



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

**ШЕСТОЙ
ВСЕРОССИЙСКИЙ
КОНКУРС МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ
В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ
И КУЛЬТУРЫ**

2019

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Российский научно-исследовательский институт культурного
и природного наследия имени Д. С. Лихачёва

**ШЕСТОЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ
КОНКУРС МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ
В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ
И КУЛЬТУРЫ**

Сборник работ лауреатов

Москва
2020

УДК 7
ББК 85
Ш51

Ш51 **Шестой Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры** : сборник работ лауреатов. — М. : Институт Наследия, 2020. — 1202 с. : ил. — Электрон. текст. дан. (объем 20 Мб). — URL: http://heritage-institute.ru/?post_type=books&p=23855. — DOI 10.34685/НИ.2019.13.47.004. — ISBN 978-5-86443-298-3.

УДК 7
ББК 85
ISBN 978-5-86443-298-3

© Коллектив авторов, 2020
© Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Номинация «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство»

- 6 Гуськова А. Е. Изготовление куклы в русском народном костюме как средство приобщения к традиционной культуре в клубных учреждениях
- 44 Кукса А. А. Декоративно-прикладное искусство как средство развития творческого потенциала личности (на материале реконструкции шишкеевской керамики)
- 62 Полякова Е. И. Алтайская домовая роспись: история и современность

Номинация «Библиотечно-информационная деятельность»

- 88 Рыхторова А. Е. Маркетинг в библиотеках: анализ трендов продвижения библиотечных сайтов в контексте внедрения маркетинговой политики в организации
- 117 Сахаренкова Р. С. Проектирование литературного пространства региона: стратегический аспект
- 161 Долганова Т. Г. Привлечение персонала к формированию организационной культуры библиотеки: ценностный подход

Номинация «Кино-, теле- и другие экранные искусства»

- 190 Шаев М. А. Эстетика эксцентризма в фильмах Александра Алова и Владимира Наумова
- 213 Шевченко-Рослякова А. К. Специфика функционирования пустых пространств в раннем звуковом кинематографе
- 247 Семенчук С. А. Анализ и критическая рецепция творчества кинорежиссера Б. В. Барнет периода 1941–1965 годов

Номинация «Литературоведение»

- 294 Литвинова О. Н. Художественный образ как основа многоступенчатой композиции поэтической книги (на примере книг Марии Шкапской)
- 335 Гуль И. Д. Инновационные формы переосмысления классического литературного наследия в современной массовой культуре (на примере мемов о классиках и фильмов-байопиков)
- 377 Гоголев А. П. Биография Кузубая Герда в неопубликованных русскоязычных источниках

Номинация «Архитектура и дизайн»

- 410 Петрова К. Д. Использование средств анимации при разработке контента о достопримечательностях Санкт-Петербурга в среде виртуальной реальности
- 421 Журкин М. Ю. Орбитальное поселение в космическом пространстве с возможностью трансформации
- 448 Белякин О. С., Красильникова Э. Э. Формирование туристического кластера в условиях природного рельефа

Номинация «Теория и история искусства и культуры»

- 459 Гангур Д. И. Усадебное наследие восточных районов Кубани: опыт историко-культурной реконструкции

- 512 *Суслов Р. А.* Культурные сооружения этнических диаспор в контексте формирования культурного кода Санкт-Петербурга

Номинация «Театральное, хореографическое и цирковое искусство»

- 550 *Когут Н. А.* Трансляция спектакля на киноэкране как культурный артефакт в контексте интермедийности
- 582 *Кожекина М. В.* Исследование спектакля «Гамлет» (МХТ, 1911) методом «анализа эстетической реакции» Л. С. Выготского
- 624 *Попова А.* Материальные стратегии театра художников Крико (1933–1939) и авангардные поиски в польском театре первой половины XX века
- 662 *Кибардин А. А.* Ленинградская (Гвоздевская) школа театроведения: методы изучения массовых представлений

Номинация «Музыкальное искусство»

- 688 *Ильюшкина В. А.* Дмитрий Шостакович Николая Набокова
- 722 *Скуратовская М. В.* Три редакции «Псковитянки» в контексте творческой эволюции Н. А. Римского-Корсакова
- 770 *Корень Д. О.* Африканская экзотика в произведениях К. Сен-Санса для фортепиано с оркестром
- 794 *Беляева Т. А.* Современная российская моноопера: к изучению жанра
- 836 *Баймухаметова Г. А.* Башкирская оперная студия при Московской консерватории: страницы истории
- 890 *Назаров М. Ю.* Макс Регер: загадка ненаписанных симфоний
- 931 *Пигулевская М. С.* Нотная библиотека государевых певчих дьяков (опыт реконструкции)
- 977 *Плеханова К. В.* Методы обучения детей с задержкой психического развития на музыкальных занятиях

