвящено стихотворение Симонова «Три точки». Воспоминания о Котене оставил и сын поэта А. К. Симонов в книге «Парень с Сивцева Вражка» (гл. «Бернард Котен»).

[32] Репертуарный справочник. С. 344–345.

[33] Цит. по: Funke L. New and gossip gathered on the Rialto // New York Times. 1947. 2 Febr. P. XI; Calta L. Simonov comedy in debut tonight // Idem. 27 Mar. P. 40.

[34] Тельма Шнии (Thelma Schnee, 1918–1997) – американская актриса и сценарист. В 1950 г. по ее адаптированному тексту пьесы Симонова «Так и будет» в Англии медиакорпорация «BBC» сняла телевизионный фильм «По всему свету».

[35] The Whole world over // Time. 1947. 7 Apr. P. 78.

[36] Симонов К. М. Так и будет // Симонов К. М. Пьесы. М.: Искусство, 1954. С. 293.

[37] Ута Хаген (Uta Hagen, 1919–2004) – известная американская актриса и театральный педагог. Среди ее учеников были Марлон Брандо, Роберт де Ниро, Аль Пачино, Лайза Миннелли и многие другие. Хаген – автор двух книг по актерскому мастерству: «Respect for Acting» (1973) и «A Challenge for the Actor» (1991).

[38] Cooke R. P. The theatre: comedy in Moscow // Wall Street J. 1947. 31 Mar. P. 10.

[39] Simonov K. The Whole World Over: a comedy: in 2 acts / transl. and re-written for the American stage by T. Schnee. New York: Dramatists Play Service Inc., 1947. P. 4.

[40] The Whole World Over // Time. 1947. 7 Apr. P. 78.

[41] Джозеф Булофф (Joseph Buloff, 1899–1985) – американский актер театра и кино, режиссер. Наш соотечественник: родился в Вильно (Российская империя, ныне Вильнюс, Литва) в еврейской семье. С 1930 г. постоянно жил и работал в США. Много лет прослужив в Еврейском художественном театре в Нью-Йорке, Булофф со временем стал одним из ведущих актеров еврейской сцены. Среди лучших его актерских работ на английском языке – роль в знаменитом мюзикле «Оклахома!».

[42] Kadison L., Buloff J. On stage, off stage: memories of a lifetime in the Yiddish Theatre. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1992. P. 67.

[43] Clurman H. Theatre // Nation. 1973. 19 Nov. P. 541.

[44] Bordman G. American theatre: a chronicle of comedy and drama, 1930–1969. New York; Oxford: Oxford Univ. Press, 1996. P. 265.

[45] Джо Ван Флит (Jo Van Fleet, 1914–1996) – американская актриса театра и кино, обладательница премий «Оскар». Роль в спектакле «По всему свету» – одна из первых ее работ на Бродвее. Ее кино-дебют состоялся в фильме Э. Казана «К востоку от рая» (1955), где она играла мать персонажа Д. Дина. Эта роль принесла ей премию «Оскар» (лучшая актриса второго плана).

[46] Сэнфорд Майснер (Sanford Meisner, 1905–1997) – американский актер, режиссер, участник театра «Груп». Один из ведущих театральных педагогов США XX в.: создатель собственной актерской техники, вошедшей в театральную педагогику под названием «Техника Майснера». Среди его учеников – актеры Г. Пек, Р. Дюваль, Д. Каан, Д. Вудворд, П. Фалк, Д. Кассаветис, режиссеры С. Поллак, С. Люмет, Д. Франкенхаймер, драматург Д. Мамет.

[47] Hagen U. Respect for acting. New York: Macmillan, 1973. P. 8.

[48] Речь идет об актере С. Бекасси, изначально игравшем в спектакле «По всему свету» вторую главную мужскую роль – полковника Дмитрия Савельева, в которого влюбляется юная Оля Воронцова, героиня У. Хаген.

[49] Hagen U. A Challenge for the actor. New York: Scribner, 1991. P. XXI.

[50] Atkinson B. The new play «The Whole World Over» // New York Times. 1947. 28 Mar. P. 28.

[51] Atkinson B. The U. S. S. R. laughs // New York Times. 1947. 6 Apr. P. XI.

УДК 791.21.038.6+79.221.9

С. В. Улин

Безумие в киноискусстве постмодернизма

Тотальность массовой культуры остается одной из важных болевых точек современности. Осмысление этой проблемы является отдельной темой для искусствоведческого исследования. Кинофильм Яна Шванкмайера «Лунатизм» является попыткой презентации авторской точки зрения на взаимосвязь постмодернистского дискурса и массовой культуры.

Ключевые слова: Ян Шванкмайер, кинематограф, безумие, постмодернизм, фильм ужасов, массовая культура

Svyatoslav V. Ulin

Madness in post-modernism cinematography

Totality of the mass culture remains one of the most important pain points of the present time. The comprehension of this problem is the separate issue for the art-criticism research. «Lunacy» by Jan Švankmajer is an attempt to present the author's point of view on the relationship of postmodern discourse and mass culture.

Keywords: Jan Švankmajer, cinematography, madness, postmodernism, horror-movie, mass culture

В 2005 г. Ян Шванкмайер, чешский режиссер-экспериментатор, снимает сюрреалистический фильм «Лунатизм», отнесенный самим автором к «философскому ужасу». В этом фильме Шванкмайер эксплуатирует, как отмечает сам режиссер, дегенеративность онтологически присущую жанру «horror». Перед вступительными титрами на экране появляется фигура самого режиссера, который объявляет зрителю о том, что данный фильм не является произведением искусства, ведь оно уже практически умерло, и «на смену ему пришел гигантский рекламный ролик с Нарциссом, глядящимся в зеркало воды». Режиссер посвящает картину размышлению о способах управления сумасшедшим домом, выделяя два противоположных способа: абсолютная свобода либо полный и жестокий контроль над пациентом. Однако, по словам режиссера, существует и третий метод, совмещающий в себе худшее из двух предыдущих, – это и есть тот мир, в котором мы сейчас живем, говорит Шванкмайер, ссылаясь, по-видимому на современные реалии эпохи культуры постмодернизма с присущей ей синкретичностью, интертекстуальностью и гипертрофированной глобальностью затрагиваемой ею проблематики. За основу повествования Я. Шванкмайер взял мотивы произведений Маркиза де Сада, а также рассказ Э. А. По «Преждевременное погребение».

Сформулированная таким образом авторская установка о современном мире побуждает режиссера к визуальному погружению зрителя в театрализированное пространство некой эклектической иррациональной образности, создавая «неопределенные» ландшафты, интерьеры и экстерьеры, которые все вместе сложно отнести к какой-либо определенной исторической эпохе. В них суетятся одетые по моде XIX в. люди – пациенты местного сумасшедшего дома, управляемого врачом-либертарианцем, спеша сесть на автобус. В течение всего фильма в качестве «интермедий», которые подчеркивают те или иные сюжетные повороты, по стенам и полу проползают куски мяса, подражая своими движениями тем или иным аспектам человеческой деятельности.

Сюжет «Лунатизма» разворачивается вокруг молодого человека по имени Берло, возвращающегося с похорон своей матери и начинающего погружаться в безумие из-за преследующих его ночных кошмаров, в которых к нему в спальню ломятся огромные санитары в белых халатах, в то время как расположенные в его апартаментах предметы быта «в страхе» лезут к двери, открывая санитарам путь, и те надевают на него смирительную рубашку. Крики Берло слышат постояльцы таверны, в которой он остановился, и среди них оказывается некий Маркиз, который приводит молодого человека в чувство и предлагает отправиться вместе с ним. На протяжении поездки до замка Маркиза тот играет с Берло шутки, суть которых заключается в намеренном выворачивании наизнанку любой логики. В своем замке Маркиз, позиционирующий себя как гедонист и человек изысканных вкусов, устраивает богохульные оргии ритуалистического характера, с десадовскими проклятиями в адрес божественного мироустройства, вбивая в распятие гвозди, а затем совершая изде-

вательский акт причастия, поедая с безумцами, в числе которых и сам владелец сумасшедшего дома, шоколадный торт со стола из обнаженных женских тел. На следующий день Берло, шокированный увиденным, решает покинуть Маркиза, но тот разыгрывает перед ним «терапевтический похороны»: он впадает в каталептический припадок и просит похоронить его. Позже выясняется, что только так он способен на некоторое время вернуться к нормальной жизни. После с Берло случается еще один приступ, и Маркиз предлагает ему пройти курс лечения в больнице, чьи пациенты лечатся по принципу вседозволенности и полной свободы, в то время как свергнутый ими год назад медицинский персонал сидит за решеткой.

Выстраивая хронометраж фильма наподобие театрализованного представления со вступительным словом маэстро и повествования, разделенного на акты чередующимися интермедиями, Шванкмайер предоставляет зрителю образный ряд, наполненный различными изображениями сумасшедших, подобный «Кораблю дураков» И. Босха. В фильме разыгрывается представление шутов, но здесь это служит не цели повеселить публику, а сделать попытку некоего среза состояния, в котором пребывает современная массовая, да и не только массовая, культура, обусловленная реалиями постмодернистского дискурса: «безумец в театре – это персонаж, который самим своим телом выражает правду, неведомую ни зрителям, ни другим действующим лицам, это персонаж, через которого является сама истина»[1]. Однако телесность у Шванкмайера несет элементы эротизма. Это видно в сцене поедания торта с женских тел. Создается впечатление, что Шванкмайер как бы препарирует таким образом человеческую натуру, подводит все ее аспекты к общему знаменателю – смешному и судорожному, но все же строго механизированному выполнению своих органических функций, и все это на фоне драмы, разворачивающейся в сознании главного героя, столкнувшегося с помешательством. Берло сталкивается с развенчанием собственных представлений о добре и морали, в то время как взявший над ним шефство Маркиз пытается привить ему свои либертарианские взгляды. В середине фильма Маркиз воссоздает картину Э. Делакруа «Свобода на баррикадах», переодевая безумцев в персонажей картины и придавая им характерные позы, а после под крики «Да здравствует свобода!» все впадают в дионисийское веселье. Следует отметить, что кинокартина «Лунатизм» полна подобных сцен с участием различных безумцев, один из которых пытается закопать другого в могилу, а другой руководит живописным кружком, где женщину забрасывают пакетами с красками. Глядя на это начальники больницы добродушно смеются, но трактовать подобные сцены Шванкмайер предоставляет самому зрителю, предпочитая образные методы выражения каким бы то ни было пояснениям. Все это подталкивает к выводу о том, что в своем произведении Шванкмайер рефлексирует над миром современной масс-медиа, проводя параллель между кризисной современной культурой и сумасшедшим домом, в котором основным методом лечения стало «безумие ради безумия». Деятели культуры – «главные» безумцы. Маркиз и заведующий больницей – персонаж, постоянно приклеивающий себе новые усы и бороды, меняющий маски. Больница, в которой каждый пациент волен делать все, что ему заблагорассудится, явно представляется неким полигоном, лабораторией художников по выведению новых экспериментов над сознанием безумцев-зрителей и способам работы с ними посредствам новых методов, выражаемых в хаосе всеотрицания и вседозволенности, с целью перешагнуть наметившийся еще в XIX в. кризис культуры и вывести, с их точки зрения, ее на новый уровень. Подобные аллегории относительно роли искусства в культуре были заложены еще модернистами и, в особенности, течением дадаизма и сюрреализма с его «психологическим автоматизмом», однако Шванкмайер придает подобной терапии гротескный и комический характер. Этот кризис, начавшийся с утверждения Ницше о смерти бога и выведенными из него рассуждениями Достоевского о вседозволенности, судя по всему, и сеть состояние современной культуры. Таким образом, культура, лишившись бога, отдала себя на волю случаю, из которого проистекают хаос и иррациональность. В XX в. Ортега-и-Гассет провозглашает «человека массы», живущего в иллюзии массовой культуры, роботизированного и действующего согласно заданным примитивным физиологическим законам, что так ярко изображает Шванкмайер своими мясными куклами, практически обнажая голую натуру человечества, лишенного не только морали, но и самой воли к бытию, живущую исключительно по инерции. Главный герой фильма, человек классических для европейского обывателя взглядов и моральных устоев теряет мать, и его привычный мир рушится, оставляя его в одиночестве, без смысла жизни и веры в будущее, что сталкивает его (согласно К. Г. Юнгу) со страхом помутнения рассудка и сопутствующими ему галлюцинациями. Встретившийся ему Маркиз, похоже, представляет собой истинного безумца – яркого представителя кризиса современной культуры

и в то же время настоящего художника-декадента. Не желая погружения главного героя в абсолютное отчуждение и потери его связи с бытием, он шокирует его своими абсурдными деяниями, богохульствами и десадовским либертинажем, претворяя их в форму новых религиозных таинств, нового способа обретения самости в этом потерявшем смысл мире. Тем не менее Берло боится его и по-христиански сочувствует его безумию, желая поскорее убраться из этой больницы для умалишенных. В этом ему обещает помочь медсестра и участница маркизовских оргий, говорящая, что настоящие санитары были заключены в подземелье во время бунта умалишенных, возглавляемого Маркизом – самым безумным из всех. Когда они вырываются на свободу, обросшие куриными перьями и потерявшие человеческий облик, санитары карают всех безумцев и Маркиза подвергают пыткам, которые изображаются при помощи анимации на кусках мяса. Страшный сон главного героя о санитарах становится явью, и пока его одевают в смирительную рубашку, новый директор сумасшедшего дома объясняет ему свою методику лечения безумия: упразднить тело, дабы тело не упразднило душу.

Кинокартина «Лунатизм» ставит зрителя перед фактом состояния, в котором находится и как будто бы замерла современная культура и философия постмодернизма с их плюрализмом и бесконечностью порядков, по своей природе не предрасположенных к установлению какой-либо иерархии. Нельзя сказать, что сам режиссер смотрит оптимистически на своих свободных безумцев, поскольку их деятельность ассоциируется здесь скорее не с «искусством, которое практически умерло», но с той свободой, которую ему прочил модернизм. На деле же культура превращается в хаотическое нагромождение произведений масс-медиа, которая стала ведущим визуальным языком постмодернизма на различных транслирующих экранах по всему миру, объединив в свой интертекстуальности иронию, гротеск, абсурд и свободу использования любых текстов и форм и их интерпретацию. На языке постмодернизма говорит и сам Шванкмайер, выстраивая повествование как притчу, основанную на эклектичном сочетании кошмаров Э. А. По, святотатственной философии Маркиза де Сада и штампах популярного в кинематографе жанра «horror» с его тревожностью, тусклыми тонами, и постоянно преследующего зрителя чувства тревоги и иррациональности происходящего. Тем не менее в одной из финальных сцен, когда озверевшие и озлобившиеся заключенные санитары вырываются из своих цепей, карая и упраздняя свободных безумцев и наводя свой по-фашистски жестокий порядок, создается впечатление, что и такой исход крайне неприятен режиссеру, как будто это экранизация уже его собственного страшного сна о лишении свободы деятельности.

Создается впечатление, что в своем «Лунатизме» Шванкмайер со свойственным его почерку мрачным сюрреалистическим пессимизмом провел наглядный анализ состояния постмодернизма на сегодняшний день, когда «на смену искусству пришел гигантский рекламный ролик с Нарциссом, глядящимся в зеркало воды», а предметом и объектом искусства стали механизированные мясные куклы. К схожим выводам отсылают и финальные кадры «Лунатизма», показывающие «дышащее» шевелящееся мясо в полиэтиленовой вакуумной оболочке на прилавках супермаркета.

Примечания

[1] Фуко М. Безумие и общество // Интеллектуалы и власть: избр. полит. ст., выступления и интервью. М.: Праксис, 2002. С. 8.

УДК 778.5:004.55

А. О. Гусев

Гипертекстовое киноповествование

В истории своего становления киноповествование неоднократно обновлялось. Это происходило в определенные периоды, обусловленные культурными, социальными и другими изменениями в обществе. В статье рассматриваются общие характерные черты, присущие новым, особым видам повествования в кино, ярко проявившимся в кинематографе в конце 1980-х гг. На примерах анализа конкретных фильмов прослеживается, как меняется соотношение фабулы, сюжета и композиции под воздействием изменения подачи и восприятия информации, вызванное стремительным развитием СМК и СМИ. Процесс образования подобного типа киноповествования продолжается и в настоящее время.

Ключевые слова: кинематограф, киноповествование, композиция, гипертекст, гипертекстовое киноповествование, фабула, сюжет, сцена

Alexey O. Gusev

Hypertext film narration

Film narration has been repeatedly renewed. It happened at some definite periods due to the changes in cultural, social and other aspects of the society. The article considers some general features of the new specific types of film narration which were most vividly displayed at the end of 1980's. The analysis of some definite films shows the change in the correlation of the plot, subject and composition under the influence of the changes in the presentation and receiving information which were caused by a swift development of means of mass communication and mass media. The process of the formation of such type of film narration is under way at present.

Keywords: cinematography, film narration, composition, hypertext, hypertext film narration, plot, subject, scene

Способ ведения действия, логика развития повествования, стиль и композиция фильма являются важными и актуальными вопросами практики и теории кинематографа, характеризуя определенный уровень его развития. В своей истории они не раз претерпевали серьезные изменения. Кинематограф стремился в периоды таких изменений к синтезу различных драматургических, стилистических и жанровых форм, поиску новых способов построения сюжета, к разработке новых типов повествования.

В своем развитии киноповествование переживало несколько периодов обновления. Среди основных периодов обновления киноповествования выделяются 1920-е гг., конец 1950-х и 1960-е гг., конец 1980-х – 2000-е гг. В разные периоды развития киноязыка на первый план выходили разные типы повествования. Периоды господства линейно-последовательного повествования, сформировавшегося в кино под влиянием театральной традиции, сменялись периодами обновления нарративных способов и форм. Периоды обновления киноповествования связаны с именами выдающихся режиссеров-авторов. Именно режиссеры-новаторы изобретали и разрабатывали новые нарративные способы.

В этой статье мы рассмотрим некоторые черты особых видов повествования, сформировавшегося в кинематографе в конце 1980-х гг. Процесс развития этого типа повествования продолжается и в настоящее время.

Но его истоки лежат много раньше. Мы не будем подробно рассматривать предпосылки возникновения новых видов киноповествования, однако позволим себе вкратце вспомнить историю вопроса.

Один из первых ярких всплесков драматургических реформ в кино можно отнести к 1920-м гг., когда впервые прозвучали лозунги «разрушения сюжета» и «отказа от сюжета». В это время многие кинематографисты пытались отказаться в своих фильмах от линейного построения сюжета и традиционной драматургической формы развития действия – от завязки через развитие к кульминации и финалу. В указанный период было намечено разделение на поэтическое и прозаическое кино. В некоторых исследованиях проблема соединения частей в фильмах с ослабленной фабулой представлялась, в первую очередь, как проблема стиля. С появлением звука в кино стала прослеживаться несколько иная оппозиция: ненарративное поэтическое немое кино и линейно-повествовательное прозаическое звуковое.

Поиски в области новых путей нелинейного киноповествования велись почти в одно и то же время в разных странах мира. В конце 1920-х гг. на экраны вышли фильмы французского «авангарда» – «Механический балет» Фернана Леже, «Антракт»

Рене Клера, «Синеграфическая поэма» Мена Рея. Авангард искал эмоции, пафос, ритм в способах чисто кинематографических, независимых от литературы и театра. Их эксперименты продемонстрировали, что драматический потенциал может быть скрыт в освещении, монтаже, ритме форм и т. д. По мнению художников этого направления, кино убедительнее других искусств стирало границу между мечтой и реальностью и освобождало от необходимости логического оправдания действия. Однако требования обязательного своеобразия выразительных средств привели к взрыву формализма, средства стали подменять содержание.

В это же время советские зрители познакомились с опытами Дзиги Вертова, а в Германии экспериментировали Ганс Рихтер и Вальтер Руттман. Помимо эстетических манифестов и теоретических концепций «бессюжетности», формальных экспериментов в этот период были созданы фильмы, содержавшие неизвестные ранее в кино художественные приемы. Кинематографисты пытались найти возможность по-новому рассказывать «истории». Тогда же впервые стали разрабатываться способы повествования, где рассказ велся не через изображение последовательной цепи каких-то событий и действенных проявлений, а на их сложном композиционном сопоставлении. В области игрового кинематографа в этом отношении показательны фильмы «Броненосец Потемкин» и «Октябрь» С. М. Эйзенштейна. В этих картинах основная повествовательная нагрузка ложилась не столько на драматургию, сколько на композиционное сопоставление явлений, действий, объектов съемки.

Другой пик обновления нарративных форм и композиции в кино пришелся на конец 1950-х – начало 1960-х гг. В этот период большое количество фильмов в разных странах мира стало уходить от линейного способа повествования. Кинематографисты стали отказываться от сюжетов, совпадающих с фабулой. Появились фильмы с необычной, сложной сюжетной композицией. Поиски в области так называемой «свободной» драматургии стали вестись практически во всех видах и жанрах кинематографа.

В указанный период почти так же, как и в 1920-е гг., появились концепции «бессюжетности» и полной «дедраматизации» кино. Фильмы режиссеров-новаторов часто встречали непонимание, их оппоненты не желали корректировать прежний арсенал драматургической техники, приводить его в соответствие со складывающимся современным киноязыком. Новым в кинематографе для того времени явилось усиление роли рассказчика, выделение авторского начала. В таких фильмах тема развивалась по законам внутренней логики автора. Авторы в кино стали активно работать с внутренним монологом или с внутренней речью персонажей, пытаясь донести ее до зрителя. Изменилось и само положение автора в композиции фильма. В ткань повествования стали включаться авторские размышления, воспоминания, ассоциации, комментарии. Автор часто становился участником действия, важным или вообще основным повествователем фильма. Нарративная структура насыщалась массой психологических подробностей, деталями, различного рода описательными элементами. Сценаристы и постановщики экспериментировали со способом ведения действия и рассказа в кино. Одновременно с этим и стиль как характер художественного мышления автора стал оказывать большее влияние на киноповествование, нежели прежде. С помощью стиля режиссеры задавали общий эстетический принцип строения произведения, выражали его содержание.

Другой отличительной чертой многих фильмов конца 1950-х и 1960-х гг. является то, что фабула в них распадается на несколько блоков или новелл с их видимой автономностью. Отечественные исследователи кинодраматургии (В. Демин[1], В. Фомин[2], Л. Нехорошев[3]) подчеркивали, что в таких конструкциях основной конфликт разворачивается на сюжетном уровне; фабульный же конфликт ослаблен или вообще отсутствует. Рассмотрение сюжета как определенного уровня конфликтных соотношений помогает понять особого рода единство данного произведения. Часто большая часть драматической и смысловой нагрузки в таких фильмах лежала вне основной линии рассказа. Фабуле при этом отводилась второстепенная, вспомогательная роль. Возникла необходимость исследовать и определить соотношения сюжета, фабулы и композиции в новых условиях и на материале новых фильмов.

Советский киновед В. П. Демин в книге «Фильм без интриги» стремился доказать, что новые нарративные структуры органичны для кино. Он предложил разделять фильмы по принципу соотношения фабулы и сюжета. Сюжет – это весь предмет изображения, содержимое, сущность вещи. Произведение искусства, лишенное сюжета, лишается и смысла. Другое дело – произведение искусства, лишенное фабулы. Здесь фабулярный метод организации сюжета заменен другим – только и всего.

Под **фабулой** понимается отражение динамики действительности в форме последовательно развертывающихся в произведении событий, действий, поступков, внутренне объединенных причинно-временной связью и образующих единство. Когда же события, действия, взаимоотношения не связаны единой, всепроникающей событийной обусловленностью, тогда речь может идти о **нефабулярном сюжете**. Было отмечено, что формообразующая роль сюжета может лежать как в области событийной, направляющей канвы, так и в

области событийно не предполагающих друг друга, внефабульных или околофабульных элементов.

Помимо временных и причинно-следственных отношений между элементами действия существуют эмоциональные и ассоциативные связи. На этом часто делается акцент во многих произведениях указанного периода. В них внутренняя, эмоциональная логика сцеплений эпизодов, сцен, кадров выражает художественный смысл фильма. Стало понятно, что эмоционально-смысловые связи могут оказываться в сюжете не менее, а иногда и более важными, чем связи причинно-временные. Во многих фильмах 1960-х гг. эпические, лирические, описательные в широком смысле слова элементы действия становятся главным проводником авторской мысли, выступают как основное сюжетноинформирующее средство, несут в себе действие, только в скрытой, «внутренней» форме. Трактуя действие как череду событий, само событие часто определяют как «момент действия». Это оказывается верно, если отличие события от несобытия определять по законам данного конкретного произведения. В композиции фильма, где основная нагрузка лежит на эмоционально-смысловых, ассоциативных связях, сюжетно важное событие может внешне выглядеть незначительным, мимолетным. Но часто именно такое «незначительное» событие в узловой точке композиции произведения может изменить вектор действия, повлиять на сюжет.

В. Демин предложил определять подобные события как «микрособытия»[4]. Это такие подробности поведения персонажей, всей атмосферы происходящего, которые перерастают границы простого описания и становятся как бы точечным зарядом конфликта. Микрособытиями можно считать некие активные элементы повествования, не забывая о том, что кино – аудиовизуальное искусство и повествование в нем может осуществляться и через детали изображения или звука. Такие микрособытия в некоторых фильмах оказываются способны двигать развитие действия не хуже «больших» драматических событий. Мы будем называть микрособытиями те события, которые становятся событиями в контексте повествования каждого конкретного произведения.

Композиция может определяться как соотношение целого и частей произведения, а также частей между собой. История развития искусства кино подводит к пониманию композиции как конструкции, каркаса произведения, обозначению способа организации материала. В композиции соотносятся вербальная и иконическая составляющие фильма, его драматургия и стиль.

Рассматривая композицию того или иного художественного произведения, его делят на более или менее законченные части и находят закономерности соотношения между ними с точки зрения раскрытия сюжета, образа, темы и идеи произведения. Каждая из частей в свою очередь может подразделяться на более мелкие составляющие ее части: в сценарии, например, эпизод состоит из того или иного количества сцен, сцены – из планов, между которыми также могут быть найдены закономерности в чередовании. Киноповествование же всегда находится в становлении, динамике. Рассматривая киноповествование, можно говорить о векторах развития повествования в фильме, уровнях, пластах, линиях, но не о «частях», в отличие от композиции.

Киноповествование всегда индивидуализировано, несмотря на то, что существуют некоторые общие нарративные схемы, клише, приемы. Как рассказы двух человек об одном событии или предмете будут различаться, так и в фильме для каждого кинематографиста характерны свои индивидуальные особенности киноповествования и стиль. При этом композиционное строение разных фильмов может почти буквально совпадать. В фильме повествование может вестись разнообразными средствами:

– визуальными (композиция кадра, крупность плана, свет, цвет, детали изображения, пластика и характер движения камеры и объектов съемки, специальные эффекты, комбинированные кадры, фактура изображаемого);

– с помощью звука (дикторский, закадровый текст, диалоги, музыка, шумы);

– посредством монтажа.

Ни в каком другом искусстве повествователь не владеет таким арсеналом технических и художественных средств.

При изучении повествования через форму, конструкцию внимание привлекается к их активным узловым моментам, местам связей между элементами. В них могут соотноситься сюжетные линии, они способны давать начало новым виткам повествования, именно через них проходит композиционный уровень конфликта. Мы будем называть эти точки **активными элементами композиции**.