Номинация «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов»

- 998 *Зеленкова А. М.* Церковные музеи Сибири: история, миссия и современное состояние
- 1028 *Власникова М. А.* Сохранение памятников православной церковной архитектуры в европейской части России
- 1079 *Побожаква А. А.* Адаптация художественного наследия в музее для людей с ограниченными возможностями здоровья

Номинация «Социально-культурная деятельность»

- 1104 *Белкина С. В.* Разработка алгоритма оценки культурного наследия Республики Крым в контексте экономики впечатлений (на примере государственного историко-археологического музея-заповедника «Херсонес Таврический»)
- 1121 *Соколова К. А.* Государственно-частное партнерство как средство управления социально-культурной сферой Самарской области
- 1157 *Козлова А. М.* Организация флешмобов как современной формы досуга городской молодежи

О КОНКУРСЕ

Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры учрежден Министерством культуры Российской Федерации в 2014 году в рамках мероприятий, приуроченных к Году культуры в Российской Федерации.

Конкурс молодых ученых — первый за 20 лет крупный проект, направленный на поддержку молодых исследователей в области культуры и искусств. В нем могут принять участие студенты и аспиранты образовательных и научных учреждений, обучающиеся по специальностям (направлениям подготовки) высшего образования группы «Искусство и культура».

Конкурс проводится с целью сохранения и развития системы художественного образования в Российской Федерации, выявления и поддержки молодых исследователей, содействия профессиональному росту молодых ученых, популяризации их научных достижений.

Задача конкурса — способствовать интеграции образовательной и научной (научно-исследовательской) деятельности в высшем образовании, повышению качества подготовки обучающихся по образовательным программам высшего образования, использованию новых знаний и достижений науки и техники в образовательной деятельности.

Работы лауреатов конкурса приводятся в авторской редакции.

Номинация
«Изобразительное и декоративно-прикладное искусство»

Первая премия

**ИЗГОТОВЛЕНИЕ КУКЛЫ В РУССКОМ
НАРОДНОМ КОСТЮМЕ КАК СРЕДСТВО
ПРИБЛИЖЕНИЯ К ТРАДИЦИОННОЙ
КУЛЬТУРЕ В КЛУБНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ**

ГУСЬКОВА Алёна Евгеньевна
Московский государственный институт культуры

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Актуальность

В настоящее время интерес к изготовлению куклы в русском народном костюме возрождается. В школьные программы начали вводить уроки по знакомству с русскими традициями, обычаями, обрядами, зодчеством и промыслами, а также по изготовлению народных игрушек. Например, одна из таких школьных программ написана коллективом авторов под руководством Т. Я. Шпикаловой.

Сегодня любые методические разработки, связанные с народной художественной культурой, востребованы не только в образовании, но и в культурно-досуговой деятельности. Работа в клубных учреждениях с людьми разных возрастов и разных социальных групп может стать и становится мощным средством транслирования традиционной художественной культуры и духовных ценностей народа. К сожалению, досуговые программы по народной игрушке или куклам в народных костюмах если и разрабатываются, то не становятся достоянием методики преподавания как науки, не вводятся в научный оборот и широкую практику, часто остаются внутренним документом конкретного учреждения культуры. Таким образом, задача разработки и внедрения программы для клубных учреждений «Куклы в народных костюмах» как средства развития интереса к русской традиционной культуре является весьма актуальной.

Наших предков тряпичная кукла сопровождала всю жизнь. Еще до рождения младенца у его будущей колыбели появлялась кукла, отгоняющая злых духов. Младенчество, детство, отрочество, юность, зрелый возраст, старость — все жизненные этапы человек проживал в присутствии кукол и при их активном участии. Даже после смерти кукла была рядом, сопровождая усопшего в иной мир.

Русская национальная кукла участвовала буквально в каждом этапе жизни человека, и не только в праздничных мероприятиях или наиболее важных событиях, но и в самых обыденных, рутинных. Кукле раньше всех рассказывали секреты и делились с ней тайными желаниями, именно она хранила семейный

очаг и благополучие в доме, и только кукла забирала от человека все его болезни и несчастья, унося их с собой в огонь или воду. Поэтому отношение к куклам у людей было соответствующее — их любили, уважали, почитали и берегли.

Традиционный костюм является своего рода образной летописью жизни наших предков. Народная одежда языком цвета, формы, орнамента раскрывает глубоко скрытые тайны и законы красоты, становится тем звеном, которое связывает художественное прошлое народа с его настоящим и будущим.