В традиционных динамичных композиционных формах можно отметить одну особенность. Всякое серьезное изменение в характере персонажей, в развитии событий фильма требует предварительной подготовки. Эта подготовка может вестись на уровне незначительных деталей или неакцентируемых в сюжете микрособытий. Важно, чтобы на этом уровне был дан хотя бы намек на возможное развитие. Этим закладывается основа дальнейших изменений, и они не воспринимаются зрителем как неоправданно неожиданные. При этом зритель совсем не обязательно должен четко осознавать, что данная деталь повествования или микрособытие станет важной для дальнейшего поворота действия. Средством для реализации такой подготовки

на уровне сюжета выступает микрособытие, а на уровне общего построения фильма – активные элементы его композиции.

Новые тенденции в кинематографе 1990-х гг. дают основания говорить о радикальных преобразованиях в композиции фильмов. Современные способы сюжетосложения и ведения действия на экране имеют глубокие корни и серьезные предпосылки для своего развития. Многое из освоенного в киноязыке в конце 1950-х – 1960-е гг. находит свое развитие в композициях произведений рубежа XX–XXI в. Киноповествование обладает свойством по-разному организовывать свои элементы в соответствии с особенностями культурной ситуации, личностью автора, зрительским восприятием. После драматургических реформ 1950–1960-х гг. культурная ситуация, а главное зрительское восприятие, сильно изменились. В последнее десятилетие как в зрелищном, так и в авторском кинематографе ощутимо обновился характер взаимодействий между фабулой, сюжетом и композицией. В кино появляются новые способы ведения «рассказа». Есть признаки того, что и киноязык переживает очередной всплеск изменений. От нелинейного повествования и сюжетов с ослабленной фабулой кинематограф пришел к имитации компьютерных форм построения текста.

В работах многих кинематографистов периода конца 1980–2000-х гг. можно выделить общие повествовательные тенденции. При этом подобные особенности не проявлялись ярко в кино до указанного времени.

В настоящее время множество художественных текстов создается за счет различного рода культурных проекций и взаимодействий. Находясь в едином культурном поле, тексты соотносятся, отсылают, цитируют, комментируют друг друга. Таким образом, текст зачастую оказывается в прямой зависимости от контекста. Кинематограф как активно развивающееся искусство чутко реагирует на эти изменения.

В ткань современных кинофильмов активно внедряются различного рода цитаты, заимствованные сюжеты, широко практикуется производство ремейков, происходит активное взаимопроникновение видов и жанров кино. В рамках киноискусства работают технологии, традиционно считавшиеся коммерческим продуктом в системе СМИ и СМК: есть масса примеров того, реклама и фильмы срастаются между собой, служебная или нехудожественная информация проникает в ткань художественных произведений.

Видеотехнологии, телевидение, компьютеры, Интернет оказались способны влиять на строение сюжетно-композиционных схем кинематографа. В организацию повествования, в композицию фильмов вносятся принципы, соответствующие принципам работы компьютера и других СМИ. В обновленных структурах происходит синтез различных видов и жанров кинематографа, элементов иных искусств, средств массовой информации и компьютерных игр.

В свою очередь, индустрия компьютерных игр расширяет коммерческие рамки кинопроката, популяризирует киноискусство. Создаются игры по мотивам фильмов и наоборот, кинокартины, чьи сюжеты развиваются, имитируя законы компьютерной игры, происходит взаимообмен героями и стилистическими находками. Главные герои фильмов, а в других случаях и сам автор участвуют в развитии повествования, принимая на себя некоторые функции пользователя компьютерных сетей или программиста. Конечно, способы работы пользователя или программирование в рамках кинофильма могут только имитироваться. Но такие имитации, а также новая позиция и точка зрения героев и автора приводят к созданию особых форм киноповествования, основанного на иных чем прежде принципах.

С 1980-х гг. кинематограф стал активно осваивать специфику построения компьютерных текстов. Многие схемы организации и работы с потоками информации в компьютерном пространстве стали прообразом для создания новых типов киноповествования. Влияние способов организации и подачи информации в компьютере на киноповествование прослеживается в целом ряде произведений конца XX в. и начала XXI столетия.

Подобный тип повествования можно обнаружить в таких фильмах, как трилогия «Матрица» братьев Вачовски, «Осторожно, двери закрываются» П. Хьюита, «Карты, деньги, два ствола» Г. Ричи, «Любовники Полярного круга» Х. Медема, «Убить Билла» К. Тарантино, «Беги, Лола, беги!», «Принцесса и воин» Т. Тыквера, «Куклы» Т. Китано и др. Отмеченные процессы затрагивают не только коммерческий, но и авторский кинематограф.

В произведениях последних лет режиссеров, тяготеющих к так называемому авторскому направлению киноискусства, также можно обнаружить новые формы повествования.

С конца 1980-х гг. в изменившихся общекультурных и технических условиях продолжает свои эксперименты по созданию «ненарративного кинематографа» Питер Гринуэй. Новые тенденции развития киноповествования прослеживаются в работах Квентина Тарантино, Такеши Китано, Джима Джармуша и Тома Тыквера.

К общим тенденциям киноповествования конца 1980-х – 2000-х гг. относятся: серийность, стремительный ритм повествования, быстрые переносы во времени и/или пространстве, почти всегда сложное соотношение сюжета и фабулы на уровне драматургии, вариативность развития,

а соответственно особая значимость моментов выбора (автора, героя, героя в функции автора, имитация свободы выбора зрителя), имитация или игра в интерактивность. Также наблюдается насыщенность повествования деталями в функции активных элементов композиции. В некоторых произведениях можно наблюдать большое количество неповествовательных элементов, т. е. элементов, не имеющих прямого отношения к нарративному ходу фильма. Но такие элементы не воспринимаются зрителем как «информационный шум», так как они объединены стилем или идеей фильма. Такие неповествовательные элементы создают соответствующий контекст, который может оказывать влияние на киноповествование. Таким образом, они работают в качестве повествовательных элементов второго плана. Обилие такого рода элементов (прямо не относящихся к основному предмету, теме) характерно и для компьютерного гипертекста. В фильмах, имитирующих гирпертекст, такие повествовательные элементы второго плана обладают способностью активироваться и принимать на себя ведущую нарративную роль.

Меняется позиция самого повествователя. В целом ряде картин указанного периода он оказывается сопоставлен с пользователем компьютера или игроком.

В киноповествовании некоторых фильмов Гринуэя («Ад Данте») или Тыквера («Беги, Лола, беги!») нет четкой решетки. Оно находится в становлении, раскрывается по ходу фильма. Киноповествование подчинено ходу субъективного времени. Оно длится. Длительность киноповествования качественно отличается от хронометража фильма. Время повествования представляет собой не реальную длительность, а условную, основанную на композиционной соотнесенности кадров, сцен, эпизодов фильма и даже объектов съемки внутри кадра.

В повествовании этих фильмов Гринуэя и Тыквера присутствует множественность одновременно сосуществующих времен и пространств.

Время киноповествования имеет свойство сжиматься и растягиваться, прошлое, настоящее и будущее способны сосуществовать. Все это – свойства субъективного времени. В традиционном, культурологическом понимании **гипертекст** – текст, устроенный таким образом, что он одновременно составляет единство и множество текстов, систему, иерархию текстов. Простым примером гипертекста является любой словарь или энциклопедия, где каждая статья имеет отсылки к другим статьям этого же словаря. В результате читать такой текст можно по-разному: от одной статьи к другой, по мере надобности, игнорируя гипертекстовые отсылки; читать статьи подряд, справляясь с отсылками; наконец, пуститься в гипертекстовое «плавание», т. е. переходить от одной отсылки к другой.

При этом создание режиссерами структур, аналогичных компьютерному тексту-гипертексту в «чистом виде» в пределах кинофильма, не представляется возможным. Компьютерному гипертексту свойственны интерактивность, неограниченность гиперпространства, полевая нелинейная форма, что противоречит основополагающим признакам художественного текста, каковым является произведение киноискусства. По этой причине, свойства гипертекста в кино могут только имитироваться. В произведении искусства безграничный гипертекст ограничивается, его структура подчиняется идее, основным темам, стилю, ритму фильма, авторской логике и мироощущению. Поэтому понятие **«гипертекстовое киноповествование»** будет использоваться за неимением в киноведении другого обозначения сюжетно-композиционных форм такого рода.

При осмыслении структуры киноповествования особенно важным представляется определить, как связаны между собой его элементы. Характер соединения частей фильма является особенностью авторского стиля. Другими словами, подход автора к построению повествования характеризуется тем, как он соединяет элементы. Характер связи является прямой проекцией идейно-эстетического содержания и во многом определяет композицию произведения. Таким образом, изучение строения повествования можно определить как изучение принципов связи его элементов. Особый, авторский характер связи элементов повествования позволяет зрителю «вычитывать» в фильме дополнительное содержание и смыслы. В гипертекстовом киноповествовании это исследование активных элементов композиции фильма, которые взаимодействуют друг с другом, и связывают его части между собой. Можно отметить, что во многих произведениях рубежа XX–XXI в. они имитируют работу связей между фрагментами гипертекста.

Читатель компьютерного гипертекста сам волен «прокладывать маршрут» по документу или системе документов с помощью гиперссылок – линков (от английского «link» – связующее звено, связь, соединение), т. е. указаний на другие фрагменты текста, «привязанных» ко всему текущему фрагменту или к какому-нибудь его конкретному месту. В кино- или видеофильмах, имитирующих гипертекст, активные элементы композиции берут на себя функцию гиперссылок и влияют на ход повествования. Повествование в таких структурах часто разворачивается одновременно линейно-последовательно и в объеме, т. е. приобретает многоуровневый смысл.

Попробуем выделить подтипы вариативных повествовательных структур.

Один схож по строению с сериалом, разворачивающимся в пространстве и времени одного

фильма. Ветвящаяся структура такого повествования формируется, вырастает, развивается на глазах зрителя. Сегменты повествования, с одной стороны, выглядят автономными, самодостаточными произведениями, но с другой – они тесно связаны общей темой (и/или фабулой), героями, стилем съемки, художественного решения и контекстом. Это, собственно, и есть вариативная гипертекстовая повествовательная структура.

Другим подтипом является вариативное разыгрывание, интерпретация одного базового нарративного блока или фабулы в пределах одного фильма.

Третий – смешанный, полифонически-вариативный. При подобной организации киноповествования различные сюжетные линии, часто не связанные прямо, имеют общую причину (завязку) или, вариативно развиваясь, приходят к общему итогу. Здесь объединяющим элементом выступает завязка или финал.

Конечно, гипертекст не может существовать на киноэкране как в гиперпространстве информационных сетей. Художественное произведение имеет ряд признаков, принципиально отличающих его от информационного поля гипертекста. В произведении искусства безграничный гипертекст ограничивается, его структура подчиняется идее, основным темам, стилю, ритму фильма, авторской логике и мироощущению. Свойства гипертекста могут только имитироваться в киноповествовании.

В компьютерном пространстве связь между блоками информации, фрагментами текста осуществляется за счет гиперссылок. В современных кинокартинах, имитирующих гиперпространство, связь между частями композиции (которыми могут являться эпизоды, сцены, отдельные кадры) осуществляется с помощью активных элементов композиции, узловых моментов действия. На примере проанализированных произведений видно, как активные элементы композиции в гипертекстовом киноповествовании копируют или имитируют работу линков в компьютерном пространстве.

Также можно отметить, что традиционный тип сугубо повествовательных фильмов с линейными повествовательными структурами существует сейчас в качестве только одного из возможных вариантов. Действительно, нарративность не перестает быть одним из ведущих принципов строения фильма, однако при этом в его структуру все интенсивнее проникают неповествовательные элементы. Продолжаются поиски в области так называемого ненарративного кинематографа.

Строение фильмов «Ад Данте», «Не Моцарт», «Чемоданы Тулса Лупера» П. Гринуэя можно считать гипертекстовым по причине того, что структура фильма, подобно компьютерному гипертексту, стремится, а главное, потенциально способна к бесконечному воспроизведению. Подобная композиция постоянно готова принимать в себя новые элементы. Факторами, ограничивающими этот процесс, являются воля автора и размер исходного текста, как, например, «Божественной комедии» Данте Алигьери. Композиционное строение «Ада Данте» выглядит как своеобразная матрица для создания телевизионного сериала или компьютерного фильма произвольной протяженности.

Для постоянно обновляющегося, ветвящегося развития такого рода повествования необходимо периодически воспроизводить его конструктивные принципы. Этим обусловлена повторность и перетекаемость из серии в серию, из части в часть общих композиционных элементов и повествовательных приемов. Такие периодические повторы задают рамки, структурные границы вариативности развития киноповествования. Определенный цикл повторяется в каждой серии, эпизоде, сцене, иногда даже плане, что придает произведению дополнительную структурную устойчивость. Например, в фильме «Беги, Лола, беги!» немецкого режиссера Тома Тыквера начало каждого эпизода-серии стабильно, даже микрособытия сюжета остаются неизменны в каждом из трех вариантов развития действия:

– Лола говорит по телефону;

– вверх взлетает брошенная телефонная трубка;

– мать Лолы говорит по телефону;

– экран телевизора в комнате и переход повествования на мультипликационный уровень.

И только с этого момента в повествование вносится элемент вариативности: в каждом эпизоде встреча мультипликационной Лолы и парня с собакой на лестнице проходит по-разному.

Подобные повторы не подлежат изменению. В противном случае будут нарушены конструктивные принципы повествования в фильме. Этими ограничениями гипертекстовые структуры в кино отличаются от компьютерных гипертекстов, которые не так четко организованы. В кинофильме, в отличие от компьютерного пространства, они структурированы и подчинены принципам художественной композиции.

Такими же точками опоры композиции, не дающими «растечься» гипертекстовому повествованию «Лолы», можно считать сцены-паузы между эпизодами, где главные герои разговаривают в постели. Эти элементы композиции так же статичны, практически одинаково сняты и лишены вариативности. То же касается и вербального уровня повествования. Главная музыкальная тема фильма звучит всякий раз в начале эпизодов и в моменты бега героини. В «Аду Данте» Гринуэя такими элементами являются заставки эпизодов (интервалы в действии, паузы, заставки тоже являются частями структуры, а дозировка, прерывистость повество-

вания являются одними из сериальных признаков) и периодически появляющиеся на экране анфасные крупные планы Данте и Вергилия. В фильме «Не Моцарт» конструктивные принципы воспроизводятся в сериальной заставке, а также в моменты остановок повествования: «M is for Man», «M is for Movement», «M is for Music», «M is for Mozart».

Важно отметить, что неизменные повторяемые циклы и обнажение конструктивных принципов серийного гипертекстового повествования ожидаемы зрителем. Смысл в таких фильмах часто раскрывается именно за счет их композиции, строения. Поэтому зрительский интерес концентрируется на структуре: каким путем пойдет дальнейшее создание Моцарта из «М»? что произойдет при новой встрече Лолы с велосипедистом?

В единой композиционной конструкции кинофильма могут присутствовать активные точки помимо завязки или кульминации. Они же могут становиться связями между частями фрагментарно, серийно построенного текста. Такие узловые точки не всегда совпадают с драматургически важными моментами сюжета. В роли подобных связей способны выступать различные детали повествования. В кино они чаще всего и снимаются крупным или сверхкрупным (деталь) планом. Для «завязки», концентрации зрительского интереса на такой детали-отсылке часто делается тот или иной акцент, например, укрупнение, замедление, распечатка, стоп-кадр, выделение светом, цветом. Композиция действия может строиться на вариативности значений деталей в контексте фильма.

Активные точки композиции в рассмотренных фильмах становятся местами для внедрения новых элементов в повествование. При повторяемости таких ситуаций в композиции, внешние, входящие в повествование элементы перестают восприниматься зрителем как случайные и выглядят закономерными. За счет работы активных точек композиции происходит имитация «странствия» пользователя в гипертекстах. Повествование в таких фильмах, разворачиваясь в реальном физическом времени линейно, в образно-смысловом плане обретает «объемность», ибо временные процессы в нем начинают ветвиться согласно законам игры или формирования ситуации выбора.

Наряду с фрагментарным или сложным нелинейным строением, взаимными отсылками частей, повторяемостью циклов, акцентированием конструктивных особенностей повествования, различного рода имитациями компьютерных игр или программ вариативные структуры имеют и другие особенности. Выделенные нарративные типы способны принимать в себя элементы, которые впрямую не относятся к развитию действия в фильме. В морфологии повествования вариативных структур важное значение имеет фактор случайного. Конечно, в кино понятие «случайного» носит условный характер. Без воли авторов фильма на экран ничего не должно попадать. В каждом типе вариативного повествования фактор «случайного» имеет разное значение. «Случайное» – условие для продолжения действия в ветвящейся и полифонической структурах («Не Моцарт», «Ад Данте»). Случайности выступают в функции активных элементов композиции, «линкующих» в вариативном повествовании ситуацию обыгрывания одной фабулы («Беги, Лола, беги!»). «Случайное» – важный игровой фактор в тех случаях, когда киноповествование имитирует компьютерные игры. Очевидным же отличием «случайного» в компьютерном гипертексте и гипертекстовом киноповествовании является то, что в гиперпространстве случай неуправляем и непрогнозируем, а в фильме «случайное» – повествовательный прием, используемый авторами в художественных целях.

Кинематограф конца XX – начала XXI столетия имитирует свойства компьютерных сетей, поэтому фактор случайного как важная характеристика гипертекста приобретает новое значение в киноповествовании. Фильмы «Принцесса и воин» и «Беги, Лола, беги!» построены на «случайных» стечениях обстоятельств, случаях, которые за счет специфики авторского повествования приобретают для зрителя закономерность. За чередой случайных событий скрывается мудрый замысел. Автор утверждает, что случайного нет, все события организованы, обусловлены и связаны между собой.

Вариативные повествовательные структуры, похоже, становятся в кинематографе конца XX – начале XXI в. одним из определяющих его признаков, признаков нового режиссерского мышления в целом. Но наряду с этим, разумеется, равноправно сосуществуют и «работают» и другие, сформировавшиеся в кино раньше принципы организации киноповествования.

Примечания

[1] Демин В. Фильм без интриги. М.: Искусство, 1966. 220 с.

[2] Фомин В. И. Пересечение параллельных. М.: Искусство, 1976, 359 с.

[3] Нехорошев Л. Течение фильма: о кинематогр. сюжете. М.: Искусство, 1971. 134 с.

[4] Демин В. Указ. соч. С. 52–53.

УДК 769.1(4)"16"

Ю. И. Арутюнян

«Некоторые обычаи английских дам» Венцеля Холлара и гравюра «мод и нравов» в XVII в.

Термин «гравюра мод и нравов» применяется к жанровым листам XVIII в., изображающим галантное общество, однако подобный тип графики появляется раньше. В нескольких циклах офортов Венцеля Холлара и в работах французских графиков XVII в. Жака Калло, Абрахама Босса, Жана де Сент-Иньи персонажи представлены в определенном действии или в занимательной ситуации, при этом особое внимание уделяется подробной и тщательной разработке костюма и аксессуаров героя. В статье предлагается расширить хронологические рамки использования понятия «гравюра мод и нравов» за счет обращения к графике XVII столетия.

Ключевые слова: европейская графика, офорт XVII в., гравюра мод и нравов, костюм в гравюре, Венцель Холлар

Julia I. Arutyunyan

«Several habits of English women» of Wenzel Hollar and engraving of «mods and morals» in XVII century

The term «engraving of mods and morals» is usually applied to the genre etchings of XVIII century, depicting the gallant society; however, this type of graphics appears earlier. In several cycles of etchings of Wenzel Hollar and in works of French engravers of the XVII century Jacques Callot, Abraham Boss, Jean de Saint-Igny characters are presented in a particular action or in an interesting situation, with special emphasis on detailed and careful design of the costume and accessories of each person. The article proposes to extend the chronological scope of the use of the term «engraving of mods and morals» by reference to XVII century.

Keywords: European drawings, etchings of XVII century, engraving of mods and morals, the costume in the engraving, Wenzel Hollar

В XVIII столетии в Западной Европе особой популярностью пользовались гравированные изображения галантных сцен, развлечений, приготовления к увеселениям, нередко повторяющие известные живописные полотна мастеров эпохи рококо. Получившие название гравюры «мод и нравов», они приобрели необычайную популярность как среди современников, так и в кругах коллекционеров. Исполненные в технике резцовой гравюры, офорта, реже – в карандашной манере эти иллюстрации изысканного времяпрепровождения в парке, театре, салоне и будуаре становились не только свидетельством радостей жизни галантной эпохи, но и прекрасными произведениями графики, витиевато игривыми в своих многозначных сюжетах, изящно построенными и виртуозно изготовленными. Сложившаяся традиция репродуцирования произведений Антуана Ватто и его последователей Николя Ланкре и Жана-Батиста Патера формировала тип галантной сцены, представляющей общество на лоне природы. Поклонники живых и непосредственных эскизных зарисовок Франсуа Буше предпочитали живописные и динамичные эстампы в карандашной манере, особенно удававшиеся Жилю Дематро. Франсуа Антуан Аверлин использовал композиционные приемы и тематические особенности «gravures de mode», исполняя по рисункам Жана де Мондона младшего аллегории времен суток, богатство декоративного антуража сложных обрамлений сочетается в них с изящными бытовыми зарисовками из жизни галантного общества.

Сложившийся тип изображения, получивший наиболее полное воплощение в трех сюитах гравюр по рисункам Жана-Мишеля Моро младшего и Зигмунда Фрейдеберга «Образец нравов», «Памятное свидетельство об укладе жизни, материальном и нравственном, в конце XVIII в.» и «Памятное свидетельство о моде и манерах» (серия «Monument du costume»), предполагал наличие определенных общих черт[1]. Замкнутое пространство театральной ложи, будуара или гостиной вмещает несколько фигур, среди которых – неизменные персонажи галантной эпохи – элегантные кавалеры и изящные дамы, они предаются удовольствиям, наряжаются и занимаются туалетом. Отношения героев недвусмысленно артикулированы, костюмы обыгрывают ситуацию, нередко становясь полноправным участником повествования, указывая на социальный статус, подчеркивая положение модели, акцентируя внимание на роли каждого участника сцены. Пышность рокайльных помещений и разнообразие костюмов и косметических процедур формируют антураж серии,

играющей образами «gens du bon ton» в весьма пикантных ситуациях.

«Гравюра мод и нравов» по праву ассоциируется с XVIII столетием, является порождением эпохи, стиль которой накладывает неизбежный отпечаток как на трактовку сцен, на антураж и интерпретацию сюжетов графических листов, так и на изображение самих персонажей. Следует отметить определенную амбивалентность термина. Сформировавшееся в исследовательской практике понятие двойственно, сама формулировка указывает на пути развития данного явления: либо акцент ставится на бытовой жанр, «нравы», изменения затрагивают описательную составляющую интерпретации образа, ведут к расширению смысла, введению рассказа, нарративное начало господствует, либо художник устремляется к детальной трактовке внешнего вида персонажей, уделяя повышенное внимание костюмам героев повествования. Пройдя через эпоху рококо с ее флером игривой двусмысленности, первая тенденция отражает и характерный для европейской художественной жизни эпохи Просвещения вкус к морализаторству и назиданию. В сущности, получив импульс развития в XVIII в., бытовой жанр в гравюре будет одним из ведущих на протяжении столетия, однако подобного рода изображения, стремясь к характерности и узнаваемости типажей, лишаются того подчеркнутого интереса к костюму, который был типичен для «гравюры мод и нравов». Вторая линия развития, напротив, уделяет внимание исключительно одежде героев, теряя повествовательную составляющую и элементы занимательного рассказа, она превращается в «fashion illustration», становясь скорее весьма утилитарным изображением вещи в журнале или подборке гравюр, обращенных к определенной целевой аудитории. Таким образом, феномен «гравюры мод и нравов» представляет собой вполне конкретное явление, замкнутое как содержательно, так и хронологически, а как следствие – и стилистически. Если рассматривать подобные графические листы как произведения бытового жанра (каким он был в галантном XVIII в.) и в то же время как пример изображения современного костюма, то «gravure des modes et moeurs» может рассматриваться как источник развития нескольких направлений печатной графики.

Костюм, как современный европейский, так и экзотический, становился темой графических листов задолго до появления «гравюры мод и нравов», при этом подобные изображения нередко предполагают определенный рассказ, когда герой, облаченный в определенные одежды, оказывается участником сцены или вовлекается в тот или иной сюжет. Данный тип гравюры появляется в эпоху формирования жанровой структуры различных видов искусства, включая графику, и в полной мере может считаться источником сложения традиции «gravure des mods et moeurs». Тема типажей города или изображение различных социальных слоев общества, нередко – профессий, становятся популярными в эпоху позднего средневековья и активно развиваются в раннее Новое время, костюм в подобном контексте становится одной из значимых характеристик модели. Прекрасным примером может служить «Recueil de costumes étrangers» («Сборник иностранных костюмов»)[2], изданный в 1581 г., где наряду с почти дословными воспроизведениями работ Рафаэля Санти появляется цикл именно костюмных зарисовок – венецианки и жительницы Ломбардии, Феррары и Генуи[3], священнослужители, знатные дамы и крестьянки, горожанки Нюрнберга и Буржа, немцы, англичане, испанцы, бельгийцы, – становятся персонажами гравюр. Композиция носит традиционный характер и будет типична для подобных изображений в течение всего XVI–XVII вв.: три, реже – четыре, фигуры расположены в центре листа, антураж сведен к минимуму, зато большое внимание уделено туалету каждого героя, повороты, ракурсы и жестикуляция оживляют трактовку, привнося элемент жанровости, краткие надписи поясняют изображение. Пружинистая упругая линия абриса и легкая штриховка в тенях позволяют граверу точно и достоверно передавать подробности, не упуская общего впечатления, техника офорта впоследствии будет преобладать в «gravure des mods et moeurs»[4].

XVII столетие – эпоха расцвета гравюры. Жанр «мод и нравов», совмещающий бытовую тематику с изображением костюма, получает активный импульс развития и становится во второй половине века одним из наиболее востребованных. Небольшие по формату альбомы – собрание отдельных листов с изображением «типажей», бытовыми сценами и этнографическими зарисовками – привлекают издателей, коллекционеров, ценителей графических техник и обычных зрителей. Виртуозное исполнение и занимательность способствуют распространению «gravure des mods et moeurs», над которой работают мастера регионов Германии, Британии, Франции и Нидерландов. Одним из основоположников жанра по праву считается богемский художник Венцель Холлар (1607–1677), работавший в немецких землях, Голландии и Англии, и завоевавший славу первокласс-

ного копииста и одаренного мастера гравюры, иллюстратора, пейзажиста, одинаково виртуозно владеющего пером и резцом.

Творчество В. Холлара занимает особое место в европейском графическом наследии – профессионализм, безукоризненное владение техникой офорта, вариативность сюжетов и тем, богатый опыт и доверие многочисленных заказчиков, позволили художнику выработать свою уникальную узнаваемую манеру работы. Представитель поколения, пришедшего на смену великолепной плеяде художников времен Рудольфа II, В. Холлар[5] изучает азы мастерства у Эгидия Саделера (ок. 1570–1629) в Праге, а после путешествия по немецким землям оказывается в мастерской прославленного Маттеуса Мериана Старшего (1593–1650) во Франкфурте. Масштабное наследие мэтра наряду с известными библейскими иллюстрациями «Icones Biblicae», панорамными видами, планами и картами «Topographia Germaniae», историческими («Theatrum Europaeum»), этнографическими («Grand Voyages» и «Petits Voyages»), зоологическими («Historiae Naturalis»), орнаментальными и алхимическими («Musaeum Hermeticum») мотивами, портретами и репродукционной гравюрой включает как листы жанрово близкие к «gravure des mods et moeurs», так и типичные «костюмные» зарисовки. Традиционная для европейского искусства эпохи барокко серия «Времена года» превращена М. Мерианом в галантные сцены, где облаченные в современные одеяния пары прогуливаются под сенью фантастических построек. Образ пышно разодетого щеголя в обильно изукрашенном пурпуэне и шляпе с плюмажем рассматривается как наиболее характерный пример аристократической моды начала XVII столетия[6], пластически выявленная форма намеренно утрирует богатство и экстравагантность великосветского костюма. В жанровых сценах, баталиях, пейзажах и даже картах интерес к одеждам и особенностям туалета не ослабевает, мастер уделяет внимание силуэтам, выявляя наиболее яркие акценты. В «типажах и сословиях» М. Мериана обыгрывается именно узнаваемость костюма, детали которого безошибочно указывают на социальный статус персонажа, становясь своеобразным маркером.

Наряд как отражение профессии и социального статуса модели – популярный мотив немецкой графики, одним из известных иллюстрированных трудов на данную тему является «Nürnbergisches verändert – und unverändertes Trachten-Buch»[7]. Образы горожан – от бурмистра и прекрасных дам до мастеровых, разносчиков, мелких торговок и грузчиков – проходят перед зрителем, каждый в характерном костюме и со своими атрибутами, отдельные гравюры воспроизводят сцены быта. Композиция в полной мере отвечает описанной выше традиции – три фигуры в определенных позах и узнаваемых одеждах занимают большую часть листа, антураж сведен к минимуму, подписи поясняют иллюстрацию. Попытка обыграть ситуацию, вовлечение персонажей в повествование, внимание к социальной роли героя, занимательность и игра на контрастах позволяют говорить о профессионализме мастера, работы которого становятся связующим звеном между средневековым типом «etates» и новыми веяниями «gravure des mods et moeurs».

Влияние учителя, интерес к современной художественной жизни немецких земель и само дарование В. Холлара, умеющего всматриваться в окружающую действительность, подмечая характерное и узнаваемое, порождают интерес баварского графика к «гравюре мод и нравов». Выдающийся пейзажист, композиции панорамных видов которого приближаются к полотнам голландских художников по владению эффектами передачи пространства и умению создавать образ неспешно текущей реки, омывающей благодатные берега, мастер ведуты, тонко чувствующий особенности городской среды, баварский график наделяет жизнью даже карты и сухие топографии. На листах В. Холлара неизменно присутствуют стаффажные фигуры – они населяют пейзажи и городские виды, осваивают далекие земли, толпятся у врат храма и на борту корабля, подчеркивая статус и роль персонажа, мастер нередко акцентирует его костюм. Несколько серий гравюр В. Холлара по своей тематике, композиции и трактовке героев приближаются к более поздней концепции «gravure des modes et moeurs», становясь источником формирования жанра.

После пребывания в немецких землях, посещения Франкфурта и Кельна, поездки по Рейну, знакомства с голландскими городами и успешного издания нескольких серий гравюр В. Холлар по приглашению лорда Арундела отправляется в Лондон, где дипломатическая миссия, сопровождавшая графа, оказывается 28 декабря 1636 г. Период художественной зрелости и активной работы мастера, время, когда впечатления прошлого выливаются в новый проекты, эпоха максимального жанрового разнообразия и технического совершенства приходится на 40-е гг. XVII в. Это время ознаменовано появлением четырех основных серий, посвященных изображению костюма: «Ornatus Muliebris Anglicanus or Several Habits of English Women» (1640), «Theatrum Mulierum» (1643), «Aula Veneris» (1644) и «Reisbüchlein» (1642–1646).

В 1640 г.[8] издается изящная книга «Ornatus Muliebris Anglicanus или Несколько обычаев английских дам»[9], сорок восемь листов которой представляют женщин различных сословий Англии[10]. Ричард Пеннингтон, автор наиболее полного каталога гравюр В. Холлара, предполагает, что офорты этой серии (как и остальных «костюмных» циклов) основывались на рисунках, сделанных во время пребывания мастера в Кельне, т. е. не позднее 1636 г.[11], однако в работах присутствует и определенное воздействие английской традиции. Композиционное построение первых листов (1–11), их очевидное сходство с парадным портретом этого периода, типажи лиц, позы, костюмы и атрибуты свидетельствуют о влиянии на В. Холлара произведений Антониса ван Дейка. Популярная тема типажей дополнена особым вниманием к одежде, оставаясь яркой характеристикой образа, костюм приобретает изысканность и декоративность, подчеркивая хрупкую красоту героинь. Техника офорта позволяет мастеру создавать легкие женственные образы, невесомая кружевная линия штриховки без резких теней оставляет чуть тронутым лист, подчеркивая грациозную прелесть моделей. Художник тонко чувствует фактуру предметов, под его резцом переливается атласным блеском шелк, накрахмаленная ткань залегает скульптурными складками, прихотливо вьется кружево, поблескивает мех.

В. Холлар безупречно владеет приемами художественной выразительности графики – сочетая контур и штриховку, линию и пятно, он виртуозно варьирует структуру изображения. Пластическая полнота формы в сочетании с выразительностью силуэтов, обобщенность которых тонко противопоставляется детализации, позволяет минимумом средств создавать сдержанные, лаконичные, изысканные и в то же время декоративные листы. Однофигурные весьма простые композиции различаются деталями – позами и легкими движениями фигур, которые изображаются анфас, в профиль и со спины (например, лист 10 и 16), атрибутами, характеризующими социальный статус персонажей – дамы высшего света могут держать в руках веер или муфту, в то время как кухарка подхватывет двумя руками огромную сумку с провизией (лист 26), лицо может закрывать вуаль (лист 15) или маска, последний атрибут повторяется у мастера неоднократно (листы 12, 13). Изящество и грациозная женственность моделей, изысканная виртуозность техники, стремление к разнообразию впечатлений, занимательность изображений при отсутствии сюжета сделали эту серию популярной в середине XVII столетия, породив волну сходных гравюр, приближающихся композиционно и тематически к жанру «gravure des modes et moeurs»[12].

Одним из наиболее типичных приемов В. Холлара стала игра с головными уборами персонажей, позволяющими оттенить привлекательность лица, подчеркнуть выразительность силуэта и конкретизировать социальную характеристику модели. Возможно, это вдохновило мастера на создание отдельной серии гравюр «Reisbüchlein» («Малая книга путешествий») с изображением женских головок[13] 1642–1644 гг. Заключенные в круглую виньетку эти образы в еще большей степени приближаются к портретам в духе А. ван Дейка и его школы в Англии – сходство композиций и поворот фигуры, узнаваемые типажи, передача фактуры тканей и украшений, близкие костюмы и аксессуары. Аналогия с жанром портрета в данном случае оправдана сложившейся традицией – английское искусство XVII в. нередко обращается к подобной композиции и трактовке персонажа, примером могут служить «Портреты», гравированные Джорджем Гловером (1640-е гг.) по оригиналам А. ван Дейка[14]. Цикл поражает совершенством техники – мастерство Холлара-офортиста заключается в особой тонкости и тщательности проработки детали, виртуозном владении приемами передачи текстур, удивительной сдержанности и изяществе исполнения. Лишенные резких акцентов и напряженной светотеневой моделировки, характерной для XVII в., листы отличаются грациозностью, декоративностью, а персонажи – особой женственностью. Недаром богемский график прослыл лучшим копиистом работ мастеров прошлого, умение обыграть метод другого художника – предшественника или современника – позволил В. Холлару создать свою интерпретацию типажей «ван-дейковских дам».

В 1643–1644 гг. выходят в свет циклы «Theatrum Mulierum» и «Aula Veneris», отличающиеся от первой из упомянутых серий характером трактовки типажей и интересом к экзотике. Структура серий напоминает сложившийся еще в XVI столетии принцип изображения жительниц разных регионов, известный, например, по упомянутому в данной статье «Recueil de costumes étrangers» Ж.-Ж. Буассара 1581 г. Интерес же к экзотическим странам в искусстве появляется задолго до эпохи рококо, сам В. Холлар в 1668 г. совершит в качестве «Историографа его Величества» путешествие в Танжер и создаст известный цикл панорамных видов по возвращении. Горожанки Праги, Вены, Антверпена, Кельна и Цюриха, парижанки, благородные дамы Богемии, Австрии, Франконии, Брабанта, Испании, Англии

и Дании изображены в традиции «Ornatus Muliebris Anglicanus», но рядом с ними появляются облаченные в необычные одеяния жительницы Аргентины и Греции, темнокожие мавры, народы, населяющие Турцию, Персию и Алжир, обнаженные выходцы из Виргинии. С композиционной, технической и художественной точек зрения эти листы в полной мере соответствуют выработанному В. Холларом принципу изображения – однофигурная статичная композиция оживляется легким движением и непринужденным жестом, внимание уделено не столько лицу (за редким исключением модели однотипны), сколько костюму и аксессуарам, виртуозное владение техникой офорта, свобода штриховки и мастерство рисовальщика позволяют, варьируя сходный мотив, привлечь зрителя бесконечной игрой деталями и подробностями.

Следует добавить, что тематика экзотических одеяний жителей далеких земель становится популярной в Европе XVII в., подтверждением чему может служить оригинальный цикл гравюр, исполненных в манере голландского графика Яна Люйкена (1649–1712), «Costumes des quatre parties du monde» («Костюмы четырех сторон света»)[15]. Представленные на фоне соответствующего пейзажа двухфигурные композиции оживлены смелыми динамичными поворотами, персонажи облачены в костюмы своих регионов, за их спинами высятся «аутентичные» постройки или простирается девственный ландшафт. К 1670-м гг. любопытство и игра с экзотическим мотивом все более уступают место научному подходу, хотя интерес к выразительному художественному решению, безусловно, сохраняется. Голландскому графику принадлежит и альбом с изображением профессий «Het Menselyk Bedryf» («Ремесла человеческие») 1694 г.

Тема костюма фигурирует и в известном историческом труде «Monasticon Anglicanum», изданном Уильямом Дагдейлом[16], где В. Холлар, наряду с многочисленными очень подробными и достоверными изображениями монастырских построек Англии, представляет целую галерею образов священников и монахов различных конгрегаций, облаченных в соответствующие сану, статусу и требованиям ордена одежды. В силу исторического характера труда, тематической специфики издания и ориентации на определенную аудиторию, трактовка костюмов приобретает большую обобщенность, мастер ориентируется на характерный силуэт, резко выделяя детали, отличающие представителей разных эпох и общин. Иллюстрации, с их типичным для Англии «антикварным вкусом», носят скорее просветительский характер, становясь частью научного труда.

Масштабное наследие В. Холлара в сфере «gravure des modes et moeurs» нельзя считать единственным примером интерпретации темы «мод и нравов» в графике XVII столетия, существует несколько серий офортов французских мастеров, изображающих кавалеров и дам в интерьере или на фоне пейзажа. Интерес богемского художника тяготеет к теме костюма и к трактовке «типажей», в то время как во Франции развивается тип жанровой гравюры с четко обозначенным сюжетом, нередко, с весьма занимательным рассказом. Наиболее известным произведением безусловно является серия офортов «Лотарингское дворянство» Жака Калло (ок. 1592–1635), представляющая французский костюм 1620-х гг., исполненная с типичной для мастера живостью и динамикой подвижного штриха.

«Сад Французского дворянства» (1629) Абрахама Босса (1604–1676) обыгрывает пышность и изобилие дореформенной моды. Бытописатель, склонный к повествованию, художник вводит в простые однофигурные композиции захватывающий сюжет, его герои неспокойны – резко разворачиваются, хватаясь за эфес шпаги, прохаживаются, внимательно оглядывая окрестности. Манера исполнения А. Босса – более сдержанная и сухая, лишенная пластической динамики и силы Ж. Калло, тем не менее определенная живописность контуров и свобода штриховки создают эффект легкости и движения, наполненности ландшафта светом и воздухом. Крупная фигура на первом плане и удаленный, как будто оторванный немалым расстоянием от героя пейзаж, подчеркивающий барочное понимание устремляющегося в глубину пространства, – характерный прием для многих французских графиков XVII в. Кавалеры и дамы в молельнях и нефах соборов (серия «Французское дворянство в церкви», ок. 1629) переданы сочным силуэтом и активным абрисом на фоне неуловимого кружева готических арок. Противопоставление испанских и французских гвардейцев (ок. 1635) построено на контрастном сопоставлении уходящего в традицию прошлого столетия наряда одного кавалера современному облику второго. Своеобразной иронии полны листы «Французский костюм после реформы. Придворный» и «Французский костюм после реформы. Дама» (после 1629), цикл «Профессии» (1642) позволяет изобразить героев в характерной одежде и обстановке мастерской.

Следует подчеркнуть, в упомянутых сериях А. Босс гравирует по рисункам известного французского графика Жана де Сент-Ини, автора серии «Типы французских военных» (1630). Ближе к середине столетия жанрово-по-

вествовательная составляющая «гравюры мод и нравов» возрастает, примером чему могут служить «Времена года» Г. де Гейна и Ж. Фалька (1640-е гг.) и «Различное социальное положение людей» Себастиана Леклерка (1670–1680 гг.).

Таким образом, европейская художественная традиция на рубеже средневековья и раннего Нового времени порождает интерес к повседневным мотивам в искусстве, сложение жанровой структуры которого в XVI–XVII вв. приводит к появлению различных мотивов, не сформировавшихся в конкретные четко очерченные жанры, несмотря на то, что академическая практика в лице Андре Фелибьена настаивает на жесткой стратификации и иерархии. В связи с активным развитием гравюры и ее непосредственной связью с массовыми запросами, именно в этой среде появляется интерес к аллегории, к социальным типажам или изображению «ремесел», требующий от художника тщательной проработки характерного внешнего облика, внимание к бытовому жанру, где типичные одеяния героев позволяют более точно передать ситуацию, наконец, возникают изящные альбомы с «костюмными» зарисовками, а эпоха Великих географических открытий порождает «этнографические штудии». Взаимодействуя, эти явления и формируют тип «gravure des modes et moeurs», где изображение галантной сцены сочетается с вниманием к передаче подробностей изысканного туалета героев.

Понятие «гравюра мод и нравов» охватывает широкий круг явлений в изобразительном искусстве XVIII столетия, включая прежде всего зарисовки быта и времяпрепровождения высшего общества, однако данное явление формируется еще в XVII в. и получает активный импульс развития как во французской школе графики, так и в творчестве В. Холлара, создавшего в технике офорта, пожалуй, наиболее яркую и запоминающуюся серию образов английских дам, жительниц Европы и Востока. Именно богемский художник разрабатывает в своих циклах офортов тип изображения, центральной темой которого является костюм персонажа, раскрывающий образ, дающий четкую региональную или социальную характеристику модели.

Феномен «gravure des modes et moeurs» – порождение европейской художественной практики XVII столетия, получивший импульс развития в эпоху барокко и ставший одной из наиболее выразительных вариаций жанра в графике галантного века времен рококо. Хронологические рамки явления «гравюра мод и нравов» могут быть расширены, а сам термин вполне применим к творчеству мастеров XVII в. – В. Холлара, Ж. Калло, А. Босса и многих других.

Примечания

[1] Более подробно по данному вопросу см.: Лапик Н. А. «Monument du Costume» Жана Мишеля Моро: стиль рококо в «модных» гравюрах // Междунар. науч.-исслед. журн. 2012. URL: http: // research-journal. org (дата обращения: 20. 10. 2015). Более поздний период развития «модной» гравюры освещен в статье: Лапик Н. А. Воплощение стиля ампир в «модной» гравюре французских и русских журналов мод первой четверти XIX в. // Вестн. СПбГУКИ. 2013. № 1 (14). С. 114–121.

[2] Boissard J.-J. Recueil de costumes étrangers. 1581 / Bibliothèque nationale de France, dép. Fonds du service reproduction. 4–OB–26 // Gallica. Bibliotèque Numérioque. URL: http: // gallica. bnf. fr (дата обращения: 20. 10. 2015).

[3] Следует пояснить, в Италии иностранцами долгие века называли жителей соседнего города, потому итальянскому костюму в данном сочинении уделено больше внимания, что может косвенно свидетельствовать о происхождении данного франкоязычного издания. Ср., например, описанную Бенвенуто Челлини ссору римлян с представителями «флорентийской нации». См.: Челлини Б. Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции / пер. с итал. М. Лозинского; вступ. ст. и примеч. Л. Пинского. М.: Эксмо, 2002. Кн. 1, гл. 26.

[4] С 12 июня по 27 сентября 2015 г. в Рейксмюзеуме (Амстердам) проходила выставка «New for now: the origin of fashion magazines» (Новое на сегодня: происхождение модных журналов), экспозицию открывали гравюры голландских мастеров XVII столетия, представлены были и известные офорты Венцеля Холлара, что, безусловно, указывает на актуальность затронутой в исследовании темы. В качестве афиши была использована увеличенная гравюра В. Холлара, изображающая даму в маске и зимнем наряде из упомянутого в данной статье цикла. См.: Rijksmuseum. New for now: the origin of fashion magazines. URL: https: // rijksmuseum. nl (дата обращения: 20. 10. 2015); Koning G., Verhaak E. New for now: the origin of fashion magazines. Amsterdam: Rijksmuseum, 2015. 204 p.

[5] Подробнее о жизни и творчестве Венцеля Холлара см.: Арутюнян Ю. И. Архитектурные мотивы в графике Венцеля Холлара (1607–1677) // Научные труды / СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина. 2015. СПб., 2015. Вып. 33: Проблемы развития зарубежного искусства. С. 96–83.

[6] Мерцалова М. Н. Костюм разных времен и народов: в 4 т. М.; СПб.: Академия моды: Чарт пилот, 2001. Т. 2. С. 17.

[7] Nürnbergisches verändert – und unverändertes Trachten-Buch. Nuremberg. XVII s. / Bibliothèque nationale de France, dép. Estampes et photographie. 4–OB–423 // Gallica. Bibliotèque Numérioque. URL: http: // gallica. bnf. fr (дата обращения: 20. 10. 2015).

[8] Датировка произведений Венцеля Холлара приводится по наиболее полному каталогу его гравюр: Pennington R. A descriptive catalogue of the etched works of Wencelaus Hollar, 1607–1677. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1982. 452 p.

[9] Ornatus muliebris anglicanus or Several habits of English women, from nobilities to country women, as they are in these times. London, 1640.

[10] Количество, последовательность и даже набор изображений могут варьироваться при переизданиях. О всеевропейской популярности цикла говорит, в частности, факт выхода в свет аналогичной серии Венцеля Холлара в 1662 г. в Париже с французскими подписями под гравюрами. Это издание включило офорты из «Ornatus muliebris anglicanus or Several habits of English women» и «Theatrum mulierum»: Livre curieux contenant la naifve representation des habits des femmes des diverses parties du monde comme elles s'habillent a present. Paris: Chez Baltazar Moncornet rue St Jacques a la belle Croix a Paris, 1662 / Bibliothèque nationale de France, dép. Estampes et photographie. 4–OB–9 // Gallica. Bibliotèque Numérioque. URL: http: // gallica. bnf. fr (дата обращения: 20. 10. 2015).

[11] Pennington R. Op. cit. P. XXI. Следует добавить, что обращение в офортах к рисункам эпохи пребывания мастера в немецких землях характерно не только для серий «Ornatus muliebris anglicanus or Several habits of English women», «Theatrum mulierum» и «Aula Veneris», но и для пейзажей В. Холлара.

[12] Хорошо сохранившийся экземпляр «Ornatus muliebris anglicanus or Several habits of English women» принадлежит коллекции отдела редкой книги библиотеки Государственного Эрмитажа.

[13] Понятие «головки» чаще всего ассоциируется с искусством эпохи рококо, когда такие мастера, как Ж. Б. Грез или П. Ротари, создавали циклы изображений изящных женских головок, они могли символизировать пять чувств, изображать жительниц экзотических стран и далеких континентов, но вместе с тем оставались изящным рокайльным декором интерьера. Например, Картинный зал (кабинет мод и граций) в Большом Петергофском дворце украшен 368 работами П. Ротари.

[14] См., например, парные портреты Фрэнсиса и Уильяма Расселов, графов Бедфорд, из коллекции Британского музея (Лондон) (The British Museum. URL: http: // britishmuseum. org (дата обращения: 20. 10. 2015)).

[15] Costumes des quatre parties du monde / gravés dans la manière de Luycken. Illustrateur. [S. l.], [Hollande], vers 1670 // Gallica. Bibliotèque Numérioque. URL: http: // gallica. bnf. fr (дата обращения: 20. 10. 2015).

[16] Dugdale W. Monasticon Anglicanum or The history of the Ancient Abbies, and other Monasteries, Hospitals, Cathedral and Collegiate Churches, in England and Wales: with divers French, Irish, and Scotch Monasteries Formerly relating to England / with engravings mainly by Wenceslaus Hollar and Daniel King: in 3 vols. London: Sam Beble, 1655–1673 // Internet Archive. URL: https: // archive. org (дата обращения: 20. 10. 2015). Экземпляр этого труда принадлежит коллекции библиотеки Государственного Эрмитажа.

УДК 7.036(470.23-25):06.091

А. Ю. Демшина

Юбилеи знаковых событий неофициального искусства Ленинграда на культурной карте Санкт-Петербурга[1]

Для современной культурологии важно обращаться к анализу культурных практик развивающихся на стыке существующих дискурсов. Юбилеи неофициального искусства, прошедшие в Санкт-Петербурге в 2014–2015 гг., – уникальный пример взаимодействия различных институций: государственных и частных музеев, самоорганизованных сообществ и частной инициативы. Эти события интересны с точки зрения изучения направлений исследования актуальных коммуникативных стратегий в презентации неформальных культурных явлений и в контексте осознания нелинейности развития отечественной культуры и искусства.

Ключевые слова: культурная коммуникация, художественные институции, нонконформистское искусство, креативные кластеры, арт-центр Пушкинская–10, Новый музей, проект Авангард на Неве

Anna Y. Demshina

The anniversaries of significant events of unofficial art of Leningrad on the cultural map of Saint Petersburg

It is important to apply to the analysis of cultural practices emerging at the intersection of the existing discourses for contemporary cultural studies. Anniversaries of unofficial art held in Saint Petersburg in 2014–2015 are a unique example of the interaction of different institutions: public and private museums, self-organized communities and private initiative. These events are interesting from the point of view of the study areas of research relevant communication strategies in the presentation of the informal cultural phenomena and in the context of awareness the nonlinearity of the national culture and the arts.

Keywords: cultural communication, art institutions, nonconformist art, creative clusters, art center Pushkinskaya 10, New Museum, project Avant-garde on the Neva

Современная культурная жизнь Санкт-Петербурга представляет собой многогранный процесс, в котором реализуются многочисленные культурные проекты, поддерживаемые различными институциями. Сегодня Санкт-Петербург – город, в художественной жизни которого пытаются сосуществовать актуальные художественные практики с академизмом, причудливо проявляются заявившие о себе еще в советский период тенденции нонконформизма. Выявить и описать это многообразие, проследить значимость реализации этих проектов для культурной жизни города – увлекательная и благодатная почва для культурологического исследования.

Важными событиями на культурной карте города стали мероприятия, посвященные трем знаковым событиям искусства: 50-летию выставки «Такелажников» в Эрмитаже, 40-летию выставки неофициального искусства в ДК им. И. И. Газа и 25-летию арт-центра «Пушкинская–10»[2]. Наиболее значимыми событиями стали: конференция «Территория свободы», прошедшая 10 ноября 2014 г. (организаторы – Государственный Эрмитаж и арт-центр «Пушкинская–10»[3]), выставка «Пушкинская–10. Территория свободы» в Русском музее, которая была открыта с 26 ноября 2014 г. по 11 января 2015 г. (организаторы – Государственный Русский музей и товарищество «Свободная культура», при поддержке Комитате по культуре Санкт-Петербурга) и выставка «Ленинградский андеграунд», приуроченная к 40-летию выставок неофициального искусства в Ленинграде, проходившая с 4 января по 12 апреля 2015 г. в Новом музее (организаторы – Новый музей и Исаак Кушнир, куратор проекта «Авангард на Неве»).

Эти мероприятия интересны с нескольких точек зрения. Во-первых, комплексная презентация неофициальных художников в авторитетных художественных институциях – показатель того, что развитие официального и неофициального искусства в топохроне города воспринимается как целостный процесс, в котором на первый план выходят категории художественной ценности. Ленинградский андеграунд видится важной частью общей истории отечественного искусства, а не только феноменом интересным с социокультурной точки зрения. Во-вторых, эти мероприятия – замечательный пример взаимодействия различных институций: государственных и негосударственных, коммерческих и не-

коммерческих организаций, частной инициативы. В-третьих, в современной культурной ситуации давления массовой культуры важна демонстрация традиций опыта самоорганизации творческих личностей как исторический пример и как актуальный в современных условиях социокультурный опыт.

Если рассматривать социокультурный аспект презентации неофициального искусства в актуальной практике, то это показательный пример того, как оно развивалась и что было достигнуто в рамках самоорганизации и консолидации художественного сообщества в нашем городе. Художественное сообщество – это не только художники, но и зрители, критики, коллекционеры, меценаты. Ведь наличие оппозиции в современной ситуации, когда вместо различий давно пришли **различания** (термин Ж. Деррида), видится площадкой, на которой создаются альтернативные сценарии развития, апробируются экспериментальные практики. Часть из них остается локальным феноменом, другая часть превращается в актуальную тенденцию. Поэтому поддержка альтернативных творческих площадок, создание культурных индустрий и кластеров – перспективное направление развития культурной политики во многих странах: «Рост и включение во все области жизни креативности и инновационности должны были отличать Британию в XXI в. Документ по картированию стал важным примером для правительств и городов Европы, в особенности в странах-членах ЕС. Но этот процесс коснулся не только Европы и США. Страны Латинской Америки и Юго-Восточной Азии XXI в. увидели здесь новые идеи для динамично развивающихся союзов культуры, экономики и новой волны модернизации»[4].

Креативный потенциал становиться таким же важным фактором экономического развития страны или региона, как материальные ресурсы, образовательный ресурс, туристический потенциал и географическое положение. О важности совершенствования системы управления процессами культурного развития говорится в Указе Президента РФ от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении „Основ государственной культурной политики“»: «Культура России – такое же ее достояние, как и природные богатства. В современном мире культура становится значимым ресурсом социально-экономического развития, позволяющим обеспечить лидирующее положение нашей страны в мире»[5].

Формируя современные культурные индустрии, необходимо учитывать опыт, имеющийся в сфере деятельности негосударственных художественных институций и взаимодействия их с официальными.

Во второй половине XX в. в России получил развитие уникальный феномен – развитие альтернативной неофициальной художественной культуры. Формирование внутри ленинградского подпольного искусства «школ» и «кружков» было важной частью андеграунда. Для человека, не жившего в Советском Союзе, трудно понять всю значимость этого феномена. Официально «художниками» тогда считались только члены Союза художников, единственным направлением искусства – социалистический реализм. Если ты официально не был художником, ты не имел права иметь свою мастерскую, продавать или показывать свои произведения и был обязан иметь другую работу. За инакомыслие человека могли арестовать, посадить в тюрьму. Советская система провоцировала сакрализацию произведения искусства: подвергая цензуре, уничтожению, сжигая предметы искусства, там самым признавала его идеологическую и телесную ценность, а Художник, Поэт, Писатель виделись носителями сакрального знания. В советский период отечественные неофициальные художники ориентировались скорее на развитие идей, начатых в рамках модернистского проекта. Это было практически несинхронно поискам европейских, американских творческих личностей в рамках постмодернистской парадигмы, направленной на поиск бытия в ситуации постмодернизма. На практике отдельные связи с западной культурой и искусством существовали, но в целом можно говорить о мифологизации актуального западного искусства. Важно отметить, что уход в андеграунд и поиски форм самоорганизации в нашем городе практически не были связаны с политикой, а были выражением социальной и/или творческой позицией личности[6]. С. Ковальский отмечает: «Важным для нас была возможность выставляться, обсуждать вопросы, связанные с искусством и культурой, которые не укладывались в стандарт соцреализма»[7]. Основой движения стала установка на плюрализм и демократические ценности, свободу самовыражения творческой личности. Поэтому, когда неофициальное искусство было представлено на выставках в ДК имени И. И. Газа в 1974 г. и в ДК «Невский» в 1975 г., это стало значимым событием в развитии отечественного искусства в целом, как для неофициальных художников, так и для и людей, интересующихся искус-

ством. Выставки стали событиями, объединившими людей, желающих свободы творческого выражения. К 1980-м гг. культурное пространство Ленинграда, независимо от государственно-политической идеологии, формировалось под влиянием личной инициативы и деятельности организаций, представлявших широкий культурный диапазон. «Существовали на разных (официальных или полуофициальных) основаниях такие объединения, как, например, джаз-клубы „Камертон" и „Квадрат", ТЭВ, театральные семинары на квартире Бориса Понизовского, постоянно действующие квартирные выставки, литературное объединение „Клуб–81", фотоклуб „Зеркало", Клуб карикатуристов-картунистов в Ленинградском дворце молодежи, театральные студии Эрика Горошевского и Николая Беляка, рок-клуб на ул. Рубинштейна, Клуб современной музыки в ДК им. Ленсовета, ТЭИИ и ряд других»[8].

Частная инициатива в организации некоммерческой художественной деятельности была и остается важнейшим двигателем культуры Санкт-Петербурга. Это создавало и создает питательную среду для развития креативных личностей и создания творческих проектов. За каждым их них стоят конкретные люди. Арт-центр «Пушкинская–10» с 1989 г. стал важной точкой в мировом культурном процессе. С. Ковальский, Е. Орлов, Ю. Рыбаков объединили свои усилия для придания легитимного статуса петербургскому сквоту. Семь лет шла борьба за признание независимого арт-центра.

Другой пример, когда частная инициатива меняет культурный ландшафт города, – «Новый музей современного искусства», созданный на основе частной коллекции Аслана Чехоева. Музей создан с учетом современных технических требований к хранению и экспозиции искусства. Коллекция музея включает значимые произведения как ленинградского нонконформизма, так и современного искусства. Виктория Леонтьева (искусствовед, арт-менеджер «Нового музея») говорит, что «важным для музея являться осознание значимости целостного понимания развития отечественного искусства. Поэтому в экспозиции представлены как классики нонконформизма советского периода, так и современные художники. Эти мастера давно стали важной частью мирового искусства, их работы есть в значимых мировых и российских музейных собраниях, но практически не представлены в Санкт-Петербурге. Эту нишу и восполняет деятельность „Нового музея"»[9].

Частная инициатива может реализовываться не только в виде художественных институций, но и в создании конкретных проектов. Уникальный пример подобной деятельности – проект «Авангард на Неве» Исаака Кушнира. В рамках серии «Авангард на Неве» на сегодняшний день выпущено более сорока альбомов, раскрывающих различные аспекты развития неофициального искусства Ленинграда–Санкт-Петербурга. И. Кушнир – организатор важных культурных событий, значимых для российской культуры: от установки памятника академику А. Д. Сахарову на площади Сахарова до участия в организации выставки «Ленинградский андеграунд» в «Новом музее», 2015 г. Исаак Кушнир вспоминает: «Когда я попал на выставку в ДК Газа, будучи воспитанным на классическом искусстве, ничего не понял. Но осталось ощущение счастья и света. Я решил разобраться, что это за искусство и почувствовал, что здесь – люди, которые могут стать моими друзьями. Началось интересное общение, я начал коллекционировать произведения неофициального искусства. К началу 1990-х окончательно сформировались мои художественные пристрастия. Потом начали уходить из жизни яркие люди. В конце 1990-х гг. умер Рихард Васми. После смерти Владимира Шагина была выпущена небольшая брошюра с фантастическими текстами, но напечатанная отвратительным образом. И тогда я решил: если не я, то кто? Я понял, что это искусство не нужно музеям, никто ничего не делал. Это был 1999 г. С этого момента начался проект „Авангард на Неве"»[10].

Перечисленные выше институции демонстрируют пример выстраивания диалога между различными коммерческими и некоммерческими организациями в рамках конкретных культурных инициатив. И. Кушнир в проект «Авангард на Неве» привлекает дизайнеров, искусствоведов, сотрудников музеев (в частности из Государственного Русского музея), художников, частных коллекционеров, коммерческие организации, художественные галереи и некоммерческие организации («Новый музей», KGallery, галерея DIDI, арт-центр «Пушкинская–10» и др.). «Новый музей» сотрудничает с Государственным Русским музеем, Государственной Третьяковской галереей, KGallery, с Петербургским благотворительным фондом культуры и искусства «Про Арте», с Центром современного искусства им. Сергея Курехина, факультетом искусств СПбГУ.

Арт-центр «Пушкинская–10» также сотрудничает с ведущими российскими музеями (Государственный Русский музей, Государ-

ственный Эрмитаж), с большим количеством некоммерческих организаций, художественными галереями по всей России. Отдельная страница – международное сотрудничество. Арт-центром «Пушкинская–10» при помощи Б. Хазард было организовано турне художников по США, профессор славистики Ф. Кумпль помог в организации Европейский тура. Проводится совместная работа с Польским институтом в Санкт-Петербурге, зарубежными галереями и музеями. Арт-центр приобрел международную известность, активно осуществляет интеграцию русского искусства в мировой культурный процесс. В арт-центре существует постоянно действующая международная резиденция, в которой живут и работают по обмену представители многих стран. «Пушкинская–10» является членом международных организаций «Trans Europe Halles» и «Res Artis»[11].

Мероприятия, посвященные трем знаковым событиям неофициального искусства Ленинграда, стали примером взаимодействия различных институций и частной инициативы. Художественная ценность произведения является самоценной, независимо от множества контекстов, в которых оно существует и интерпретируется. Многие из неофициальных художников ленинградского андеграунда к сегодняшнему дню стали гордостью российского искусства, знаковыми фигурами отечественной культуры. Выставка художников, работавших в Эрмитаже такелажниками (30–31 марта 1964 г. в галерее Растрелли Эрмитажа), – сегодня часть истории Государственного Эрмитажа. М. Шемякин, участник выставки, после этого несколько раз демонстрировал свои работы в Государственном Эрмитаже. Владимир Матвеев на конференции в Эрмитажном театре сказал: «Очень важно, что эта конференция проводится еще в год двух очень важных дат – это 25 лет арт-центра „Пушкинская–10“ и такое роковое событие, как 250 лет Государственному Эрмитажу»[12]. Эти примеры демонстрируют тенденцию к осознанию целостности отечественной культуры и искусства.

Травма советской традиции разделения дискурсов на официальный и неофициальный в постперестроечный период почти трансформировалась в хаосмос ризоматичного события. На практике консерватизм общественности остался наследником советского периода, на фоне разделения отечественной истории искусства по признаку социальной позиции художника. В данном контексте важна позиция авторитетных музейных институций по выстраиванию диалога между искусством и культурной общественностью. На конференции «Территория свободы» в Эрмитаже Дмитрий Озерков (руководитель проекта «Эрмитаж 20/21») определил значение Эрмитажа в этом диалоге: «Эрмитаж часто критикуют, что выставки не те, проекты не те, искусство современное показывается неправильно. Я считаю, что эта критика крайне важна, когда она обоснована, профессионально объяснена. В этой связи с моей стороны есть путь к диалогу, путь к участию в жизни города, все это для нас очень важно. Есть такой момент, такое клише борьбы художника с музеем, что он, с одной стороны, хочет попасть в него, с другой – не хочет, разрушает музей своим творчеством, но в итоге исторически оказывается в музее. Это история XX в., и можно сказать, что в этой борьбе музей побеждает, потому что художник смертен, музей вечен. Мне кажется, что Петербург является неким исключением в этом отношении, потому что здесь диалог между музеем и художником очень длинный, во многом бесконечный. Музей меняется, и художник меняется, но при этом определенная территория искусства и свободы остается неизменной, остается на глубинном уровне, на уровне души, на уровне профессиональных пластических проблем, тот уровень, который вербализовывать не нужно»[13].

Мероприятия, посвященные юбилеям знаковых событий неофициального искусства Ленинграда, продемонстрировали еще один важный аспект особенностей коммуникаций в сфере петербургской художественной культуры: динамику целевой аудитории. Мониторинг посетителей выставок «Пушкинская–10. Территория свободы» в ГРМ и «Ленинградский андеграунд» в «Новом музее» показал, что старшее поколение больше интересуется социальным аспектом представленных произведений. Эти выставки стали поводом вспомнить собственный опыт знакомства с неофициальным искусством, поиски личных художественных пристрастий в условиях нормативного давления советской власти. Молодое поколение больше интересуется художественными особенностями произведений. Людям, не жившим в Советском Союзе, часто приходится дополнительно объяснять реалии бытия инакомыслия в советский период. Эти отличия были учтены еще при подготовке данных событий. С одной стороны, использовались современные подходы к презентации произведений искусства (формирование особого выставочного пространства, подготовка

пресс-релизов, вербального и визуального сопровождения). С другой стороны, важным был искусствоведческий и историко-культурный контекст данных событий. Освещение мероприятий проходило как в СМИ (телевидение, газеты, журналы), так и в интернет-пространстве (сетевые тематические ресурс, социальные сети).

При подготовке экспозиции в Русском музее (выставка «Пушкинская–10. Территория свободы») основной кураторской идеей было понимание выставки как коллективного произведения искусства. В «Новом музее» (выставка «Ленинградский андеграунд») были использованы элементы «шпалерной» развески произведений искусства (форма экспозиции характерная для квартирных выставок советского периода и примененная на выставках в ДК им. И. И. Газа и ДК Невский). С художественной точки зрения, обе выставки продемонстрировали широкий спектр течений и направлений неофициального искусства нашего города, многообразие пластических решений и формальных поисков. На обеих выставках был представлен пласт исторического материала. В «Новом музее» частью экспозиции стал документальный фильм о выставках в ДК им. И. И. Газа и ДК Невский. В рамках выставки «Пушкинская–10. Территория свободы» прошел ряд мероприятий, творческих встреч с художниками, поэтами, музыкантами арт-центра, посвященных как истории нонконформистского искусства, так и его современному состоянию.

Включение иного, нестандартного мышления в общий культурный тезаурус – путь к взаимному духовному обогащению, соответствующему ауре современной эпохи. Оппозиции эпохи модернизма давно сменились мягким различанием: «Различание, вот благодаря чему движение означивания возможно, только лишь если каждый так называемый „присутствующий“ элемент, присутствуя на сцене настоящего, соотносится с некой другой, нежели он сам, вещью, сохраняя при этом в себе метку прошлого элемента, уже подвергаясь щерблению меткой своего соответствия элементу будущему»[14].

Сегодня искусство, интерпретация конкретных художественных произведений и акций, определение их рыночной стоимости, степени их влияния на общество часто оказываются в зависимости от актуализации в рамках тех или иных парадигм, коммуникативных стратегий. В современной российской культуре актуальное искусство остается отдельной сферой, развивающейся часто исключительно благодаря усилиям отдельных персон и институций. К сожалению многие отечественные художники более знакомы зарубежной публике, для отечественного зрителя они не известны. Актуальное искусство и нонконформистские традиции остаются отдельным кластером, мало интегрированным в общий культурный процесс. Поэтому жизненно необходима поддержка государством культурных индустрий и художественных кластеров. Важным моментом должна стать система законодательных льгот подобным учреждениям и принятие закона о меценатстве. Это позволит расширить поддержку культуры и искусства коммерческими организациями и стимулировать частную инициативу.

Россия имеет огромный креативный потенциал, который проявлялся и проявляется в деятельности множества уникальных творческих личностей, развитии интереснейших проектов. К сожалению, в целом можно говорить о низкой осведомленности наших соотечественников об идущих культурных событиях, об определенной консервативности аудитории и разобщенности деятельности различных институций. Поэтому столь важно изучать и презентовать имеющийся положительный опыт для объединения нестандартно мыслящих личностей и создания глобальной культурной среды. Это важно не только для деятелей искусства, но и для зрителей, ведь креативное мышление – это способ саморазвития личности. В Санкт-Петербурге есть успешный опыт создания креативных кластеров в различных формах. Ряд из них существует на частные средства, для других важной является государственная поддержка. Мероприятия, посвященные юбилеям знаковых событий неофициального искусства Ленинграда, – интереснейший и значимый пример взаимодействия различных институций и выстраивания коммуникативных связей в рамках конкретных проектов.

Примечания

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

[2] При подготовке статьи были использованы интервью с организаторами данных мероприятий, учитывался личный опыт автора в создании концептуальной, визуальной и дизайнерской компоненты данных событий.

[3] Участниками и гостями конференции стали художники, утверждавшие ценности нонконформизма в советский период, организаторы знаковых для неофици-

альной культуры выставок, коллекционеры произведений неофициального искусства, искусствоведы и ведущие специалисты по ленинградскому нонконформизму: А. Басин, Н. Благодатов, А. Васильев, Л. Гуревич, И. Иванов, С. Ковальский, О. Лягачев, В. Овчинников, Е. Орлов, Ю. Петроченков, Ю. Рыбаков, Д. Северюхин, Н. Суворов, М. Шемякин и др.

[4] Зеленцова Е. В. Креативные индустрии: зарубеж. опыт приклад. исслед. URL: http: // mista. in. ua (дата обращения: 20. 10. 2015).

[5] Об утверждении «Основ государственной культурной политики»: указ Президента РФ № 808 от 24 дек. 2014 г. // Консультант Плюс. URL: http: // base. consultant. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[6] Демшина А. Ю. Ленинградский андеграунд: пресс-релиз выст. в Новом музее, Санкт-Петербург // Новый музей. URL: http: // novymuseum. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[7] Из интервью вице-президента ТСК художника С. Ковальского А. Демшиной. 2015. Март. Арх. авт.

[8] Там же.

[9] Из интервью арт-менеджера «Нового музея» искусствоведа Виктории Леонтьевой А. Демшиной. 2015. Март. Арх. авт.

[10] Из интервью автора проекта «Авангард на Неве» Исаака Кушнира А. Демшиной. 2015. Март. Арх. авт.

[11] Из интервью вице-президента ТСК художника С. Ковальского А. Демшиной. 2015. Март. Арх. авт.

[12] Матвеев В. Выступление на конференции «Территория свободы». Санкт-Петербург, Эрмитажный театр, 10 нояб. 2014 г. Аудиозапись. Арх. авт.

[13] Озерков Д. Выступление на конференции «Территория свободы». Санкт-Петербург, Эрмитажный театр, 10 нояб. 2014 г. Аудиозапись. Арх. авт.

[14] Деррида Ж. Различание // Деррида Ж. Письмо и различие. СПб.: Акад. проект, 2000. С. 387.

УДК [738.4:739.2(=161.1)"18/19"]:338.5

Л. В. Симонова

Проблема формирования аукционной стоимости произведений эмальерного искусства в «русском стиле»: П. А. Овчинников и Ф. Рюкерт

В статье анализируется динамика ценовой политики крупнейших мировых аукционных домов на произведения с эмалью в так называемом «русском стиле» рубежа XIX–XX в., выполненных российскими фирмами П. А. Овчинникова и Ф. Рюкерта. Проблема рассматривается в контексте художественных и стилистических особенностей русского ювелирного искусства обозначенной эпохи. В исследовании делаются выводы и прогнозы относительно уровня востребованности отечественного ювелирного искусства на современном мировом художественном рынке.

Ключевые слова: ювелирное искусство, русский стиль, эмаль, П. А. Овчинников, Ф. Рюкерт, крюшонница, аукцион, Кристи, Сотби, Бохэм, стоимость

Lydia V. Simonova

The problem of auction prices' formation of enamel art works in «Russian style»: P. A. Ovchinnikov and F. Rückert

In the article the price policy dynamics of the biggest world auction houses of an enamel art works in «Russian style» in XIX–XX centuries made by Russian brands P. A. Ovchinnikov and F. Rückert analyzed. The problem is observed in the context of artistic and stilistic pecularities of this Russian jewellery art of the aforesaid epoch. The conclusions and forecasts of domestic jewellery art being in demand on the contemporary world art market are made in the research.

Keywords: jewellery art, Russian style, enamel, P. A. Ovchinnikov, F. Rückert, cup kriushonnitsa, Christie's, Sotheby's, Bonhams auction, value

Статья посвящена исследованию и анализу динамики аукционной стоимости изделий с эмалью в «русском» стиле двух крупнейших отечественных фирм – П. А. Овчинникова и Ф. Рюкерта, работавших в России на рубеже XIX–XX столетий.

Прежде чем обратиться к конкретным произведениям этой фирмы и их оценочной стоимости на аукционах, вспомним о сложившейся на тот момент ситуации в области ювелирного дела. Это был период, когда на смену господствующему на протяжении большей части XIX в. историзму приходит модерн. В то же время, в рамках этого стиля в отечественном искусстве продолжает развиваться так называемый «русский» стиль, более всего проявившийся как раз в ювелирном и эмальерном деле. Этот стиль подразумевает своеобразную ретроспективизацию отечественного искусства допетровской Руси и его творческую переработку. Выражалось это, к примеру, в заимствовании и стилизации традиционных форм, фольклорных мотивов, специфической орнаментации – русского полихромного узорочья. В ювелирном искусстве мастера вновь обращаются к разным техникам эмали, практически забытой к тому времени. Особенной популярностью пользовались изделия с перегородчатой эмалью и ее разновидностью – сканой эмалью.

Вновь вспыхнувший интерес к перегородчатой эмали в конце XIX в. во многом является заслугой замечательного русского мастера П. А. Овчинникова, который усовершенствовал эту и другие эмалевые техники – по скани, по резьбе, по чеканному орнаменту, поливную и расписную эмали, используя новейшие технологические возможности. Палитра эмальеров этой фирмы достигала нескольких сотен оттенков, а расписные эмали в их исполнении были необычайно красивы, что отмечалось наградами и высокими оценками на многочисленных международных выставках. П. А. Овчинникова также по праву считают воссоздателем техники витражной, или как ее еще называют, «оконной» эмали, известной еще Бенвенутто Челлини[1]. Однако более корректно было бы сказать, что заслуга П. А. Овчинникова – в возрождении профессионального интереса к этой технике. Крайне сложная в своем исполнении, эта техника не получила широкого распространения из-за хрупкости производимой эмали и потому, что изделия из нее лучше всего смотрелись на просвет и нуждались в постоянном дополнительном освещении либо сами предполагали осветительные функции[2]. Неудивительно, что больше всего использование этой техники было оправдано в случаях изготовления осветительных приборов (лампад) и их деталей (абажуров), нежели, к примеру, посуды[3]. Фирма П. А. Овчинникова создала не один ювелирный шедевр, используя эту трудоемкую технику, что подтверждает высочайшую степень профессионализма ее мастеров. В работах мастера фирмы П. А. Овчинникова использовали

и эмалевые лаки, что позволяло существенно удешевить производство эмалевых изделий, а сами они выглядели очень эффектно в результате их наложения на золоченую поверхность[4].

По всей вероятности, интересом П. А. Овчинникова к традициям древнерусских эмалей также обусловлено его обращение к оформлению не только предметов светской культуры, но и церковной утвари – окладам икон, крестам и пр. Многие его работы поражают своей орнаментальной и колористической насыщенностью.

Другой фирмой из числа самых интересных, работавших в русском стиле, была фирма Федора Рюкерта (Рюккерта). Характеризуя творчество фирмы Ф. Рюкерта, стоит отметить, что его эмалевые вещи предназначались, прежде всего, для подарочных целей. Учитывая моду на «русский» стиль, считалось престижным преподнести или получить в дар предметы исконно русского народного быта – чарки, братины, ковши, ложки и пр.[5] Отсюда – нарочитая декоративность, подчеркнутая нефункциональность, стилизация, игра с формами, фольклорная яркость изделий мастерской Рюкерта.

Как и фирма П. А. Овчинникова, эта мастерская широко славилась, прежде всего, своими перегородчатыми и сканными эмалями. Кроме того, характерной чертой творчества ее эмальеров стало украшение изделий зернью и воспроизводство ими известных картин современности[6], своего рода «знаковых» работ того времени в технике расписной эмали.

Прием размещения эмалевой росписи на самом изделии, а не на отдельно крепящейся к пластине (как это было еще в начале XIX в.), с одной стороны, дополнительно увязывает расписную часть с общим объемом вещи, а с другой – указывает на характерную особенность эмалевого производства того времени, когда работа сканщика была неотделима от творчества эмальера. Стилистически изделия фирмы Рюкерта (так же как и вещи, вышедшие из мастерской П. А. Овчинникова) относятся ко второй волне популярности «русского» стиля, так называемому неорусскому стилю, имевшего место на рубеже XIX–XX столетий, т. е. уже в эпоху модерна[7]. Эти национально-романтические настроения в контексте модерна получили наиболее широкое распространение в Москве, что связано с экономическими и социокультурными особенностями развития и жизненного уклада региона. Известно, что творческая элита того времени собиралась преимущественно в Абрамцеве и Талашкине, что и объясняет некоторые заимствования в изделиях фирмы Рюкерта художественных традиций ремесел местных мастеров и искавших здесь вдохновения художников[8]. Можно выделить и некоторые технические приемы мастеров этой фирмы – например, штриховку (иногда сетчатую, иногда – нет), отсылающую нас к эмалям Сольвычегодска. Еще один распространенный прием, используемый Рюкертом, – это спирали из сканой проволоки, придающие разнообразие декору изделий. Интересно отметить, что сама сканая проволока у Рюкерта была не только дополнительным украшением, но и являлась формообразующей, поскольку использовалась не только для разграничения цветов эмали, но и в самостоятельном качестве[9]. В целом можно сказать, что растительный и узорчатый орнамент у Рюкерта насыщен и сильно стилизован, композиции отличаются динамичностью, цветовая гамма – полихромностью, а сюжет отсылает к фольклору. Все это вполне вписывается в контекст «русского» стиля. Важно отметить еще одну характерную особенность этого периода: в условиях обострившейся конкурентной борьбы между фабриками и независимыми мастерами, последние были вынуждены работать на крупные производства или объединяться в артели. Клеймилась фабричная продукция именем самой фабрики. Изредка, по согласованию с заказчиком, допускалось добавление клейма мастерской, в которой непосредственно были изготовлены изделия (как, например, в случае с фирмой Фаберже и мастерской Рюкерта). В этих условиях обостряется проблема авторства произведений ювелирного искусства, усложняется процесс их атрибуции. Выявленные нами некоторые стилистические, технические и художественные особенности изделий с эмалью фирмы Рюкерта могли бы помочь идентифицировать даже не клейменое изделие как работу его мастерской.

Сегодня изделия из эмали в «русском» стиле пользуются стабильным спросом не только в нашей стране, но и на мировом художественном рынке. Это доказывает анализ деятельности крупнейших аукционных домов мира «Кристи», «Сотби» и «Бохэм», который выявил стабильный спрос на эти изделия в течение, по крайней мере, трех десятилетий[10]. По частоте появлений на аукционах, количеству представленных вещей и объемам продаж фирмы П. А. Овчинникова и Ф. Рюкерта занимают лидирующие позиции (наряду с маркой К. Фаберже).

Для анализа аукционной стоимости вещей фирм П. А. Овчинникова и Ф. Рюкерта мы выбрали крюшонницы, которые обе фирмы изготавливали в близкой стилистической направленности и технических приемах. Крюшонница – это кувшин (с фр. «cruchon»), традиционно делавшаяся из хрусталя. У Ф. Рюкерта и П. А. Овчинникова они выполнены из позолоченного серебра с эмалью. Отметим, что столовое серебро в дореволюционной России было достаточно популярным. Наиболее дорогие экземпляры отличались от массовой продукции количеством использованного драгоценного металла

(на некоторые изделия уходило около нескольких килограммов серебра), а также обилием декора и его техническим исполнением[11]. Украшение столового серебра эмалью во все времена считалось самым дорогим, поэтому обычно в этой технике изготавливались единичные декоративные вещи подарочного назначения[12]. На неутилитарность крюшонниц фирм П. А. Овчинникова и Ф. Рюкерта указывает и их размер – это изделия высотой всего от 6 до 24 см.

Основываясь на результатах анализа русских торгов трех крупнейших аукционных домов мира – «Кристи», «Сотби» и «Бохэм», на которых были представлены работы фирм П. А. Овчинникова и Ф. Рюкерта, можно сделать вывод, что в период с ноября 1998 г. по апрель 2014 г. было продано восемнадцать схожих крюшонниц (только за указанный период две из них были проданы дважды). Большинство этих вещей было сделано фирмой Ф. Рюкерта, а меньшая часть была либо произведена совместно с фирмой П. А. Овчинникова, либо продавалась в ее магазинах и потому имеет другую маркировку (что было вполне типичной ситуацией для того времени). К примеру, на одной из крюшонниц (лот № 146, октябрьские торги «Кристи» 1998 г.) стоят два клейма – инициалы самого Рюкерта и инвентарный номер, который, как считают эксперты аукционного дома, позволяет предполагать, что данная вещь была продана через фирму Фаберже[13]. И это не единичная ситуация – то же можно предположить и о лотах № 212 и 219, проданных на том же аукционе, и о лоте № 266 (апрельские торги «Кристи»–2007), а также о лотах № 108 (апрельские торги «Кристи» за 2011 г.) и № 561 (ноябрьский аукцион «Сотби»–2011), № 85 («Сотби», вторая продажа упомянутого выше лота № 146) и № 1 (апрельские торги «Кристи»–2014).

Другая крюшонница (лот № 181 за октябрь 1998 г. и лот № 265 за апрель 2002 г.; обе были представлены аукционным домом «Кристи») и вовсе не имеет клейма Рюкерта, а только фирмы П. А. Овчинникова. Дополняемое двуглавым орлом, оно указывало на то, что это изделие было изготовлено в период обладания фабрикой почетного звания Поставщика двора Его Императорского Величества. Интересно отметить, что аналогичная крюшонница демонстрируется в одном из источников[14] как ваза фирмы Фаберже с указанием мастера – это Ф. Рюкерт.

В случае с крюшонницей № 219 (июньские торги аукциона «Кристи» за 2010 г.) клеймо мастерской Ф. Рюкерта также отсутствует (в отличии от клейма фабрики П. А. Овчинникова), однако в комментариях к этому лоту указано, что данное изделие несомненно «было выполнено в мастерской Федора Рюкерта, хотя его клеймо не видно. Овчинников, вместе с такими фирмами, как Фаберже и Курлюков, приобрели и продали (в розницу. – *Л. С.*) много работ Рюкерта»[15].

Еще одна крюшонница (лот № 12, ноябрьские торги «Сотби» за 2010 г.), атрибутированная экспертами аукционного дома как «несомненно рюкертовская вещь, не имеет следов его подписи и отмечена только поздними советскими контрольными клеймами»[16].

В некоторых случаях может быть указана только проба изделия (иногда – вкупе с инвентарным номером изделия, который, как объяснялось выше, ставился при перепродаже вещи), а лот № 93 на апрельском аукционе «Кристи» маркирован не только клеймом Федора Рюкерта, но и имеет более позднюю пометку о ввозе во Францию…

Подобная путаница с клеймами не должна нас смущать, поскольку данная ситуация обусловлена спецификой того времени. Более того, основное различие в цене обусловлено, по нашему мнению, не столько разницей в клеймах, сколько размером изделий и характером декора.

Так, самой дорогой крюшонницей из числа проданных стал лот № 265 (аукцион «Сотби», апрель 2006 г.), маркированный как изделие фирмы П. А. Овчинникова. От остальных рассматриваемых нами изделий оно отличается, в первую очередь, увеличенным «антаблементом»[17]. Стоит отметить, что многие крюшонницы мастерской Рюкерта также обладают удлиненным горлышком, однако его высота синхронизируется с величиной ручек изделия. В этом же изделии оно действительно как бы «надстроено», что совершенно меняет архитектуру всей конструкции, выделяя эту трехручную чашу из ряда подобных изделий. Необычен и декор вещи, ручки которой выполнены в форме драконов с глазами, инкрустированными кабошонами. Кроме характерного богатого растительного орнамента, на изделии присутствуют изображения двуглавого орла с короной, что наводит на мысль об изготовлении этой вещи к трехсотлетнему юбилею Дома Романовых. Отсюда и редкость, «лимитированность» изделий такого рода.

В целом же динамика стоимости крюшонниц с эмалью в «русском» стиле, принадлежащих фирмам П. А. Овчинникова и Ф. Рюкерта, выглядит следующим образом: за последние шестнадцать лет продажные цены за изделия этих мастерских приблизительно соответствовали оценочной стоимости этих вещей, за исключением двух временных отрезков, когда реальная стоимость купленных вещей превышала оценочную минимум в 2–3 раза.

Первый скачок цен на них приходится на 2006–2008 гг., когда схожие крюшонницы среднего размера мастерской Ф. Рюкерта были последовательно проданы на весенних торгах аукционов «Сотби» и «Кристи» значительно выше эстимейта: сначала за $ 102 000, затем за $ 114 000 и, наконец, за $ 241 000.

Однако рекордная цена была заплачена за уже упоминавшуюся выше большую крюшонницу фирмы П. А. Овчинникова – ее цена составила $ 307 200[18].

Второй ценовой скачок на подобные изделия произошел в 2011–2014 гг. Цены сопоставимы: за аналогичные по внешнему виду крюшонницы мастерской Ф. Рюкерта большого размера было заплачено более $189 000 (летние торги 2011 г. «Сотби») и $ 161 000 (весенний аукцион «Кристи» за 2014 г.), что также значительно превысило ожидаемую стоимость изделий.

Вероятно на резкое изменение стоимости «рядовых» крюшонниц повлиял фактор повышенного спроса при длительном отсутствии предложения, а также социально-экономическая ситуация в мире: известно, что середина двухтысячных была периодом материальной стабильности, позволяющей заинтересованным лицам (как физическим, так и юридическим) делать значительные покупки на аукционах, играя на повышение. В годы последовавшего кризиса ситуация на художественном рынке стабилизировалась, чему позднее способствовал и рост предложения: за 2010 и 2011 гг. на крупнейших аукционах мира были представлены по три крюшонницы в «русском» стиле в год. Большее количество изделий такого рода было представлено только в 1998 г., когда на аукционе «Кристи» единовременно были предложены к продаже в общей сложности пять крюшонниц мастерских П. А. Овчинникова и Ф. Рюкерта. За последний год крюшонницы в «русском» стиле с эмалью продавались выше ожидаемой стоимости, несмотря на усугубляющуюся ситуацию экономической нестабильности.

Таким образом, на примере крюшонниц П. А. Овчинникова и Ф. Рюкерта мы проследили стоимостную политику крупнейших аукционов мира в отношении изделий этих мастерских и можем предположить, что в ближайшее время уровень цен на них не снизится ввиду устойчивости спроса, роста цен на серебро, незначительной инфляции, присущей западным рынкам (аукционы проходят в Лондоне и в Нью-Йорке)[19], а также отсутствия фальсификаций работ этих фирм, способных «обвалить» рынок. Данные обстоятельства также положительно влияют на общую картину спроса на русское ювелирное искусство рубежа XIX–XX в.

В контексте данной статьи необходимо принять во внимание и специфику ценообразования лотов на аукционах. Известно, что оценочная цена (точнее – диапазон цен) формируется из множества факторов. Авторство, подлинность вещи и ее провенанс (история бытования вещи с момента ее производства до продажи на аукционе), наличие клейма, используемый материал и его количество, техническая сложность исполнения и художественная ценность изделия, наличие и характер декора, уровень сохранности вещи, наличие на нее спроса и уровень предложения, предыдущие оценки и продажи – эти и другие факторы закладываются в эстимейт лота, после чего определяется резервная цена – стоимость, ниже которой изделие не может быть продано[20]. Финальная (т. е. продажная) цена, как правило, укладывается в предварительный стоимостный предел или превышает его (иногда в несколько раз). Эта итоговая цена лота – всегда неожиданность, в которой «большую роль играет элемент случайности, ажиотажа или розыгрыша лота дилерами, владельцами предметов или устроителями аукциона»[21].

Примечания

[1] Русские эмали XI–XIX вв. / под ред. М. Постниковой-Лосевой. М., 1974. С. 210.

[2] Там же.

[3] Русская эмаль XII – начала XX в.: из собрания Гос. Эрмитажа / под ред. Е. В. Бойко. Л. 1987. С. 40.

[4] Русские эмали XI–XIX вв. С. 210.

[5] Переятенец В. И., Петрова Н. В. Экспертиза и оценка предметов декоративно-прикладного искусства: фарфор, стекло, ювелирные изделия. СПб., 2012. С. 134.

[6] История фирмы Рюккерта: история семьи – история фирмы // Федор Иванович Рюккерт: сайт. 2013. URL: http: // ruckert. narod. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[7] Власов В. Г. Стили в искусстве: словарь: в 3 т. СПб., 1995. Т. 1. С. 489.

[8] История фирмы Рюккерта.

[9] Там же.

[10] Вероятно, первая зафиксированная на сайтах аукционных домов продажа интересующих нас крюшонниц состоялась в 1981 г. на весенних торгах «Сотби». См.: A Russian gilded silver and shaded enamel cup. Moscow, circa 1900 // Sotheby's: сайт. 2015. URL: http: // sothebys. com auctions (дата обращения: 20. 10. 2015).

[11] См.: Переятенец В. И., Петрова Н. В. Указ. соч. С. 128.

[12] Там же. С. 126–128.

[13] A silver-gilt cloisonné enamel three-handled cup («Kriushonnitsa») // Christie': сайт. 2015. URL: http: // christies. com (дата обращения: 20. 10. 2015).

[14] См.: Гилодо А. Русская эмаль, вторая половина XIX – XX в. М., 1996. С. 76–77.

[15] Здесь и далее перевод автора статьи. A silver-gilt and cloisonné enamel three-handled cup.

[16] A Russian gilded silver and shaded enamel cup.

[17] В данном случае под антаблементом понимается верхняя часть изделия.

[18] Русские эмали XI–XIX вв. С. 210

[19] Согласно оценкам ЕЦБ и ФРС, ежегодная инфляция в США и странах Евросоюза колеблется в пределах 2–3 % в год.

[20] См.: Поляков М. Экспертиза антиквариата: введение в предмет. Рига, 2011. С. 64–65.

[21] Там же.

УДК 739.2(470.23-25)"1920/1990"

Г. Н. Габриэль

Формирование нового художественного языка в ювелирном искусстве Санкт-Петербурга 1920–1990-х гг.

Статья посвящена исследованию вопросов становления и развития ювелирного искусства Ленинграда–Санкт-Петербурга от постреволюционной эпохи до 1990-х гг. В обозначенном историческом контексте рассматривается формирование нового художественного языка мастеров ювелирного дела как в сфере промышленного производства, так и в авторском направлении деятельности художников, прослеживается влияние на этот вид декоративно-прикладного творчества социально-экономических обстоятельств, традиций отечественного ювелирного искусства.

Ключевые слова: санкт-петербургское ювелирное искусство, ювелирные выставки, ювелирная промышленность, Русские самоцветы, К. Фаберже, металл, эмаль, камнерезное дело

Galina N. Gabriel

The formation of a new artistic language in the jewelry art in Saint Petersburg in 1920–1990's

The article intends to examine the questions of beginning and development of the Leningrad–Saint Petersburg jewelry art from the postrevolution time till 1990 years. Within the frame of this historical context the process of forming the new language of the jewelry art is researching: the field of jewelry industry and the individual jewelry art, the influence on the decorative art of the social and economical conditions and the traditions of the Russian jewelry art is being traced in the article.

Keywords: Saint Petersburg jewelry art, jewelry exhibitions, jewelry industry, Russian Gemstone Factory, K. Fabergé, metal, enamel, gemstone carving

В истории ювелирного искусства нашего города еще много белых пятен, и значительная их часть относится именно к советскому периоду. Мы многого не знаем из сложной и порой трагической истории бытования ювелирного дела в стране в первые послереволюционные годы. В наших музеях сохранились лишь единичные экземпляры продукции тех лет, немногочисленны архивные материалы. Далеко не все нам известно о возрождении ювелирного дела в послевоенном Ленинграде, о творческих и личных судьбах замечательных мастеров, активно участвовавших в процессе становления ювелирной индустрии в 1960-е гг. Не в полной мере исследованы и бурные восьмидесятые, отмеченные необычайно интенсивным всплеском интереса к ювелирному делу, шумными провокационными выставками, или «перестроечные» девяностые, возродившие частный ювелирный бизнес…[1] Данная статья не претендует на полноту исследования всех вопросов, связанных с поставленной проблематикой, но, надеемся, она внесет определенный вклад в ее будущее изучение.

В начале XX в. ювелирное дело в России, и Санкт-Петербурге в частности, находилось в расцвете. В городе работали или были представлены магазинами хорошо известные сегодня фирмы – Фаберже, Овчинникова, Грачева, Хлебникова, Сазикова, Брицына, действовали профессиональные ювелирные школы, издавался журнал «Русский ювелир». Но это десятилетие стало последним периодом расцвета русского ювелирного искусства. Начало Первой мировой войны приостановило бурное развитие ювелирного дела в городе, но обилие денежных знаков, которые вынуждено было печатать государство, поддерживало бойкую торговлю в ювелирных магазинах и лавках Петрограда, несмотря на тяготы войны. Главный удар отечественному ювелирному делу нанесла Октябрьская революция. Одна за другой обрушиваются на ювелирные фирмы волны экспроприаций, ювелирные магазины подвергаются постоянным грабежам. Работать в таких условиях невозможно, и постепенно ювелиры, прежде всего иностранные, начинают покидать столицу. Но еще более разрушительными для ювелирного дела оказались декреты советской власти о национализации ювелирного производства и монополии государства на работу с драгоценными металлами и камнями.

В начале 1918 г. закрыты уже практически все частные ювелирные фирмы Петрограда, останавливаются старейшие предприятия – гранитный завод К. Верфеля, Петергофская гранильная фабрика. Ювелирная жизнь города продолжает теплиться лишь в мелких артелях и мастерских кустарей-одиночек, выживших в хаосе революции. Единственными разрешенными видами предпринимательства, вплоть до введения в 1921 г. нэпа, были кустарные промыслы и народные

ремесла. В недолгий период нэпа в ювелирной жизни Петрограда наступает некоторое оживление: вновь открываются частные ювелирные мастерские, известные еще с дореволюционных времен, – Брицына, Абовича, Бейлина, Гласса, Кадыкова, Мейселя, Соркина, выполнявшие на высоком профессиональном уровне заказы «нэпманов». Сохранились документы Чрезвычайной комиссии, где отмечено, что «пользуясь новой экономической политикой некоторые из них (ювелиров. – *Г. Г.*) как Франц, Котлер, уже успели открыть маленькие мастерские и, как удалось выяснить, зарабатывают крупные деньги»[2]. Однако с ликвидацией нэпа численность ювелиров-одиночек резко уменьшается, и их место постепенно занимают небольшие государственные ювелирные артели.

Но, поскольку государству нужна была валюта, оно как-то пыталось реанимировать ювелирное дело в стране, и в Петрограде в частности. Так на Петергофской гранильной фабрике, используя запасы поделочного и полудрагоценного камня, сохранившегося с дореволюционных времен, выпускали резные художественные изделия, которые, наряду с агитационным фарфором, шли на экспорт[3]. Именно эта сторона деятельности фабрики вызывала интерес В. И. Ленина. В письме в Президиум ВСНХ он предлагает передать Петергофскую фабрику в ведение «Академической комиссии производительных сил», созданной весной 1918 г., и просит придать производству «…исключительно экспортный характер…»[4]. Была созвана даже правительственная конференция, где приняли решение не просто сохранить Петергофскую гранильную фабрику, но создать при ней музей, исследовательский институт, занимающийся «…вопросами, связанными с камнерезным делом… и студию, где широкие круги художников стали бы отдавать себя художественному творчеству…»[5]. Однако в результате при фабрике открылась лишь школа подготовки мастеров-камнерезов, где учеников обучали лепке, композиции, знакомили с природными свойствами камней.

Была предпринята попытка и реанимировать «Общество для содействия развитию и улучшению кустарного гранильного и шлифовального промысла «Русские самоцветы», созданного в Санкт-Петербурге 1912 г. Его приемником становится Государственный трест «Русские самоцветы», образованный в 1922 г. Он являлся самой крупной структурой тех лет, связанной с ювелирным делом не только в Ленинграде, но в стране в целом. Тресту было предоставлено почти исключительное право на добычу драгоценных камней и золота, перед ним ставятся задачи возрождения и развития ювелирной и камнерезной промышленности. Но, увы, в силу ряда причин, этих задач в те годы трест реализовать не смог.

В целом ювелирная отрасль еще долго оставалась самой слабой в стране, прежде всего потому, что «…ювелирное дело находилось в состоянии неопределенной и невыясненной роли в будущем быте… Оно потеряло своих основных заказчиков – церковь и буржуазию»[6]. Добавим, что ювелирное искусство потеряло тогда не только богатых заказчиков, но и молодое поколение. Оно стало для них символом старого, отживающего мира; отказ от любых излишеств, активно пропагандируемый в те годы, отразился и на моде. И если в текстиле, одежде, мебели, фарфоре в то время были созданы «новые типы вещей пролетарского обихода»[7], получившие мировое признание, то ювелирное искусство практически осталось тогда в стороне от этих поисков.

Новый период в развитии отечественной и ленинградской ювелирной промышленности начинается с середины 1950-х гг. Он совпадает по времени с началом недолгой «хрущевской оттепели», эпохой больших надежд, очередных иллюзий и главное – временем формирования нового художнического мировоззрения. В промышленности начинают обсуждаться проблемы функциональности, дизайна вещей. И хотя отечественная ювелирная промышленность по-прежнему остается одной из самых консервативных, эти идеи коснулись и ее.

В Ленинграде они приходят туда с новой генерацией молодых художников, в основном, выпускников воссозданного после войны Художественно-промышленного училища им. В. Мухиной – бывшее Центральное училище технического рисования (ЦУТР), основанное в 1876 г. на средства барона А. Штиглица (ныне Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Штиглица). Училище вновь начинает готовить специалистов для отечественной художественной промышленности. Как и в дореволюционные времена, студенты получали здесь основательную подготовку в живописи, рисунке, композиции, их кругозор формировался уже не только копированием исторических образцов из музея училища, но и знакомством, пусть еще робким, с лучшими образцами мирового ювелирного дизайна. Естественно, что «дизайн» продукции, с которой они столкнулись на отечественных предприятиях, не соответствовал их представлениям об эстетике современной ювелирной вещи. И они с воодушевлением включились в процесс ее очищения от копирования, подражательности, начали поиск новых форм, материалов, технологий.

В Ленинграде в это время работало несколько небольших ювелирных фабричек и артелей. Именно здесь сконцентрировались тогда практически все мастера-ювелиры Ленинграда, сохранялись профессиональные традиции, здесь и начался процесс обновления ювелирного дела в нашем городе. Каждое из этих предприятий имело свою специализацию, определенный ассортимент изделий, обусловленный технической базой, используемыми материалами, задачами производства. В основном они изготавливали достаточно высокого качества ручной работы ювелирные украшения из золота и серебра с полудрагоценными камнями, ориентируясь, прежде всего, на стилистику украшений эпохи модерна.

Первой в ряду художников, включившихся в процесс обновления ленинградского ювелирного искусства, была Юта Иоханнесовна Паас-Александрова[8]. В 1952 г. она приходит работать на фабрику № 2 на Боровой улице, образованную в результате многочисленных реорганизаций Петергофской гранильной фабрики. Став главным художником предприятия, она приглашает в Художественный совет ведущих мастеров декоративно-прикладного искусства Ленинграда, преподавателей Мухинского училища. Под руководством старейших камнерезов города – И. Андреева, И. Суворова, работавших еще на Петергофской гранильной фабрике, она осваивает технологию обработки цветного камня, покорившего ее своей красотой. Огромное влияние, по воспоминаниям самой художницы, оказало на нее изучение коллекций русского резного камня, хранящихся в Русском музее, Государственном Эрмитаже, музее Горного института.

Работы Ю. Паас-Александровой тех лет становятся ключевыми в развитии отечественного ювелирного искусства, оказывают влияние на характер поисков других художников. В камнерезных композициях она уходит от помпезности, многословности, свойственной декоративному искусству тех лет, делая акцент на красоту природного камня, выявление его текстуры. В ювелирных вещах – отказывается от золочения, скрывавшего благородный цвет серебра, от искусственных камней, заменяя их природными уральскими камнями – родонитом, яшмой, орлецом, халцедоном, и это было совершенно новое слово в отечественном ювелирном искусстве.

Большой вклад в возрождение отечественного и ленинградского ювелирного искусства внесла и Вера Георгиевна Поволоцкая. В 1958 г. она приходит работать на ювелирную фабрику в Мучном переулке, где вскоре становится главным художником. В. Поволоцкая предлагает совершенно новый ассортимент изделий, созвучный духу того времени. Она экспериментирует с новыми материалами – томпаком, биметаллом, использует ювелирные и промышленные эмали, создает лаконичные, выразительные украшения с предельно обобщенным и стилизованным орнаментом. По воспоминаниям художника, эти вещи выпускались тысячными тиражами и пользовались огромным спросом у покупателей, так как точно попали в моду того времени, в эстетическое представление о современном ювелирном украшении.

Примерно в это же время, после окончания Мухинского училища, на ювелирную фабрику в Гостином дворе приходит Рэмир Владимирович Харитонов. Ремесло мастеров здесь было достаточно высоким, образцы же для копирования чаще всего брались из эпохи модерна, но в процессе работы изделия значительно упрощались и обретали неопределенный стиль. Художник вспоминал, что переломить психологию старых мастеров, заставить их сделать что-то новое, было чрезвычайно трудно, поэтому процесс освобождения от эклектичности, подражательности происходил чрезвычайно медленно и болезненно. Постепенно в его творчестве вырисовываются основные темы – античность, архитектура и скульптура Петербурга, формируется пластический строй работ – четкий и ясный. В своих выставочных работах художник экспериментирует в сфере пространственно-кинетических форм, много работает в медальерном искусстве, и именно Р. Харитонову во многом принадлежит заслуга становления современной петербургской медальерной школы.

Ю. Паас-Александрова, В. Поволоцкая и Р. Харитонов не были единственными профессиональными художниками, пришедшими тогда в ювелирную промышленность города. Можно вспомнить также имена В. Дмитриевой, Г. Макаровой, Е. Успенской, А. Гущина, но их вклад в формирование современного санкт-петербургского ювелирного искусства все-таки значительно меньше. Как творческие личности они практически никак не проявили себя в последующие десятилетия, в то время как Ю. Паас-Александрова, В. Поволоцкая и Р. Харитонов не только оставались в ювелирном искусстве, но и влияли на его развитие, прежде всего высочайшим профессионализмом, опорой на богатейшие культурные и художественные традиции города. Они оставались в профессии и в эпоху больших перемен в ювелирной промышленности города, наступивших в 1960-е гг.

Проведенные Н. С. Хрущевым реформы привели к некоторому повышению уровня благосостояния населения, однако производство товаров народного потребления, в том числе в ювелирной промышленности, оставалось на

достаточно низком уровне. Руководство страны искало пути изъятия денег у населения, и ювелирная промышленность попадает в поле его пристального внимания. Важным моментом было также открытие огромных месторождений бриллиантов в Якутии, которые не могли быть освоены имеющимися ювелирными мощностями страны и она начинает их наращивать.

В середине 1960-х гг. выходит ряд постановлений Правительства о развитии советской ювелирной промышленности, в том числе решение об объединении всех действующих тогда ювелирных предприятий Ленинграда в один завод, получивший название «Русские самоцветы». В новом здании на Охте сосредотачиваются производства, ранее разбросанные по отдельным фабрикам и цехам, – обработка драгоценных металлов и камней, художественная эмаль, камнерезное производство, бижутерия.

Создание многотысячного ювелирного предприятия имело как положительные, так и отрицательные последствия. С одной стороны, объединение получило значительные финансовые ресурсы, достаточно современную техническую базу, материалы, с другой – соединение в одном производстве совершенно различных по экономической эффективности и технологической сложности ювелирных производств не могло не сказаться на ассортименте выпускаемых изделий. Неэффективные производства, не приносящие достаточной выгоды, стали свертываться.

По воспоминаниям С. Березовской, в то время главного художника «Русских самоцветов», «тон всему производству задавали золотые цеха. Они давали „вал" и основную прибыль. Первой жертвой оказалось производство украшений и посуды из цветного металла… Резко пошло вниз качество изделий с эмалью. Второй жертвой пало камнерезное производство, ассортимент изделий становился все уже»[9].

Созданием образцов для тиражирования занимались в те годы как штатные художники «Русских самоцветов» – С. Березовская, В. Антонов Т. Платонова, Л. Шевченко, И. Титов, так и ювелиры, входившие в состав созданного в 1966 г. ВНИИЮвелирпрома – Всесоюзного научно-исследовательского и проектно-конструкторского института ювелирный промышленности, задачей которого было координировать и направлять развитие ювелирной отрасли. В этом институте вскоре после его создания начинают работать Ю. Паас-Александрова, В. Поволоцкая, Р. Харитонов, И. Гудимова.

С одной стороны, к услугам художников, работавших во ВНИИЮвелирпроме и на заводе, были высококлассные мастера, драгоценные камни и материалы, неплохая по тем временам оснащенность производства, с другой – это же производство строго ограничивало творчество художников и, наращивая вал ювелирной индустрии, постоянно запускало в тираж наиболее выгодные и простые вещи, отбрасывая все, что выходило за рамки рентабельности. И все же, несмотря на жесткие условия творчества, они старались создавать достойные вещи, вкладывая в них свой опыт и профессиональное мастерство. К сожалению, запуск этих изделий в производство происходил редко, чаще их просто отправляли в ассортиментный кабинет завода.

Как результат этой невозможности реализовать свой потенциал в промышленном производстве, отсутствие перспективы заявить о себе как о Художнике, возникло разделение ювелирного искусства на массовую продукцию и авторское творчество. Особо ощутимо это стало с развитием системы предприятий Союза художников, куда постепенно стал перемещаться «центр тяжести» ювелирного искусства города. На выставках, организованных Союзом в те годы, активно начинают выставляться сначала заводские корифеи, а вскоре к ним присоединяются и независимые ювелиры. Благодаря их совместным усилиям, ювелирное творчество впервые завоевало тогда право на достойное представительство в ленинградском искусстве.

В 1970-е гг. «раскол», начавшийся между художником и промышленностью, увеличивается. Ювелирная промышленность наращивала мощности, но по-прежнему выпускала преимущественно «золотой вал» – безликие украшения с искусственными камнями, отказываясь по экономическим соображениям реализовать творческий потенциал художников. Они, в свою очередь, продолжают активизироваться. Именно в это десятилетие возрастает значимость отечественного декоративного искусства, формируются региональные ювелирные школы, расширяется диапазоном творческих индивидуальностей, пришедших в ювелирное дело. Это уже были не только мастера прикладного искусства, но и живописцы, скульпторы, театральные художники.

Новое поколение ювелиров шло к искусству, прежде всего, через освоение ремесла. Кто-то удовлетворился постижением основных профессиональных навыков, достаточных для исполнения незатейливых частных заказов. Но большинство эта роль уже не устраивала. Они переросли в себе ремесленников и хотели заявить о своей позиции Художника в этом мире. Это дало толчок ряду выставок, где все чаще стали появляться работы, качественно переросшие тему «украшение». В них превалировало изобразительное начало, укрупнилась и усложнилась пластика, активно выходящая в пространство. В результате уже к

середине семидесятых произведения авторского ювелирного искусства, практически полностью сосредотачиваются в выставочных залах, где они оказываются под ощутимым влиянием станковых видов искусства – скульптуры, графики, живописи, все более активно развиваясь в сторону декоративности, образности, ассоциативности, усложнения изобразительных приемов.

Особенно активными эксперименты художников в авторском искусстве становятся в 1980-е гг., когда в Петербурге прошел целый ряд шумных ювелирных выставок – «Ювелирная пластика», «Мосты», «Ленинградская художественная эмаль». Эти выставки объединили вместе наиболее значимых художников города, и они несколько десятилетий определяли творческое лицо ювелирного искусства города. Их усилиями мы узнали, как богаты и разнообразны традиции ювелирного дела, увы, забытые или утерянные к тому времени, как много чувств, эмоций оно может нести, и как эти традиции могут трансформироваться в современном искусстве.

Определенные изменения происходили в это десятилетие и в ювелирной промышленности города. Постепенно спрос населения на тяжеловесные, безвкусные золотые изделия с синтетическими камнями снижается, и предприятия вынуждены были менять свой ассортимент, приспосабливая его к модным тенденциям. Так на «Русских самоцветах» разрабатываются и внедряются в производство новые недорогие золотые украшения с мелкими натуральными камнями, возобновляется выпуск украшений из серебра. Именно в эти годы на «Русских самоцветах» впервые обратились к наследию фирмы Карла Фаберже, создав коллекцию изделий в стилистике рубежа XIX–XX в. Вслед за заводом, учитывая растущий на такие вещи спрос, к ретроспективной тематике активно начнут обращаться и ювелиры-индивидуалы. Этому способствовала и начавшаяся «перестройка», давшая толчок формированию новых социально-экономических условий, необходимых для функционирования ювелирного рынка. Разваливались государственные ювелирные предприятия, и на их месте рождались десятки новых приватизированных фирм. У художников-индивидуалов появилась, наконец, возможность на законных основаниях работать с драгоценными материалами, и самые активные из них стали организовывать собственные предприятия, творческие студии. Кто-то продолжал работать в ретроспективном направлении, возрождая утраченные художественные и технические приемы мастеров эпохи Фаберже, другие предпочли наверстывать упущенные творческие возможности, воплощая в украшениях последние достижения мирового ювелирного дизайна. Заметным явлением в ювелирной сфере стали работы выпускников художественных школ, в том числе частных. В разы выросло количество выставок, конкурсов разного уровня и назначения. Ювелирное дело в городе в конце девяностых развивалось стремительно и бурно и в новое тысячелетие вступило с большими надеждами и перспективами. Не все из них сбылись, появились новые проблемы, но в городе есть мощный творческий потенциал, «генераторы идей», сформировалось серьезное ювелирное бизнес-сообщество, и надеемся, совместными усилиями им удастся преодолеть эти проблемы и продолжать двигаться вперед.

Примечания

[1] В данной статье развиваются некоторые положения диссертационного исследования автора. См.: Габриэль Г. Н. Авторское ювелирное искусство Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX в.: истоки и эволюция: дис. … канд. искусствоведенеия: 17. 00. 04. СПб., 2002. URL: http: // dlib. rsl. ru (дата обращения: 20. 10. 2015). Среди диссертационных исследований, посвященных данной проблематике, можно отметить следующие: Скурлов В. В. История и традиции фирмы Фаберже в камнерезном искусстве России, конец XIX – начало XXI в.: дис. … канд. искусствоведенеия: 17. 00. 09. СПб., 2012. URL: http: // dlib. rsl. ru (дата обращения: 20. 10. 2015); Перфильева И. Ю. Руское ювелирное искусство второй половины XX в.: основные худож. тенденции и направления: дис. … канд. искусствоведенеия: 17. 00. 04. М., 2000. URL: http: // dlib. rsl. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[2] Фаберже Т. Ф., Горыня А. С., Скурлов В. В. Фаберже и петербургские ювелиры: сб. мемуаров, ст., арх. док. по истории рус. ювелир. искусства. СПб.: Нева, 1997. С. 30.

[3] Роль этой фабрики в истории русского ювелирного искусства XVIII – начала XX вв. чрезвычайно важна и она достаточно освещена в ряде отечественных публикаций. См.: Ферсман А. Е. Рассказы о самоцветах. Л., 1954; Ферсман А. Е., Влодавец Н. И. Петергофская гранильная фабрика. Пг.: Рос. гос. акад. тип., 1922.

[4] Цит. по: Советское декоративное искусство, 1917–1945: очерки истории / отв. ред. В. Толстой. М.: Искусство, 1984. С. 134.

[5] Цит. по: Ферсман А. Е., Влодавец Н. И. Указ. соч. С. 80.

[6] Оршанский П. Художественная и кустарная промышленность СССР, 1917–1927. Л.: Акад. художеств, 1927. С. 47.

[7] Макаров К. Советское декоративное искусство. М.: Совет. художник, 1974. С. 70.

[8] Ю. И. Паас-Александрова была выпускницей Государственного художественного института Эстонии, единственного в то время высшего учебного заведения, готовившего художников-ювелиров.

[9] Фаберже Т. Ф., Горыня А. С., Скурлов В. В. Указ. соч. С. 666.

УДК 7.035(410)3"17"

Ю. Ю. Михайлова

Антикварианизм в контексте готического Возрождения в Англии XVIII в.

Антикварианизм, который в настоящее время принято рассматривать как явление, предшествующее современной археологии, представляет значительный интерес для историков искусства как неисчерпаемый источник художественных ценностей. Это явление, оформившееся в Общество Антиквариев Лондона в 1717 г., имеет богатую историю, которую населяют известные английские ученые, политики, писатели, художники, граверы, издатели и книготорговцы. В статье представлена краткая история деятельности Общества в XVIII столетии, делается акцент на его роли в формировании позитивного отношения британцев к готическому прошлому своей страны.

Ключевые слова: антикварианизм, антикварии, готическое Возрождение, древности Британии

Juliana J. Mikhailova

Antiquarianism in the context of the Gothic Revival in England of XVIII century

Antiquarianism that is currently considered a phenomenon preceding modern archeology is of increasing interest for art historians as an inexhaustible source of artistic importance. This phenomenon having taken shape of the Society of Antiquaries of London in 1717 possesses rich history with a great deal of outstanding scientists, politicians, writers, artists, engravers, publishers and booksellers. The article describes the concise history of the Society's activity in XVIII century with an accent to its role in the developing positive attitude of the British to the England gothic past.

Keywords: antiquarianism, antiquaries, Gothic Revival, British antiquities

В XVIII в. Англия вступает в полосу экономического и культурного подъема. Установление конституционной монархии, а затем и победа партии вигов в парламенте подтолкнули сторонников либерализма к поискам национальной идеи, а осознание себя потомками древних саксов, германских завоевателей – готов дало толчок возрождению готической архитектуры, которая, в конце концов, была признана национальной. Идеи просветителей вдохновили образованную часть общества на изучение истории. Сначала исследования ограничивались историей римской Британии, но уже в начале XVIII в. интерес к античным древностям ослаб, а вместо него романтически настроенные антикварии «обратились к отечественным древностям и родному средневековью – к рунам, руинам, друидам, курганам, замкам – как к спасительному противоядию от чуждых воздействий, или от революционных потрясений, как к средству самоутверждения и подъема национального достоинства»[1]. Вторая половина столетия, окрашенная романтическими настроениями, ознаменовалась движением за готическое Возрождение, питательной средой для которого не в последнюю очередь стали труды антиквариев с элегантными видами средневековой английской архитектуры, призванные воспламенять патриотические чувства чопорных англичан.

Феномен английского антикварианизма[2] обратил на себя внимание ученых, когда во второй половине XX столетия начало приходить осознание, что он составляет важный аспект культуры XVIII в., в более узком смысле – это явление приобретает особое значение при изучении процесса формирования национальной британской идентичности и создания его национального наследия. В XVI в. в странах Северной Европы слово «антикварий» обозначало человека, интересующегося древностями, посещающего места, где они есть, приобретающего, коллекционирующего и изучающего их; и, в частности, в Англии оно стало обозначать тех, кто занимается не только классическими древностями, но и местными, отечественными, т. е. средневековыми.

В настоящее время антикварианизм принято рассматривать, с одной стороны, как явление, предшествующее современной археологии, а с другой – оно представляет интерес для историков искусства как неисчерпаемый источник художественных ценностей, любованию красотой которых антикварии прошлых столетий отдавали столько времени. Нас будет интересовать как раз второй аспект этого явления. Временной диапазон ограничим XVIII столетием – периодом формирования вкуса английской публики к готике, чему в большой степени способствовали антикварии.

По истории антикварианизма написано довольно много монографий. Большая часть исследований посвящена проблемам самого явления в контексте формирования исторической и археологической наук. (Р. Свит, А. Бучанан). Поскольку эти дисциплины тесно связаны

с искусством, то становится практически невозможно избежать рассмотрения вопросов, связанных с творчеством и биографиями художников, граверов, рисовальщиков, участвовавших в деятельности антикварных сообществ. Сочинения, освещающие эти аспекты, составляют второй корпус литературы. (Д. Александер[3], Д. Бродвей[4], Ф. Уитмор[5]). Отечественное искусствоведение до сих пор не уделяло внимания углубленному изучению феномена антикварианизма, особенно английского. Можно назвать недавно появившиеся монографии по истории археологической (Л. С. Клейн, 2011) и исторической мысли (Л. Репина, 2006), а также монографию А. В. Ипполитова «Тюрьмы и власть. Миф Джованни Баттиста Пиранези» (2013), из которых можно почерпнуть отдельные сведения по рассматриваемой теме. Материалы о творчестве многочисленных рисовальщиков, художников и граверов, принимавших непосредственное участие в художественной жизни Общества Антиквариев Лондона, по большей части, мало или совсем неизвестны отечественной искусствоведческой науке. Принимая во внимание указанные факты, предлагаемое исследование представляется весьма актуальным.

Обратимся сначала к истории самого явления. Первым, кто получил титул Королевского Антиквария, в 1533 г. был Д. Леланд (John Leland, 1503–1552), заведующий библиотекой Генриха VIII. В период ликвидации монастырей, вызванной отказом от католической веры, он сыграл важную роль в спасении книг из разгромленных монастырских библиотек. Продолжателем его дела стал У. Кэмден (William Camden, 1551–1623), собиравший топографические материалы по римской Британии[6]. Свое 35-летие Кэмден ознаменовал изданием фундаментального сочинения на латинском языке «Британия» (1586). Рукопись содержала сведения о географическом положении государства с подробной реконструкцией истории каждого города и выяснением англо-саксонских, галльских или римских корней местных названий, а также описания местных памятников прошлого. Для идентификации артефактов Кэмден использовал свои знания классических авторов. В противоположность средневековым домыслам о троянской или римской генеалогии британцев подчеркивалось англо-саксонское происхождение народа, населяющего Альбион. Во времена правления Елизаветы I (1533–1603) У. Кэмден, сэр Генри Спелман и сэр Роберт Коттон представляли ядро немногочисленной и элитарной организации под названием Коллегия Антиквариев. Ученые собирались в неформальной обстановке для обсуждения проблем, связанных с их археологическими изысканиями.

Но в 1614 г. Яков I (1566–1625) не утвердил Коллегию, усмотрев в ее организации оппозиционные политические цели. Собрания прекратились. Материальное наследие этого общества ограничивается небольшим количеством публикаций и коллекций. Однако сама идея его существования сыграла гораздо более важную роль для антиквариев XVIII в., которые гордились своими корнями, уходящими далеко в XVI в. Материальным свидетельством этой связи можно считать библиотеку Коттона (Cottonian library), которая всегда оставалась важнейшим источником при изучении английской истории. Несмотря на запрет собраний Коллегии, работы по изучению средневековой истории не прекращались. Дело Кэмдена продолжил У. Дагдейл (William Dugdale, 1605–1686). Это был влиятельный ученый, культивировавший идею об изучении средневековой истории как академической дисциплины. В 1638 г. У. Дагдейл получает должность служащего геральдической коллегии. По его более позднему свидетельству, в 1641 г. сэр Кристофер Хэттон (Sir Christopher Hatton, 1605–1670), будучи членом Долгого Парламента и зная о предстоящей войне, поручил своему кембриджскому товарищу и единомышленнику-антикварию У. Дагдейлу изготовить точные чертежи всех памятников Вестминстерского аббатства и главных церквей Англии. В дальнейшем Дагдейл работал в Бодлеанской библиотеке и других книгохранилищах Оксфорда, собирая материалы для своих будущих трудов, самым известным из которых считается сочинение «Monasticon Anglicanum» (London, 1655–73), которое было подготовлено к изданию в соавторстве с Р. Додсвортом (Roger Dodsworth, 1585–1654). После выхода первого тома «Monasticon Anglicanum» (1655) Дагдейл уже самостоятельно в следующем году опубликовал второе значительное сочинение «Старинные памятники Уорвикшира» (Antiquities of Warwickshire), которое впоследствии было признано образцом для написания истории графств.

В начале XVIII в. изучением естественных наук и проблемами литературы, главным образом, занималось Лондонское Королевское общество, которое получило хартию короля еще в 1662 г. Археологические отчеты всегда публиковались под его эгидой. Но Исаак Ньютон, заняв в 1703 г. пост президента, был непреклонен во мнении, что Королевское общество не должно заниматься вопросами литературы. Однако антикварии и сами мечтали о создании собственной организации. В 1693 г. У. Николсон (William Nicholson 1655–1727) – теолог и антикварий – писал йоркширскому коллеге Ральфу

Торесби: «Хотелось бы, чтобы в нашем государстве как в Швеции было бы общество, занимающееся собиранием и сохранением древностей. Это было бы нам очень полезно»[7]. Николсону пришлось ждать еще 13 лет, пока его мечта воплотилась в действительность.

В 6 часов вечера 5 декабря 1707 г. в таверне «Медведь», что на Стренде (Лондон), трое джентльменов – Хампфри Уэнли, Джон Талман и Джон Бэкфорд собрались, чтобы обсудить антикварные дела. Десять лет между первым собранием и официальным учреждением общества в 1717 г. не остались в памяти потомков, никаких записей не велось. К концу 1717 г. был написан устав, в котором главной целью организации провозглашалась научная деятельность, связанная с изучением древней истории и археологических артефактов, и которая декларировалось как «важная составляющая Изящной литературы», являясь как «любопытной, так и полезной». В намерения членов общества также входило коллекционирование, сохранение, и издание графических материалов, докладов и отчетов о памятниках, которые могут иллюстрировать историю «Древней Британии».

Сильным стимулом для создания официальной организации английских ученых гуманитарного толка было национальное соперничество, в первую очередь, с французской Академией изящной словесности, а также возможность общения с учеными из других стран, например с антикварами-подданными шведского короля из Упсалы. Однако хартия об учреждении «Общества Антикваров Лондона» была подписана королем лишь в 1751 г.

Конец 1720-х гг. оказался трудным переходным периодом в связи с непрекращающимися дебатами по организационным вопросам, к тому же многих членов-основателей уже не было в живых. Общества, существовавшие на неформальной основе, без упорядоченного устава и даже без постоянного места дислокации, не могли успешно существовать, не имея во главе достойных лидеров, т. е. людей динамического склада, обладавших высоким творческим потенциалом и организаторскими способностями. До середины века Общество продолжало оставаться малочисленным, собрания проводились от случая к случаю в разных тавернах, ограниченные финансовые ресурсы также не способствовали его развитию, коллекции книг, оттисков и древних артефактов были незначительными.

Наконец, в 1771 г. Общество Антикваров Лондона возглавил Р. Гофф (Richard Gough, 1735–1809) – член группы любителей древностей, связанной с кембриджским колледжем Корпус Кристи. Следует отметить, что Кембридж XVIII – начала XIX в. считался центром по изучению средневековой архитектуры и гордился своими известными школами антикваров, которые проводили совместные исследования в рамках общей традиции. Типография Кембриджа предоставляла антикварам приоритетное право на издание их сочинений.

Р. Гофф, как отмечали современники, уже в одиннадцатилетнем возрасте выделялся недюжинными литературными способностями. Выйдя из Кембриджа, он полностью посвятил себя занятиям топографией и изучением древностей Британии, совершая ежегодные путешествия в разные уголки королевства, часто в компании Дж. Николса (John Nichols, 1745–1826), своего типографа (printer) и издателя (publisher). Для иллюстрации путевых заметок он приглашал друзей: художника Я. Шнеббели (Jacob Schnebbelie, 1760–1792) и гравера Дж. Бэйзира (James Basire, 1730–1802), участвовавших в оформлении многих сочинений Р. Гоффа[8].

В качестве директора Р. Гофф оказался тем лидером, кто вдохнул в Общество новую жизнь. Под его руководством значительно расширился диапазон публикаций, особое внимание уделялось английской готической архитектуре. После многолетнего перерыва в 1780 г. в серии «Древние монументы» (Vetusta Monumenta) был возобновлен грандиозный проект по изданию серий гравюр с изображениями средневековых руин, в сопровождении подробных комментариев; на некоторых оттисках указывались размеры отдельных деталей.

Р. Гофф внес значительный вклад в организацию систематического изучения истории архитектуры, в развитие исторического подхода к прошлому, а также он приложил немало усилий в деле изменения отношения англичан к архитектуре готического стиля. При его поддержке Дж. Картер (John Carter, 1748–1817) – журналист и ведущий рисовальщик готических объектов – выступал на страницах «Джентльменз мэгезин» с эмоциональными публикациями, впервые призывая широкий круг читателей к изучению средневековой архитектуры, тем самым помогая осознать архитектурное наследие прошлых веков и важность его сохранения.

С именем Дж. Картера связана целая эпоха в жизни Общества Антикваров Лондона. К его сочинениям последних двадцати лет XVIII столетия относятся: «Образцы древней скульптуры и живописи, сохранившиеся в королевстве до наших дней» (Specimens of the Ancient Sculpture and Painting, now remaining in this Kingdom) (1780–1794) и «Виды древних строений в Англии» (Views of Ancient Buildings in England)

(1786–1793). В 1780 г. он выполнил зарисовки западного фасада церкви аббатства Кройленд и других объектов для сочинений Р. Гоффа (например, Sepulchral Monuments и др.). В предисловии к «Истории аббатства Кройленд» (1783) и «Sepulchral Monuments» (1786) Гофф высоко оценил талант Картера, который в 1785 г. приступил к работе над другим масштабным сочинением «Древняя архитектура Англии» (1795–1814). В 1795 г., будучи уже полноправным членом Общества Антиквариев, Картер в качестве основного автора начал издание серии «Соборы», которая имела своей целью как можно подробнее описать и проиллюстрировать все главные религиозные сооружения средневековой Англии.

XVIII в. положил начало дискуссиям о методах реставрации и сохранения памятников готической архитектуры. Поскольку неоклассицизм являлся главенствующим стилем в Англии этого периода, то по вопросам реставрации средневековых строений единого мнения не существовало, более того, между отдельными группами антиквариев велась ожесточенная борьба. Так, в 1797 г. произошел конфликт вследствие того, что архитектор Дж. Уайетт (James Wyatt, 1746–1813), главный королевский эксперт, отвечавший за перестройку соборов в Солсбери, Личфилде, Херефорде и Дареме, был избран членом Общества Антиквариев, несмотря на протесты оппонентов под предводительством Д. Картера, Р. Гоффа и сэра Г. Энглфилда, которые считали его реставрационную деятельность вандализмом по отношению к средневековым объектам. Сторонники Уайетта – сэр Джозеф Бэнкс и его партия «антиготицистов», включая С. Лисонса, Т. Эстла и Д. Тофема, выступили за изгнание Картера из Общества Антиквариев. В знак протеста Р. Гофф подал в отставку и прекратил практически все контакты с Обществом.

В 1790-х гг. в Британии тенденция негативно-пренебрежительного отношения к готике как к «варварской эстетике» постепенно сменяется восхищением. Французская революция и наполеоновские войны осложнили путешествия на континент и вызвали новый интерес к внутреннему туризму по Британии, в поддержку которому издавалось неисчерпаемое количество иллюстрированных книг и печатной продукции в виде путеводителей, выполнявшихся знаменитыми художниками (У. Тернер, Т. Гертин). Один из авторов, связанный с бумом топографической литературы, заметил, что «изучением древней архитектуры теперь не ограничиваются только антикварии, оно стало частью классического образования»[9].

Таким образом, исследования последних десятилетий показали, что занятия антиквариев XVIII в. нельзя отвергать как неубедительный дилетантизм, оторванный от современной жизни, или противостояние духу Просвещения. Антикварианизм имел большое значение, как в практической, так и в культурной жизни Британии. Он воплощал ностальгию по прошлым годам для тех, кто боялся грядущих перемен, но в равной степени он мог служить иллюстрацией прошлого, демонстрирующей прогресс настоящего и безоговорочное превосходство века современного над отсталостью прошлых времен. Одновременно с этим антикварии внесли неоспоримый вклад в формирование британской идентичности и знаменитого английского патриотизма. Их заслуги в сфере культуры и искусства также трудно переоценить: они способствовали развитию типографского дела, искусства оформления книги, заражали своим энтузиазмом художников, рисовальщиков, граверов, которые благодаря им становились страстными поклонниками средневекового прошлого Британии.

Примечания

[1] Клейн Л. С. История археологической мысли: в 2 т. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011. Т. 1. С. 210.

[2] Этим термином в современной историографии принято обозначать активность коллекционеров и знатоков материальных древностей, превышающую обычные интересы образованных людей, но не выходящую за рамки изучения самих этих вещей. При таком изучении вещи трактовались по отдельности, о культурном контексте любители древностей не подозревали, вещи собирались для любования, выставления и публикации. Подробно см.: Клейн Л. С. Указ. соч. Т. 1. С. 110.

[3] Alexander D. George Vertue as an engraver // Walpole Society. 2008. Vol. 70. P. 207–517.

[4] Broadway J. William Dugdale: a life of the Warwickshire historian and herald. London: Xmera Limited, 2011. 236 p.

[5] Whittemore P. A very British antiquary: Richard Gough, 1735–1809. London: Wynchmore Books, 2009. 72 p.

[6] Schnapp A. The discovery of the past. London: British Museum Press, 1997. P. 139–141.

[7] Цит. по: Sweet R. Antiquaries: the discovery of the past in XVIII century. London: Cambridge Univ. Press, 2004. P. 81. Здесь и далее перевод автора статьи.

[8] Redgrave R. A dictionary of artists of the English school. London, 1874. P. 31.

[9] Buchanan A. Robert Willis (1800–1875) and the foundation of architectural history. Woodbridge: Boydell Press: Cambridge Univ. Library, 2013. P. 75.

УДК 7.036(470)"19"

В. В. Колпакова

Отечественное изобразительное искусство XX в. в контексте идей экзистенциализма

Статья посвящена проблеме интерпретации экзистенциальных мотивов в изобразительном искусстве России. Рассматриваются особенности отечественного варианта философии экзистенциализма. Прослеживается развитие художественных течений живописи XX в. Выявляются основные темы, проблематика и образы искусства в контексте философии Н. Бердяева и Л. Шестова.

Ключевые слова: экзистенциализм, богословие, гностицизм, экспрессионизм, супрематизм, авангард, абстракционизм, нонконформистское искусство, «неосимволизм», неоэкспрессионизм, концептуализм

Varvara V. Kolpakova

Russian fine art of XX century in the context of the ideas of existentialism

The article is devoted to the problem of interpretation of the existential motives in Russian fine arts. The research considers special features of Russian's existentialism. The study examines the development of the artistic currents of art of XX century. The article identifies general themes, issues and images of art in the context of the philosophy by N. Berdyaev and L. Shestov.

Keywords: existentialism, theology, gnosticism, expressionism, suprematism, avant-garde, abstractionism, non-conformist art, neo-symbolism, neo-expressionism, conceptualism

> В русском обществе… и в самой России – как-то особенно сосредоточенно и напряженно ставится ныне вопрос о смысле и ценности европейской культуры, о «путях России» и взаимоотношении России и Европы. Различные мотивы определяют напряженность этой темы, различные решения связываются с ней, но самая тема не снимается, а скорее заостряется и углубляется…[1]
>
> В. Зеньковский

В начале XX в. в Германии, Италии, Франции и других европейских странах возникает философское течение, ставшее рациональной реакцией на регрессирующее культурное и нравственное состояние общества. В каждой из стран экзистенциализм проявился в своеобразной вариативности, объединяющим моментом которой порой было лишь понятие «экзистенция».

Русский вариант философии существования формировался в определенной степени независимо и параллельно с западноевропейским. В России учение об экзистенции изначально сформировалось как религиозная философская концепция. Этим русский экзистенциализм качественно отличается от западноевропейского[2]. Являясь неотъемлемой частью отечественной религиозно-философской традиции, экзистенциальная философия Н. Бердяева и Л. Шестова не могла не воспринять «идейного багажа», связанного с православной традицией, прежде всего мистического богословия святителей православной церкви (труды Василия Великого, Григория Нисского, Иоанна Дамаскина и др.)[3]. Немаловажную роль для русской религиозной мысли (и русского религиозного экзистенциализма, в частности) сыграло учение гностиков.

Подобный вывод можно встретить в рассуждениях немецкого исследователя Г. Йонеса[4]. Проводя параллель между европейским экзистенциализмом и гностицизмом, он вводит для их определения такие понятия, как «древний» и «современный нигилизм», где основными мотивами явились важность осознания человеком его реального положения, а именно чуждость, заброшенность существа в материальном мире. Свобода здесь может быть достигнута только через прохождение испытания ужасом.

На формирование экзистенциальной философии, в том числе и европейского варианта, влияние оказала философская проза Ф. Достоевского. По замечанию Н. Бердяева, все мыслители «русского религиозно-философского ренессанса… зачаты в его духе»[5].

Рассуждения Ф. Достоевского на тему свободы, существования, добра и зла, смерти и бессмертия человека послужили фундаментом для многих философских течений. Н. Бердяев утверждал: «В. Розанов, Мережковский, „Новый путь", неохристиане, Булгаков, неоидеалисты,

Л. Шестов, А. Белый, В. Иванов – все связаны с Достоевским, все зачаты в его духе, все решают поставленные им темы»[6].

Вяч. Иванов писал о феномене воздействия Ф. Достоевского на сознание своих современников: «Он как бы переместил планетную систему: он принес нам откровение личности… мы не знали ни человека из подполья, ни сверхчеловеков, вроде Раскольникова и Кириллова, представителей идеалистического индивидуализма, центральных солнц вселенной на чердаках и задних дворах Петербурга, личностей-полюсов, вокруг которых движется не только весь отрицающий их строй жизни, но и весь отрицаемый ими мир… Мы не знали, что проблема страдания может быть поставлена сама по себе, независимо от внешних условий, вызывающих страдание… что красота имеет Содомскую бездну, что вера и неверие не два различных объяснения мира или два различных руководства в жизни, но два разноприродных бытия»[7]. Так Вяч. Иванов определяет круг идей, обозначивших не только искания творческой интеллигенции начала XX в., но и меру их внутреннего развития и внешнего поведения.

Проблема духовного кризиса, трудности человека перед выбором, который он делает во избежание метафизического отчаяния, – основная проблема экзистенциализма. Во время душевного упадка обостряются такие ощущения, как страх, «экзистенциальная тревога», тошнота, скука. Теперь открывается вся необъятная бездна бытия. Повседневная жизнь теряет привычное спокойствие. Таким предстает перед человеком «подлинное существование», «спокойно – трагическое в духе религиозного экзистенциализма и безнадежно трагическое в мире атеистического экзистенциализма»[8].

Существование личности в бесконечно враждебном ей мире стало вопросом не только философского характера, но и общекультурного, социального плана. И если экзистенциализм возник как реакция на страшные потрясения[9], затронувшие все сферы человеческой деятельности (в первую очередь культурную и нравственно-ценностную), то отголоски основных его идей, несомненно, отобразились и в искусстве. Для того чтобы проанализировать изменения, происходившие в искусстве того времени, а также для того, чтобы проследить в какой мере аспекты философии экзистенциализма получили свое отражение в нем, вновь обратимся к трудам Н. Бердяева: «Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах. Окончательно померк старый идеал классически-прекрасного искусства, и чувствуется, что нет возврата к его образам. Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы… Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия…»[10].

И в самом деле, уже в конце XIX в. у М. Врубеля (картины «Демон (сидящий)», 1890 г., Третьяковская галерея, Москва; «Демон поверженный», 1902 г., Третьяковская галерея, Москва) намечается тот самый переход от классического искусства к живописи «метафизических» терзаний.

«Старое» изобразительное искусство характеризовалось устойчивостью оформленной материи, изображением воплощенного физического мира. С начала XX в. художественные практики начинают переживать небывалую «перестройку». Если глубже вникнуть в этот кризис, то становится ясно, что художественные образы начинают тяготеть к дематериализации, к так называемому «развоплощению»[11]. Живопись теряет свою оформленность, твердость, погружается в материю и окончательно расщепляет ее.

Этот переход к беспредметности у русских художников XX в. можно считать подсознательным действием против «насильственно воздействующей на личность системы объективной реальности», которую так критиковал Н. Бердяев[12]. По мнению философа, мир видимости не является истинной реальностью. Познать ее можно лишь через духовный опыт, но никак не через объективирование.

В этом контексте интересно рассмотреть творчество В. Кандинского. В картинах художника начала XX в. сосуществуют принципы предметности и беспредметности. Достаточно вспомнить его картину «Озеро» (1910 г., Третьяковская галерея, Москва). В пространстве холста довольно легко различается лодка, гребцы, весла, силуэт замка. Другие элементы, составляющие композицию, глубоко ассоциативны. Они «заставляют» зрителя домысливать образ. Цветовая драматургия приобретает самостоятельность. Акт восприятия и акт творчества сопряжены у художника с возможностью различать предмет, узнавать его, а потом вновь разрушать реальность. Распределенные по полотнам «Композиций», «Импровизаций», «Импрессий» узнаваемые детали, возбуждают различные ассоциативные связи. Многие из этих ассоциаций связаны с апокалиптическими мотивами трубы, падающей башни, скачущей лошади, силуэта города.

В 1911 г. В. Кандинский вместе с немецким живописцем Ф. Марком создает в Германии художественное объединение «Синий всадник». В группу вступают П. Клее, А. Маке, а также уже известные в России художники

А. Явленский и М. Веревкина. В это время понятие «экспрессионизм» начинает употребляться по отношению к литературе, кино и другим областям творчества. Тогда же распространяется идея прямого эмоционального воздействия художника на зрителя, чувства приобретают гиперболизированный оттенок. Выражение начинает довлеть над изображением. Усиливается перцепция общего критически-трагичного бытия, что выражается «зловещим» колоритом картин экспрессионистов.

Истоки иного мироощущения скрываются в смене рациональных воззрений иррациональными теориями: интуитивизмом А. Бергсона, А. Шопенгауэра, Н. Лосского, персонализмом Э. Мунье, В. Штерна и философией экзистенциализма. Драматическое мировосприятие оказалось близким русскому человеку. Как считал Ф. Гюбнер, «Россия привила экспрессионизму недостающую силу – мистицизм вольной веры Л. Толстого и Ф. Достоевского»[13].

Так же как и многие из художников, обратившихся к беспредметному искусству, К. Малевич отвергал внешнюю оболочку реальных вещей, избегая реминисценций вещественности. Неотъемлемым приемом построения его картин становится некая «белая среда», создающая необычное пространство, напоминающее нам неуловимую, необъятную, но видимую субстанцию. («Супрематизм (Супрема № 58)», 1916 г., Третьяковская галерея, Москва; «Супрематизм: автопортрет в двух измерениях», 1915 г., Третьяковская галерея, Москва).

Композиции К. Малевича, порождение свободы творческого акта, свидетельствуют о своем «неземном» появлении: «Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена, как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение „отрыва от шара Земли“, – писал живописец[14]. В бесцветном, безвестном космическом измерении – «бытии» (если говорить на языке экзистенциализма) – погружены геометрические фигуры, вращающиеся в белой бездне, будто соблюдая законы динамики и статики.

К рубежу 1920–1930-х гг. жесткие цензурные рамки, распространенные на «нереалистические» направления в живописи, ставят художников перед нелегким выбором: одни были вынуждены уехать за границу, другие – репрессированы или, из необходимости, оставили авангардные поиски. С этого момента искусство России четко разделяется на «официальное» и «неофициальное».

Неофициальное искусство (или нонконформизм) явилось на тот момент основным выразителем экзистенциальных мотивов, больше за счет смыслового характера, чем средств художественной выразительности. Созвучно мировому искусству XX в. экзистенциальный бунт нонконформизма основывался на идеалистическом представлении о внутреннем «Я» художника как источнике прекрасного. В самом этом представлении уже содержался протест против «объективированного» мира. Преодолеть пропасть между субъективностью и объективностью – вот главная цель, которая привела к выражению проблемы бытия в тревожных и необычных формах. В основе «демарша» неофициальной живописи лежала угроза утраты своей индивидуальности. Общемировая тревога XX в. по поводу того, что созданный человеком мир объектов подчиняет себе того, кто его создал и кто, находясь внутри этого мира, утрачивает свою субъективность и вместе с тем личностные особенности (об этом не раз говорили не только западные – С. Керкегор, М. Хайдеггер, но и русские экзистенциалисты – Н. Бердяев), в Советском Союзе усиливалась за счет повышенного интереса власти к коллективизму.

«О. Рабин первый среди „неофициальных художников“ в годы „Оттепели“ с поразительной убедительностью и беспощадностью воплотил в искусстве „иное видение реальности“, в противовес повсеместно насаждавшемуся героическому символизму будней»[15]. Часто мотивы его картин ассоциируются с образными метафорами в графике М. Добужинского (вспомним городские серии). Так, например, в произведении «мирискусника» «Человек в очках» (1905–1906 гг., Третьяковская галерея, Москва) за спиной персонажа разворачивается городской пейзаж – задворки со складами, огородами, унылыми заборами и сараями, заводскими трубами. Дома громоздятся друг на друга, оставляя впечатление уродливости. Герой картины нервно сжимает пальцами правой руки левый локоть, выражая этим жестом напряженное внутреннее состояние.

Дворы, узкие закоулки, скользкие крыши, глухие заборы, вывески, мрачные голые стены, обломки и обрывки предметов, изображенные на картинах О. Рабина, таят в себе такое же ощущение враждебной действительности.

Мрачные образы «замусоренного» мира с пытающимися найти пропитание голодными котами, отсылают к рисункам австрийского художника (близкого экспрессионизму) А. Кубина[16]. (О. Рабин: «Помойка № 8», 1958 г.; «Социалистический город», 1959 г.; «Композиция», 1964 г.;

«Белый дом», 1965 г.; «Новые дома с синим небом», 1967 г.; «Весеннее время», 1968 г., Частное собрание.) Словно призраки животных, изображаемых австрийским графиком, «снизошли» на картины советского нонконформиста (А. Кубин: «Призрак убитой кошки», 1912 г.; «Призраки животных», 1940 г., Государственное графическое собрание в венской Альбертине).

Примечателен колорит монохромных городских «зарисовок» О. Рабина: мрачные, грязные, холодные оттенки пропитывают безлюдные интерьеры и пейзажи, подчеркивая безысходность, отчаяние, враждебность изображаемого мира. Даже натюрморты сохраняют в себе отталкивающе-зловещие образы-вещи, навевают на зрителя экзистенциальную тоску («Натюрморт с рыбой и „Старкой"», 1965 г.; «Керосиновая лампа и платок», 1974 г., Частное собрание).

В тесной идейной и художественной связи с О. Рабиным находились А. Арефьев, В. Ситников, А. Зверев, В. Яковлев, Л. Кропивницкий, И. Иванов. Все эти живописцы в своих картинах передали экзистенциальные настроения советского человека: тоску, заброшенность, безысходность, отвращение к реальности.

Тенденция к изображению мира вещей как объектов, обладающих важным внутренним значением, проявилась в творчестве «неосимволистов»: А. Путилина, И. Тюльпанова, Д. Плавинского, Г. Устюгова, Е. Рухина и др.

Часто художники помещают атрибуты повседневности в «свой» воображаемый мир. Для «неосимволистов» творчество служит неким посредником между Богом, Вселенной и художником (Г. Устюгов «Я слышу небесную музыку», 1988 г., Частное собрание).

Вторая половина XX в. становится своеобразным ренессансом направлений, возникших еще в конце XIX – начале XX в. Так с новой силой возрождается традиция экспрессионизма в работах М. Шемякина, О. Целкова, В. Овчинникова, А. Рапопорта, Ю. Жарких, Е. Фигуриной. Вновь вслед за Э. Мунком «закричало» от ужаса и страха русское искусство. Художники-неоэкспрессионисты часто обращаются к образу «человека из толпы». Уродливые, пугающие, мертвенные лица наполняют пространства их картин (О. Целков, «Пять лиц», до 1970 г., Частное собрание; М. Шемякин «Преступление и наказание» до 1971 г., Частное собрание).

Свой вклад в развитие экзистенциалистского ощущения действительности внесли представители «нового сюрреализма» (Э. Зеленин, М. Гробман и др.), абстракционизма (Л. Мастеркова, Р. Немухин, Г. Богомолов, Ш. Шварцман и др.), концептуализма (группы «Сретенский бульвар», «Коллективные действия»), в некой степени соцарта (В. Комар, А. Меламид). Художественная атмосфера нонконформизма как нельзя лучше подтверждает слова Н. Бердяева: «Общество, нация, государство, не является личностями; человек как личность имеет большую ценность, чем они. Поэтому-то право человека и его долг защищать свою духовную свободу против государства и общества»[17].

Ситуация метафизических переживаний вообще характерна для живописи России XX в. Художники разных направлений обращаются к теме страдания, отчуждения, отчаяния, свободы, выбора. Пытаясь приблизиться к ощущению трансцендентности, многие из них интересуются божественной темой. Частая ирреальность изображаемых образов и предметов выступает в творчестве художников как надежда на спасение. Экзистенциалистские мотивы прослеживаются еще до «перелома искусства». Нарастающее чувство одиночества человека в заброшенном мире дает толчок для развития многих художественных течений. При этом модернистские направления в изобразительном искусстве во многом сохраняют романтическую традицию.

В отличие от западного, русский экзистенциализм не так ярко повлиял на живопись рассматриваемого периода. Отечественные философы-экзистенциалисты весьма замкнуты в своем внутреннем пространстве, одиноки в реальном мире. Экзистенциализм в России не стал «модой», как во Франции в 1960-е гг. Но «соборность» (по Н. Бердяеву[18]) русского духа позволяет художникам прочувствовать основные философские и культурные перемены.

Примечания

[1] Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. М.: Республика, 2005. С. 9.

[2] Овсянников А. В. К вопросу о специфических источниках учения о сознании философии русского экзистенциализма // Российская культура глазами молодых ученых: сб. тр. молодых ученых / сост. А. А. Ахременкова. СПб.: Акад. обществ. связей, 2002. Вып. 12. С. 120.

[3] Там же. С. 121–124.

[4] Йонас Г. Гностицизм: гностическая религия / пер. К. А. Щукина. СПб.: Лань, 1998. 384 с.

[5] Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н. А. О русских классиках. Репринт. изд. М.: Вехи, 1993. С. 214.

[6] Там же. С. 217.

[7] Иванов В. Достоевский и роман-трагедия // О Достоевском: творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 гг.: сб. ст. Репринт. изд. М.: Интерпринт, 1990. Т. 4. С. 164.

[8] Руднев П. Словарь культуры XX в.: ключевые понятия и тексты. URL: http: // booksite. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[9] Здесь имеются в виду мировые войны, социальный и политический кризис.

[10] Бердяев Н. А. Кризис искусства. Репринт. изд. М.: Интерпринт, 1990. С. 4.

[11] Здесь понимается как отход от реальных форм.

[12] Лосский Н. О. История русской философии. М.: Акад. проект, 2007. С. 312.

[13] Гюбнер Ф. Экспрессионизм в Германии // Экспрессионизм: сб. ст. Пг.; М.: НРГИ, 1923. С. 55.

[14] Малевич К. С. Письмо к М. В. Матюшину / публ. Е. Ф. Ковтун // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 г. Л., 1976. С. 191.

[15] Джанян Л. Н. «Вторая жизнь» Оскара Рабина: формы репрезентации советского «посюстороннего парадиза»: контекстуал. анализ // Общество: философия, история, культура. 2012. № 1. С. 72–79. URL: http: // dom-hors. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[16] Там же.

[17] Лосский Н. О. Указ. соч. С. 315.

[18] Бердяев Н. А. О назначении человека. Репринт. изд. М.: Путь, 1993. 480 с.

УДК 7.067"19"

М. С. Калиновская

Арт-практики андеграунда в системе современного философского дискурса

В статье рассматриваются аспекты изучения современных арт-практик андеграунда, ставится вопрос о художественно-эстетических условиях их возникновения. Анализируются арт-практики второй половины XX в. в контексте философско-эстетических теорий современного искусства.

Ключевые слова: арт-практика, андеграунд, эстетические теории

Maria S. Kalinovskaya

Underground art practice in the system of modern philosophical discourse

The article discusses aspects of the study of contemporary art practice, raises the question of underground art aesthetic conditions of their occurrence. Analyzed the art practice of the second half of XX century in the context of philosophic and aesthetic theories of modern art.

Keywords: art practice, underground, aesthetic theories

Круг проблем, связанных с изучением современного искусства, на сегодняшний день необычайно широк, и границы этого проблемного поля расширяются при каждой попытке их обозначить. В условиях глобализации культура приобретает мозаичный, децентрированный характер, и немалую роль в этом сыграла постмодернистская парадигма в культуре и искусстве. Изначально постмодернистское искусство оказалось противоречивым, раздробленным и многообразным. В отличие от искусства нескольких предшествующих десятилетий, энергия современного искусства не направлена в единое русло, которое можно было бы обозначить одним всеобъемлющим термином – например, «абстрактный экспрессионизм» или «минимализм»[1]. Современная эпоха характеризуется «усталой», «энтропийной» культурой, отмечаются эстетические реверсии, размывание «больших» художественных стилей, смешение художественных языков. В поле деятельности современного искусства включается весь опыт мировой художественной культуры путем ее иронического цитирования[2]. «Аполлон, попирающий красный квадрат» в проекте Тимура Новикова «Неоакадемизм» 1991 г. можно считать хорошей иллюстрацией принципа цитирования в постмодернистском искусстве. Традиционно современные философы отрицают эстетическое начало в постмодернизме, аргументируя это несоответствием классического определения эстетики как учении о чувстве прекрасного с культурной ситуацией во второй половине XX в. В связи с динамичным развитием самых разных сфер человеческой деятельности, в том числе и сферы искусства, становится возможным говорить, что границы художественности в классическом понимании стираются; происходит отказ от понятия искусства в пользу арт-практики и арт-процесса. В концептуальном поле арт-практик формируется новое понимание художественного опыта. Под арт-практиками сегодня понимаются художественные объекты, явления и процессы художественной деятельности второй половины XX в. В арт-практике происходит воплощение идей постмодернизма: свобода в творчестве, спонтанность деятельности человека, игровое начало. Постмодернистское сознание направлено на отрицание норм и традиций – этических, эстетических и методологических, на отказ от авторитетов, начиная от государства, национальной идеи, моральных парадигм и кончая правилами поведения человека. В искусстве постмодернизм проявляется в расширении и стирании границ художественной сферы вплоть до ее растворения в жизни. Благодаря художественным практикам, сложившимся в это время, все виды искусства, как традиционные – литература, музыка, изобразительное искусство, танец, театр, так и новаторские – видео-арт, паблик-арт, стрит-арт – выходят на другой, новый уровень развития. Это свидетельствует об изменении художественного сознания и мировосприятия, а также о формировании новой неклассической эстетики – «нонклассики» – определение, предложенное В. Бычковым для понимания современного состояния эстетической ситуации[3]. Классическая эстетика, в свою очередь, перестает быть определяющим критерием для современного искусства.

События XX в. способствовали отходу от классического понимания искусства, что непосредственно отобразилось на формах его репрезентации. Говоря о живописи как традиционной форме презентации искусства в культуре XX в., И. Е. Данилова отмечает, что «картины XX в. становятся более

безлюдными, на их место становятся вещи или всепоглощающая пустота»[4]. В искусстве это ознаменовано всеобщей деструкцией и уничтожением самого живописного полотна как самостоятельной онтологической области и проявляется в художественных практиках постживописной абстракции 1950-х г., движении «Новые реалисты», в эстетике дыр и разрывов. Существует большое количество исследований, посвященных темам вещи и пустоты, вещи в пустоте и пустоте в вещи[5]. Михаил Эпштейн предложил выделить область вещности в отдельную науку реалогию, изучающую взаимоотношение вещи с человеком. Первой арт-практикой, отвечающей задачам реалогии, стал ready-made, который пытался осмыслить значение и сущность вещи в своей простоте. Теория ready-made утверждает «возможность чувственного переживания и познания простой вещи. Простая вещь – это материальный предмет жизненного пространства человека, онтологическая сущность которого может открыться субъекту в процессе созерцания»[6]. Цель автора в данном случае – дать зрителю возможность почувствовать экзистенцию выставленной вещи. В пространстве экспозиции также заранее определяется связь вещи с реципиентом, она прописывается художником в организации и концепции выставки. Любой ready-made может восприниматься только будучи вырванным из привычного контекста, не окруженным другими предметами, с которыми он будет визуально взаимодействовать. Пустота становится именно тем контекстом, в котором «Фонтан» или «Колесо» М. Дюшана будут «звучать». Постмодернизм материализовал пустоту, сделав ее вещью, с которой можно играть, работать или без сожаления расстаться[7].

Важным аспектом в изучении современных арт-практик андеграунда является вопрос о причинах возникновении самих арт-практик. На сегодняшний день существуют эстетические теории весьма спорные по отношению друг к другу. В различные периоды возникали эстетические концепции, отвечающие на вопрос: «что делает искусство искусством»? Еще с XVIII в. принято считать, что, прежде всего, это автор или творец. Авторский подход начинает господствовать в эстетике с момента ее возникновения. «Эстетика гения», – по словам И. Канта, – определяет автора как «талант, который дает искусству правила»[8]. Именно с талантом связывается продуктивная способность, позволяющая возникнуть искусству. Образ эстетики гения создавали Кант, Лессинг, Гаман, Шиллер, Шеллинг, Гегель; они считали, что именно художник-творец вправе делать искусство искусством. Реципиенту в этом ключе уделялась роль пассивного элемента, который может «прочитать» авторское послание. Однако к началу XX в. ситуация меняется, и параллельно традиционному, «авторскому» подходу вырабатывается альтернативный подход к ответу на вопрос: «что делает искусство искусством?».

Альтернативой стала идея, что «суть художественного состоит в наборе определенных элементов, созданных автором, но существующих независимо от него»[9], а художественный эффект производится путем соотношения этих элементов. Искусство делает не художественный гений автора, а силы и соотношения, существующие в самом произведении; автор является лишь медиатором и проводником этого потенциала. Такой подход получил в эстетической теории название «эссенциализм», подразумевающий, что искусство определяется неким эстетическим качеством, присущим объективно произведению искусства.

Полифоничный характер культуры подразумевает смешение различных видов искусства и художественных кодов – их переплетение и взаимопроникновение. Категорию композиции в произведении искусства сменяет категория структуры или конструкции, что указывает на его сделанность. Артефакт, таким образом, является сложно организованным объектом из определенного количества элементов, к которому применимы структуралистские методы прочтения. Культура – ризоматичный гипертекст, отрицающий линейность и однозначность. На практике происходят сложные процессы, которые вовлекают в свою структуру помимо людей их мысли, отношения, социальный опыт, чувства, эмоционально-психическое состояние, поэтому линейные модели коммуникации перестают отвечать современным социальным отношениям, так как не находит отражение реальное состояние системы.

Вводится новая категория – эстезис – понятие, предложенное М. Маффесоли, описывающее специфическое предсознательное мироощущение в практиках хиппи, художественного андеграунда и других философско-религиозных сообществ. В рамках глобализации андеграунд становится отправной точкой в социальной, художественной, культурной, экономической и политической сфере жизни человека. Как культурный феномен андеграунд включает в себя различные модусы: литературу, музыку, художественную практику. Термин, впервые употребленный в 1950-х гг., возник в результате разрыва между мэйнстримом и альтернативной культурой. Андеграунд конституируется и как своего рода «вторая», или «другая» культура, и как альтернативное по отношению к оверграунду сообщество. Первоначально понятие «андеграунд» обозначает «подпольную» субкультуру нью-йоркской богемы, составляющую контркультуры и маргинального течения, которая отрицает «традиционные навыки общественного поведения и эстетические нормы, господствующие в сознании большинства»[10]. Таким образом,

можно полагать, что арт-практики как соединение разных форм выражения появляются именно в пространстве андеграунда; среди них: хепенинг, перформанс и энвайромент, объединенные в понятии «акционизм». Достаточно затруднительно обозначить хронологические рамки акционизма. Уже в 1910–1920-х гг. авангардисты, сюрреалисты, дадаисты, футуристы активно обращались к акции и действию в своем творчестве. Далее эти опыты находят свое продолжение у художников второй половины XX в. – концептуалистов и акционистов. Так, например, Джексон Поллок периодически проводит свой action painting на улицах, Ив Кляйн запускает в парижское небо 1001 шар («Аэростатическая скульптура», 1957) или совершает «Прыжок в пустоту» (1960).

Первый исторически сложившийся вид акции – хепенинг – был придуман Алленом Капроу в 1959 г. «Восемнадцать хепенингов в шести частях» представляли собой смешение театрального действия с музыкой, танцами, демонстрацией слайдов[11], чтением монологов. Фабула намечена приблизительно или же отсутствует совсем, поэтому актуальными формами репрезентации становится пантомима, клоунада, приемы экспрессионистического театра; в основе хепенинга лежит импровизация. Характеризуясь стихийностью и непредсказуемостью, хепенинг позволяет стереть грань между зрителем в качестве субъекта и творческим процессом как объекта, переводя зрителя из состояния пассивного наблюдения в статус со-творца.

Перформанс схож с хепенингом в идейном плане, но отличается от него способом реализации. В его основе – стремление выразить некую идею через жест, вещь, костюм или тело. Перформанс представляет зрителю «живые картины» и «одушевленную скульптуру». Начало движению положил Ив Клайн в 1960 г. акцией «Антропометрия синей эпохи». Синяя краска наносилась на обнаженные модели, которые прижимались телом к холстам, оставляя отпечаток. Многие исследователи указывают на символико-ритуальный характер, присущий перформансу. Например, в перформансе Кароли Шнееман «Радости мяса» 1964 г. обнаженные и полуобнаженные участники обоего пола поливают друг друга кровью, привезенной с бойни, и совокупляются на грудах рыбы, битой птицы и прочих «жертвенных» материалах. А Йозеф Бойс пытается объяснить мертвому зайцу свои картины, обращаясь к симулякрам магических действий и используя чучела животных, волосы, ногти, жир.

Частично перформанс пересекается с энвайрементом – арт-практикой, представляющей неутилитарное арт-пространсво – заводы, лофты, складские помещения, организованное художником и охватывающее зрителя наподобие реального окружения, где неутилитарное искусство выходит в «реальное» пространство. Энвайромент воплощает и транслирует тенденцию организации пространства и среды обитания человека, преследуя утилитарно-функциональные цели. Благодаря взаимодействию «предметных и аудио-визуальных объектов создается особая визуально и энергетически активная многомерная пространственная среда, которая полностью поглощает в себя реципиента, подчиняет его своим законам, овладевает всей его психосоматикой»[12]. Композиции Дж. Сигала и С. Кинхольца выглядели как сценические пространства, наполненные вещами и фигурами людей, куда вносились элементы гротеска. Энвайроментальная эстетика формируется на основе нетрадиционных принципов для классической философии искусства: ризоматичность, лабиринтность, абсурдность, контекстуальность, интертекстуальность, парадоксальность, интеллектуальная игра. Включение в современный энвайромент элементы виртуализации говорит о переходе предметно-материальных энвайроментов в электронные структуры виртуальных миров искусства XXI в. – «виртуалистику»[13].

В арт-практике Fluxus[14] И. И. Югай прослеживает проявление таких концепций, как трансформация формы и содержания художественной коммуникации, неразделимость разных видов искусства – интермедиальность, а также связь искусства с повседневностью. Существование большого количества стилевых направлений, школ, взаимодействующих между собой и поочередно сменяющих друг друга, находит проявление в формировании уникальных черт авторских языков. Демонстрацией мироощущения творцов являются манифесты и программы, которые представляют авторские концепции творчества и задают реципиенту нужные векторы прочтения и понимания авторской идеи. Дик Хиггинс и Кенн Фридмен сформулировали концепцию Fluxus в манифесте «An Exemplativist Manifesto», а совместно с Джорджем Мациюнасом Д. Хиггинс издавал журнал «Fluxus». Представители Fluxus одними из первых последовательно внедряли в свое творчество гипермедийность, игру, способствовали организации коллективного творчества, содействовали распространению новых творческих практик, таких как творение без заранее определенной цели и заданных характеристик[15]. Экспериментальный подход, соединение жизни и искусства, скрытый смысл, иносказательность, интернационализм, глобализм, использование медиа, минимализм, наличие игрового элемента, эфимерность – становятся определяющими критериями для арт-практик. Произведения Fluxus создавались не для продажи, что характеризует это арт-сообщество как андеграундное, и тем самым предлагая новые

решения художественной образности: использование в работах вторичных и одноразовых материалов (клочки бумаги, консервные банки, коробки, вода). Д. Хиггинс полагал интермедийность универсальным путем отказа от изобразительности в искусстве, «поскольку признак нового менталитета скорее неразрывность, чем разделение»[16]. Произведение должно объединять текст, музыку, изображение, перформативное действие и т. д. Помимо отказа от классификации искусства и жанрового деления концепция Д. Хиггинса подразумевает непрофессионализм художника. По его мнению, искусство доступно каждому, нужно только найти такие формы художественной практики, которые состояли из простых действий и не требовали специальной подготовки. В данном случае искусство становится социальным актом[17]. В отечественной практике достойным примером воплощения всех видов искусства, заявлением в театрально-общественной жизни стал проект Сергея Курехина «Поп-механика», существовавший с 1984 до 1996 г.

Акции второй половины XX в. характеризуются скандальностью, хулиганством, экспериментом с элементами провокации, внедрением предметов быта в художественную среду. Авторы стремятся к созданию такой художественной реальности, которая могла откликаться на требования и потребности нового поколения. Обращение к массовой культуре и общественным реалиям начинает составлять основу экспериментального искусства, в котором реципиент трактуется как непосредственный участник действия (в качестве примера обычно приводят поп-арт, включивший в свою деятельность музыку, театр, кино, рекламу, литературу, моду, тем самым затронув не одно проблемное поле в рамках одного стилевого направления).

«Нет истины, есть точка зрения» – установка, ставшая ключевой для постмодернизма, знаменующая отказ от традиционных методов и способов постижения реальности, поскольку любое человеческое действие несовершенно и имеет под собой различные субъективные желания и потребности. «Бесчисленные и многообразные арт-практики пост-культуры могут быть отнесены к сфере искусства только исключительно на основе принципа художественности. Если они не соответствуют ему, они не являются пространством искусства»[18], – с чем нельзя не согласиться, потому как современное искусство, действительно не вписывается в то пространство, в котором существует искусство классическое. Поэтому через андеграунд посредством арт-практик современное искусство уходит в другое пространство, в пространство реальности и киберреальности, образуя новый этап истории искусства.

Примечания

[1] Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003. С. 201.

[2] Маньковская Н. Б. «Париж со змеями»: введ. в эстетику постмодернизма. М., 1995. С. 6.

[3] Бычков В. Постнеклассическая философия искусства: система осн. понятий // Искусствознание: журн. по истории и теории искусства. 2010. № 3/4. С. 487–519.

[4] Данилова И. Е. Судьба картины в европейской живописи. СПб.: Искусство–СПб., 2005. С. 74–75.

[5] См.: Андреева Е. Все и ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX в. СПб., 2011; Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избр. эссе. М.: Медиум, 1996; Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1999; Гройс Б. Комментарии к искусству. М.: Медиум, 1996.

[6] Муштей Н. А. Феномен вещности в арт-практике ready-made // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 7, ч. 1. С. 85–88. URL: http: // gramota. net (дата обращения: 20. 10. 2015).

[7] Венкова А. В. Визуальная культура эпохи глобализма: идентификация пустоты // Глобальное пространство культуры: материалы междунар. науч. формуа, 12–16 апр. 2005 г. СПб.: Центр изучения культуры, 2005. С. 276–279.

[8] Радеев А. Е. «Художественный треугольник» и варианты его преодоления // Вестн. Ленингр. гос. ун-та им. А. С. Пушкина. Сер. Философия. 2011. № 3. С. 179–186.

[9] Там же.

[10] Гройс Б. За литературный профессионализм // Знамя. 1998. № 6. URL: http: // magazines. russ. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[11] Сегодня визуальное сопровождение какого-либо мероприятия приобрело название «виджейнг» (от англ. «video jockey» – видео-жокей).

[12] Бычков В. В. Эстетика: учебник. М.: Кнорус, 2012. С. 206.

[13] Его же. Постнеклассическая философия искусства. С. 503.

[14] В русском языке не существует аналога названия Fluxus. В русской транскрипции читается как «флюксус».

[15] Югай И. И. Арт-практика fluxus – соединение творчества и социальной деятельности // Соврем. проблемы науки и образования. 2014. № 2. URL: http: // science-education. ru (дата обращения: 20. 10. 2015).

[16] Там же.

[17] Там же.

[18] Бычков В. Постнеклассическая философия искусства. С. 499.

П. Н. Базанов

Новый взгляд на научное сообщество Русского Зарубежья: рецензия на монографию В. Ю. Волошиной «Вырванные из родной почвы» (Москва, 2013)

Petr N. Bazanov

New look at the scientific community of Russian abroad: review of the monograph «Torn from his native soil» by Valentina Y. Voloshina (Moscow, 2013)

Волошина, Валентина Юрьевна. Вырванные из родной почвы: социальная адаптация российских ученых-эмигрантов в 1920–1930-е гг.: [монография] / В. Ю. Волошина. – Москва : Форум, 2013. – 437, [2] с. – Библиогр.: с. 263–309 и в подстроч. примеч. – Указ. имен: с. 253–260 . – ISBN 978–5–91134–749–9.

Новый монографический труд В. Ю. Волошиной – оригинальное исследование социальной адаптации отечественных эмигрантов, которое удачно разбавляется нарративом о личной жизни русских ученых в изгнании. Большое внимание уделяется Праге – Афинам Русского Зарубежья.

Российская империя конца XIX – начала XX в. была одним из крупнейших центров мировой культуры, в русских университетах успешно разрабатывались новые научные направления, русские профессора были хорошо известны за границей. После катастрофы 1917 г. в эмиграции оказались тысячи ученых из России. Конечно, русская наука за рубежом не только не уступала по уровню мировой науке, но и во многом обогатила ее. В значительной мере развитию русской культуры и науки за рубежом способствовала ментальность русской эмиграции. Последняя свое пребывание за рубежом рассматривала как выполнение важнейшей исторической миссии, направленной на сохранение и продолжение традиций дореволюционной русской культуры. Российскими эмигрантами был накоплен многообразный опыт социальной адаптации и сохранения национальной идентичности, что, в конечном счете, позволило толпам изгнанников не превратиться в «людскую пыль», а создать уникальный социокультурный феномен Русского Зарубежья. Различные круги эмиграции видели в создании «России вне России» не только возможность выжить и сохранить себя, но и показать Западу уровень и возможности отечественной науки и культуры, корнями уходящей в Серебряный век. В советской науке достижения ученых, оказавшихся в эмиграции по разным причинам, старались замалчивать или преуменьшать. Доходило до парадоксов, когда у отечественных ученых с мировым именем пропадала всякая связь с Россией, о них забывали на родине, и складывалось впечатление, что они просто доживают свой век. Именно такой миф и разрушает монография В. Ю. Волошиной. В ней убедительно доказывается, что большинство представителей русской науки смогло продолжить творческую деятельность и внести существенный вклад в развитие отечественной и мировой науки. Однако не только в этом заслуга автора рецензируемой монографии. В. Ю. Волошина впервые скрупулезно анализирует весь спектр социально-психологических проблем адаптации ученых-эмигрантов «первой волны». В отличие от сложившейся в эмигрантоведении традиции персонификации изучения науки, В. Ю. Волошина настаивает на наличии и успешном функционировании в Русском Зарубежье единого научного сообщества, имеющего самостоятельную организационную структуру, основу которой составляли русские академические группы. В книге характеризуется специфика институциализации научного сообщества, рассматриваются формы профессиональной адаптации ученых, прослеживаются основные направления деятельности эмигрантского научного сообщества.

Монография делится на три главы: «Социально-психологическая адаптация ученых-эмигрантов», «Профессиональная адаптация» и «Культурно-просветительная работа как фактор адаптации эмигрантов».

Несмотря на то, что к исследованию привлечен биографический материал десятков ученых, более детально автор останавлива-

ется на судьбах таких ученых, как экономист Алексей Васильевич Пешехонов (1867–1933), историки Борис Алексеевич Евреинов (1888–1933), Александр Александрович Кизеветтер (1866–1933), Евгений Францевич Шмурло (1853–1934) и биолог Михаил Михайлович Новиков (1876–1965). На мой взгляд, персоналии выбраны очень удачно, поскольку они олицетворяют различные направления идейной жизни и деятельности русской интеллигенции в изгнании. Так А. В. Пешехонов стремился, в том числе и на личном примере, помирить советскую власть и русскую эмиграцию ради будущего России. Б. А. Евреинов являлся сторонником непримиримого отношения к большевикам, «активистской», даже террористической, тактики борьбы с «красным игом» ради самого факта существования нашей страны. А. А. Кизеветтер, Е. Ф. Шмурло и М. М. Новиков, оставаясь непримиримыми противниками советской власти, всячески дистанцировались от участия в политике. Все они были известными учеными и являлись пламенными патриотами России.

Как и любой исследователь Русского Зарубежья В. Ю. Волошина не смогла пройти мимо эмигрантских организаций, в данном случае – высших учебных заведений, созданных «первой волной». Русская диаспора создала собственную систему образования: значительное число учебных заведений различного типа. Открывалось и значительное число высших учебных заведений – в Берлине, Париже, Харбине, Праге, Софии, Нью-Йорке и др. В. Ю. Волошина, попав под очарования «Русских Афин», «Русского Оксфорда», сосредоточила основное внимание на Праге, хотя в книге присутствует материал и о русских вузах в Харбине, Париже, Белграде и др. Действительно, в столице Чехословакии работали 8 высших русских учебных заведений: «Русский народный (с 1934 по 1943 г. – свободный) университет», где были юридический и гуманитарный факультеты, «Технический университет», «Институт кооперации и сельского хозяйства», «Вечерний русский народный университет», «Семинарий (Институт) Н. П. Кондакова», основанный известным византинистом Н. П. Кондаковым, «Русский институт коммерческих знаний», «Экономический кабинет профессора С. Н. Прокоповича», «Институт изучения России». В русских институтах преподавали русские профессора. Они же читали лекции для местных студентов. Например, в пражском Карловом университете и работавшем при нем Русском народном университете лекции читали одни и те же ученые.

Вместе с тем хотелось бы указать и некоторые недочеты и неточности в тексте книги. А. В. Пешехонов был одним из редакторов не «Народного богатства», а «Русского богатства». В разделе, посвященном праздникам эмигрантов, хотелось бы поподробнее почитать про «День русского национального сознания» – день св. князя Владимира Крестителя (15 июля старого стиля) и 125 лет Бородинского сражения.

Поспорим так же и о написании термина «Русское Зарубежье». В. Ю. Волошина пишет «Русское зарубежье», т. е. второе слово с маленькой буквы, а когда «Зарубежье» встречается без прилагательного, то снова с заглавной. По мнению рецензента, оба слова надо писать с заглавных букв – ибо «Русское Зарубежья» – это метафизическая страна без территории.

Нет напрашивающегося раздела о научном книгоиздании и выпуске научной периодики. В самом интересном разделе 2.3. «Научные библиотеки Русского зарубежья» В. Ю. Волошина как истинный ученый дает отсылку к работе профессоров СПбГИК И. А. Шомраковой и П. Н. Базанова, а также на энциклопедию «Книга» и пишет, что там можно посмотреть подробнее. Логичнее все-таки было бы рассмотреть этот важный для адаптации ученых в эмиграции вопрос отдельно и подробно.

Автором книги проработан огромный массив архивных и печатных источников. Монография В. Ю. Волошиной написана на более чем 40 фондах Государственного архива Российской Федерации (ГАРФ), привлечены также материалы из Отдела рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ) и Научно-исследовательского отдела рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ), Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ). Значительная часть архивных материалов впервые вводится в научный оборот. Новым является также и то, что для изучения психологического состояния ученых-эмигрантов В. Ю. Волошина, наряду с источниками личного происхождения, широко использует публицистическое наследие своих героев. К положительному моменту монографии нужно отнести наличие «Именного указателя» и «Краткого биографического словаря», в котором на основе опубликованных источников и справочников рассматриваются основные моменты биографий ученых-эмигрантов.

Новая монография доктора историче-

ских наук, профессора Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского Валентины Юрьевны Волошиной убедительно доказывает, что хорошие работы по истории эмиграции могут быть написаны не только в Москве и Санкт-Петербурге. На субъективный взгляд рецензента, в Омске давно уже сложилась собственная школа изучения Русского Зарубежья. Ведущим эмигрантоведом в Омске долгое время был, к сожалению, ныне покойный Е. И. Тимонин, интересные работы публиковали историки А. В. Суптело и Г. И. Малышенко.[1] Жалко только, что при тираже 300 экземпляров эта хорошая книга сразу станет библиографической редкостью.

Примечания

[1] См.: Тимонин Е. И. Исторические судьбы русской эмиграции, 1920–1945-е гг. Омск.: СибАДИ, 2000. 300 с.; Суптело А. В. Идейная борьба в либерально-буржуазной эмиграции по вопросам политического объединения русского зарубежья, 1920–1930-е гг.: автореф. дис. … канд. ист. наук / Омск. гос. пед. ун-т. Омск, 1998. 24 с.; Малышенко Г. И. Общественно-политическая жизнь российского казачества в дальневосточной эмиграции, 1920–1945 гг. / Омск. гос. аграрн. ун-т, Ин-т ветеринар. медицины. Омск: Изд-во ОмГАУ, 2006. 436 с.; Его же. Общественно-политическая жизнь российского казачества в дальневосточной эмиграции, 1920–1945 гг.: автореф. дис. … д-ра ист. наук / Омск. гос. аграрн. ун-т, Ин-т ветеринар. медицины. Омск, 2006. 46 с.; и др.

В. И. Косик

Рецензия на курс лекций П. Н. Базанова «Книжное дело русской эмиграции» (Санкт-Петербург, 2014)

Viktor I. Kosik

Review of the lectures «Book publishing of Russian emigration» by Petr N. Bazanov (Saint Petersburg, 2014)

Базанов, Петр Николаевич. Книжное дело русской эмиграции : курс лекций / П. Н. Базанов ; ред. И. А. Шомракова ; СПбГИК, Библ.-информ. фак., каф. документоведения и инф. аналитики. – Санкт-Петербург : СПбГИК, 2015. – 192 с. – Библиогр. в примеч. – Список рекомендуемой лит.: с. 190–192. – ISBN 978–5–94708–200–5.

Пожалуй, первый раз я пишу рецензию на курс лекций, что обусловлено двумя обстоятельствами: имя автора и сама тема. Петра Николаевича я знаю сравнительно недавно, однако исследования П. Н. Базанова вызывают уважение. Его труд, посвященный малоизвестным историям жизнедеятельности русской эмиграции, которой я занимаюсь давно, настолько интересен, что пройти мимо значило бы проявить равнодушие к талантливо написанной книге коллеги.

Итак, полагаю, что само появление труда было вызвано как учеными занятиями Петра Николаевича, так и его деятельностью на педагогическом поприще. И, надо сказать, что книга, написанная, кстати, отличным стилем, удалась, и студентам, да и не только им, будет интересно и полезно погружение в книжный мир русской эмиграции.

Структурно текст разделен на 14 лекций с контрольными вопросами для самопроверки, что полезно не только «детям», но и «отцам». Впрочем, все же больше первым. Утомлять читателя «перечислизмами» лекций не стану, скажу только, что здесь представлены такие издательства, как «Скифы», «Град Китеж» и «Детинец», «Медный всадник», не забыты «Дипийские» издательства, С. В. Завалишин и его издательские дела, имеется обязательный «Посев» и издательство имени Чехова, обрисованы также известное историкам имя Н. И. Ульянова и его издательство, завершается текст издательствами «третьей волны» – «Эрмитаж» («Hermitage») и «Antiquare» («Антиквариат»).

«Слово» в книге, скромно названной «курсом лекций», неразрывно от «Дела». Так в тексте очерчены как «слова» самого разнообразного толка – от монархического «Детинца» до «интеллигентской» «Третьей волны» Александра Глезера, с коллекцией «антисоветских» картин которого я был знаком у него дома еще в СССР, так «дела», прямо связанного с разнообразной практикой издательского дела – от «политики» до «романистики», от поэзии до прозы, от критики до геометрии с алгеброй, от памфлета до сказки. – «все смешалось в эмигрантском доме». Иными словами здесь представлен почти весь XX в., если быть точнее, то от времени «исхода из красной России» до ее ликвидации и времени построения новой/старой России.

Интереснейшая россыпь книжных сюжетов, связанных с историей того или иного издательства, собрания сочинений, мемуаров, альманахов, сборников, книг и прочей печатной «мелочи» органически сочетается у автора с обрисовкой лиц, биографических черт, судеб всех тех, кто связал свою эмигрантскую жизнь с печатным словом. На страницах мелькают знакомые и незнакомые имена, но гораздо больше последних, и это еще одно из достоинств книги, рисующей разноцветную картину из надежд, чаяний и несбывшегося у российских книжников.

Книга написана петербуржцем и в Петербурге, поэтому неудивительно, что одна из глав названа «Санкт-Петербург – центр архивных материалов по истории книжного дела Русского Зарубежья». Безусловно, в Северной Пальмире отложились разнообразные пласты информации по книжному миру нашей эмиграции. Впрочем, как житель Москвы отмечу, что древняя столица не уступает своей давней «сопернице» в сокровищах типографского знака, о чем есть и своя строчка. Но здесь нужно обратить внимание на то, что автор, пользуясь темой, знакомит молодежь с известнейшими архивохранилищами города и их бесценными коллекциями, связанными с миром зарубежной литературы во всем ее многообразии жанров и форм. Причем автор делится даже состоянием их исследованности, подчеркивая, что самым неисследованным является «Архив УФСБ по

Санкт-Петербургу и Ленинградской области», что совершенно естественно, принимая во внимание характер такого учреждения и хранящихся там «бумаг».

Разумеется, в книге не обойдена вниманием и такая научная, я бы сказал «обязательная», тема, как «Современные проблемы и актуальные вопросы историографии книжного дела русской эмиграции».

Будучи въедливым специалистом в этой области исторического знания, автор начинает свое «введение» в тему с недостатков, характерных для многих работ, и не только связанных с историографией. Здесь и дилетантизм, и повторяемость фактического материала с «регулярным открытием Америки» (абсолютно согласен, встречал сей «феномен» во многих исторических работах – от «сотворения мира» до современности), и «москвоцентризм», когда сноски идут «только на московских авторов или на издания, напечатанные в Москве», и, «бессмертный и вечнозеленый плагиат», и незнание многими авторами-эмигрантоведами специальных историко-книговедческих работ, и наоборот, когда историкам книги неизвестны авторитетные исследования по Русскому зарубежью, и «простое как мычание» превращение книговедческих работ в классический перечислизм изданных книг.

Сам текст предваряется стандартной фразой о делении соответствующей отечественной литературы на эмигрантскую, советскую и современную российскую. Однако дальше следует отличный обзор с множеством фамилий издателей, авторов, названий работ, издательств, вплоть до упоминания о работах, посвященных вкладу русских евреев в книжную культуру Русского зарубежья. Большое внимание уделено и картине изучения отечественными книговедами русского книжного дела за рубежом. Не забыты здесь и «переписчики» чужих текстов. Отдельно рассмотрены современные публикации по истории Народно-Трудового Союза (НТС), о прозе и поэзии, о периодической печати и многом другом.

Подчеркивая значимость книги А. А. Пронина «Историография российской эмиграции» как первого опыта исследования такого рода, равно как и ряда других научных «штудий», автор проводит мысль о необходимости и дальше развивать данное направление в науке. Основная проблема, по мнению П. Н. Базанова, заключается в «отсутствии системы монографического исследования темы». Иными словами, «должны появиться работы, посвященные издательскому делу русской эмиграции по страноведческому принципу, по „волнам“, по организациям, типам издательств…». Заключают «лекцию» слова о необходимости написания многотомного энциклопедического справочника, под условным названием «Издательства и издающие организации русской эмиграции», для чего должен быть создан координационный всероссийский центр.

Завершить свою краткую рецензию я хочу анализом лекции № 1 «Русская эмиграция – феномен мировой культуры XX в.», т. е. с того, чем начал автор.

Здесь автор излагает в сжатой форме возникновение и основные этапы русской эмиграции XX столетия, указывает на различия в терминологии типа «русская/российская», подчеркивая, что «„русские эмигранты“ – это люди, воспитанные в русской культуре, для которых русский язык был родным, вне зависимости от национальности, и которые считают Россию своей первой или второй Родиной». П. Н. Базанов обрисовывает основные центры, территории, и разнообразную деятельность русской эмиграции. «Творчество и деятельность эмигрантов из России, – заключает автор, – помогает пронять высокую степень влияния соотечественников на науку и культуру других стран и народов».

Лекции для студентов? Да, отличные! Но, полагаю, что книга полезна не только молодежи, но и уже, как сказано в знаменитой книжке братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу», младшим научным сотрудникам, и не только.

Сведения об авторах

Information about authors

Абдулаева Медина Шамильевна, доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой музыковедения, хорового дирижирования и методики музыкального образования Дагестанского государственного педагогического университета (Махачкала)

Abdulaeva Medina Shamilevna, doctor of cultural studies, professor, head of Department of musicology, choral conducting and methods music education of Dagestan State Pedagogical University (Makhachkala) (m-medina71@yandex. ru)

Аболина Маргарита Михайловна, аспирантка кафедры литературы и детского чтения СПбГИК

Abolina Margarita Michailovna, post-graduate student of Department of literature and children's reading of Saint Petersburg State University of Culture (amarguerite@mail. ru)

Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК

Arutynyan Julia Ivanovna, PhD in art studies, associate professor of Department of art studies of Saint Petersburg State University of Culture (ArutyunyanJI@yandex. ru)

Базанов Петр Николаевич, доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры документоведения и информационной аналитики СПбГИК,

Bazanov Petr Nikolaevich, doctor of history, professor of Department of documentation and information analyst of Saint Petersburg State University of Culture (bazanovpn@mail. ru)

Баранов Алексей Владимирович, старший преподаватель кафедры философии и социологии СПбГИК

Baranov Aleksey Vladimirovich, senior lecturer of Department of philosophy and sociology of Saint Petersburg State University of Culture (kafedra-fis@ya. ru)

Габриэль Галина Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой искусствоведения СПбГИК

Gabriel Galina Nikolaevna, PhD in art studies, associate professor, head of Department of art studies of Saint Petersburg State University of Culture (gabrielart@mail. ru)

Гудков Максим Михайлович, старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета, аспирант кафедры актерского мастерства Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства

Gudkov Maksim Mikhailovich, senior lecturer of Department of interdisciplinary art studies and practices of Faculty of liberal arts and sciences of Saint Petersburg State University, post-graduate student of Department of acting of Saint Petersburg State Theatre Arts Academy (gudkov@smolny. org)

Гусев Алексей Олегович, доцент кафедры кино и фотоискусств СПбГИК

Gusev Aleksey Olegovitch, associate professor of Department of art of cinema and photography of Saint Petersburg State University of Culture (Alexeygusev@mail. ru)

Демшина Анна Юрьевна, доктор культурологии, доцент кафедры искусствоведения СПбГИК

Demshina Anna Yurjevna, doctor of cultural studies, associate professor of Department of art studies of Saint Petersburg State University of Culture (demshina24@mail. ru)

Калиновская Мария Сергеевна, специалист научного отдела, аспирант кафедры искусствоведения СПбГИК

Kalinovskaya Maria Sergeevna, specialist of Department of science, post-graduate student of Department of art studies of Saint Petersburg State University of Culture (masyay-y@rambler.ru)

Колпакова Варвара Вячеславовна, специалист по учебно-методической работе кафедры искусствоведения, аспирант кафедры искусствоведения СПбГИК

Kolpakova VarvaraVyacheslavovna, specialist on educational and methodical work of Department of art studies, post-graduate student of Department of art studies of Saint Petersburg State University of Culture (weeeds@yandex. ru)

Косик Виктор Иванович, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник отдела истории славянских народов Юго-Восточной Европы в Новое время Института славяноведения Российской академии наук (Москва)

Kosik Viktor Ivanovich, doctor of history, senior research assistant of Department of the history of the Slavic peoples of South-Eastern Europe in the New age of Institute of Slavic Studies of Russian Academy of Sciences (Moscow) (kosikviktor@mail. ru)

Сведения об авторах

Information about authors

Лапина Мария Евгеньевна, аспирантка кафедры теории и истории музыки СПбГИК

Lapina Mariya Evgenevna, post-graduate student of Department of theory and history of music of Saint Petersburg State University of Culture (lapinamariya@mail. ru)

Лукичев Павел Михайлович, доктор экономических наук, профессор кафедры менеджмента и экономики СПбГИК

Lukichev Pavel Michailovich, doctor of economics, professor of Department of management and economics of Saint Petersburg State University of Culture (loukitchev20@mail. ru)

Ляпкина Татьяна Федоровна, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры теории и истории культуры СПбГИК

Lyapkina Tatiana Fedorovna, doctor of cultural studies, professor of Department of theory and history of culture of Saint Petersburg State University of Culture (teffil@mail. ru)

Максимова Татьяна Евгеньевна, кандидат культурологии, докторант Московского государственного института культуры

Maksimova Tatiana Evgenyevna, PhD in cultural studies, doctorate student of Moscow State Institute of Culture (maksimova-t@list. ru)

Мастеница Елена Николаевна, кандидат исторических наук, доцент кафедры музеологии и культурного наследия СПбГИК

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)

Махлина Светлана Тевельевна, заслуженный работник высшей школы РФ, доктор философских наук, профессор кафедры теории и истории культуры СПбГИК

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)

Миронов Дмитрий Феликсович, кандидат технических наук, доцент, заведующий кафедрой информационных систем и мультимедиа, декан факультета информационных технологий СПбГИК

Mironov Dmitriy Feliksovich, PhD in technical sciences, associate professor, head of Department of information systems and multimedia, head of Faculty of information technology of Saint Petersburg State University of Culture (dfmironov@mail. ru)

Михайлова Юлиана Юрьевна, руководитель группы научно-технической информации ЗАО «Научно-исследовательская производственная компания „Электрон“» (Санкт-Петербург), аспирант кафедры искусствоведения СПбГИК

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)

Михеева Галина Васильевна, заслуженный работник культуры РФ, доктор педагогических наук, профессор, ведущий научный сотрудник отдела истории библиотечного дела Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург)

Mikheeva Galina Vasiljevna, honored figure in Culture of Russian Federation, doctor of pedagogics, professor, senior research assistant of Department of history of libraries in National Library of Russia (Saint Petersburg) (mikheeva@nlr. ru)

Мутьев Виктор Алексеевич, специалист по учебно-методической работе деканата библиотечно-информационного факультета, аспирант кафедры библиотековедения и теории чтения СПбГИК

Mutyev Victor Alekseevich, specialist on educational and methodical work of Faculty of library and informationt, post-graduate student of Department of library sience and theory of reading of Saint Petersburg State University of Culture (victor. mutyev@gmail. com)

Нестерова Елена Ростиславовна, соискатель кафедры истории средних веков исторического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова

Nesterova Elena Rostislavovna, post-graduate student of Department of history of the middle ages of Faculty of history of Lomonosov Moscow State University (nesterowa-elena@yandex. ru)

Сведения об авторах

Information about authors

Петров Кирилл Владимирович, аспирант кафедры документоведения и информационной аналитики СПбГИК

Petrov Kirill Vladimirovich, post-graduate student of Department of documentation and information analyst of Saint Petersburg State University of Culture (kirill435@mail. ru)

Попов Артем Анатольевич, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и петербурговедения СПбГИК

Popov Artem Anatolevich, PhD in history, associate professor of Department of history and history of Saint Petersburg State University of Culture (artempopovspb@gmail. com)

Прокуденкова Ольга Викторовна, кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры СПбГИК

Prokudenkova Olga Viktorovna, PhD in cultural studies, associate professor of Department of theory and history of culture of Saint Petersburg State University of Culture (proolg2000@mail. ru)

Радзиевский Виталий Александрович, кандидат культурологии, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин Киевского национального университета культуры и искусств (Украина)

Radziyevskyy Vitaliy Aleksandrovych, PhD in cultural studies, associate professor of Department of social and humanitarian disciplines of Kiev National University of Culture and Arts (Kiev, Ukraine) (svitrad@ yandex. ru)

Родионова Надежда Александровна, кандидат исторических наук, доцент Школы исторических наук Национального исследовательского университета Высшая школа экономики (Москва)

Rodionova Nadezhda Alexanduovna, PhD in history, associate professor of School of historical sciences of National Research University Higher School of Economics (Moscow) (n_a_rodionova@mail. ru)

Секацкий Александр Куприянович, кандидат философских наук, доцент кафедры социальной философии и философии истории института философии Санкт-Петербургского государственного университета

Sekatskiy Aleksandr Kupriyanovich, PhD in philosophy, associate professor of Department of social philosophy and philosophy of history of Institute of philosophy of Saint Petersburg State University (aksek@ inbox. ru)

Симонова Лидия Васильевна, аспирант кафедры искусствоведения СПбГИК

Simonova Lydia Vasilevna, post-graduate student of Department of art studies of Saint Petersburg State University of Culture (9052053113@mail. ru)

Соколов Аркадий Васильевич, заслуженный деятель науки РФ, доктор педагогических наук, профессор кафедры информационных систем и мультимедиа СПбГИК

Sokolov Arkadiy Vasilevich, honored figure in Science of Russian Federation, doctor of pedagogics, professor of Department of information systems and multimedia of Saint Petersburg State University of Culture (sokolov1@front. ru)

Суворов Николай Николаевич, доктор философских наук, профессор кафедры теории и истории культуры СПбГИК

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)

Улин Святослав Владимирович, аспирант кафедры искусствоведения СПбГИК

Ulin Svyatoslav Vladimirovich, post-graduate student of Department of art studies of Saint Petersburg State University of Culture (ulins. v. 9 o@gmail. com)

Шомахмадов Сафарали Хайбуллоевич, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института восточных рукописей Российской академии наук (Санкт-Петербург)

Shomakhmadov Safarali Haybulloevich, PhD in history, senior researcher of Institute of Oriental Manuscripts of Russian Academy of Sciences (Saint Petersburg) (safaralihshom@mail. ru)

Щенникова Людмила Павловна, доктор филологических наук, доцент кафедры литературы и детского чтения СПбГИК

Shchennikova Ludmila Pavlovna, doctor of philology, associate professor of Department of literature and children's reading of Saint Petersburg State University of Culture (mavrik 36@ yandex. ru)