В «курной» избе, в постоянной нужде, в тяжелом труде проходила жизнь крестьянки, но это не мешало ей в свободную минутку заниматься творчеством, и на свет появилось «чудо чудное, диво дивное» — русский народный костюм. В любом народном костюме — не важно, к какому региону он относится, — подчеркиваются качества женской красоты: здоровье, дородство.

Одним из направлений развития игрушки в конце XIX — начале XX века стала кукла в народном костюме, в частности в русском народном костюме. Эта разновидность игрушки имела дидактическую направленность, с ее помощью происходило знакомство детей с народным костюмом. Именно изготовление такой куклы стало темой нашего исследования. В процессе исследования мы также сочли необходимым привлечь материал по традиционной русской тряпичной кукле.

Степень научной разработанности темы

По мнению Л. Н. Толстого, познание человеком достижений народной культуры является важным моментом в нравственном и духовном развитии личности¹. Развивая взгляды Л. Н. Толстого, К. Д. Ушинский считал, что у всех великих народов имеется своя национальная система воспитания и что чувство народности сильно в каждом человеке и образовательные системы определяются национально-неповторимыми идеями народа. Осознание значимости педагогической культуры народа возможно при обращении к его историческому прошлому, к богатому наследию духовных идеалов и ценностей. Поэтому для развития педагогической науки обязательно возвращение к истокам этнических культур.

Одним из первых К. Д. Ушинский обратил внимание на то, что игрушка — это своеобразная школа воспитания чувств ребенка; по его мнению, дитя искренне привязывается к своим игрушкам, любит их горячо и нежно, и любит в них не красоту, а те картины воображения, которые само же к ним привязало. Так же Ушинский подчеркивал, что именно от того, какие впечатления будут отражаться в игре ребенка, как в ней будут применяться игрушки, будет формироваться характер и направление развития человека.

По образному выражению А. С. Макаренко, игрушка — это «материальная основа» игры, она необходима для развития игровой деятельности. С ее помощью ребенок создает задуманный образ, выражает свои впечатления об окружающей жизни, разыгрывает ту или иную роль. Игрушка должна помочь детям лучше изучить окружающую конкретную действительность. Для малыша нужна игрушка, развивающая умение различать цвет, величину предметов, их материалы и т. д.

¹ Саликова М. Т., Митина С. В. Приобщение детей младшего возраста к истокам народной культуры // Теория и практика образования в современном мире : материалы VI Международ. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, декабрь 2014 г.). — СПб., 2014. — С. 147–149.

Очень важно правильно подобрать игрушки для того, чтобы они способствовали умственному развитию детей. В народной педагогике разработана целая система игрушек, игры с которыми направлены на совершенствование сенсорики ребенка. Многие образные и дидактические игрушки побуждают детей к речевой активности, используются для обогащения словаря. Разборные игрушки, разнообразные конструкторы, упражняют детей в анализе, синтезе и обобщении. Различные мозаики способствуют развитию сосредоточенности и устойчивости внимания².

Исследователь, искусствовед, музейный деятель и собиратель народных игрушек Н. Д. Бартрам, а вслед за ним и классики дошкольной педагогики Е. А. Флерина и А. П. Усова были одного мнения в оценке особой воспитательной роли народной игрушки. Они отмечали, что в ней нет надуманности, она формировалась в тот период, когда интересы взрослых и детей были близки друг к другу, когда творчество тех и других имело много общих черт, когда в психике и мироощущении тех и других была естественная близость, игрушка была интересна и детям и взрослым. Величайшая правда и простота мироощущения, большая выразительность и целесообразность, стремление понять окружающее и овладеть им обеспечивало игрушке все педагогические качества: она радовала, развивала творчество, учила понимать окружающую жизнь, учила овладевать основными видами труда взрослых³.

В 1912 году под редакцией Н. Д. Бартрама вышло издание «Игрушка. Ее история и значение». Эта книга одна из первых на русском языке посвященная проблеме детской игрушки. В сборнике статей, которым она является, рассматриваются вопросы происхождения и истории детской игрушки, ее образовательного, развивающего, а также ритуального и символического значения⁴.

В 1933 году вышла книга выдающегося актера и режиссера Н. М. Церетелли «Русская крестьянская игрушка». Игрушка, по мнению автора, заряжена совершенно определенной психологией. Он считал, что игрушка есть определенная педагогическая установка. Изучение того, чем играл ребенок того или другого класса, в ту или другую эпоху, может бросить довольно яркий свет на всю педагогическую систему. Игрушка имеет особое значение, она не относится просто к области безделок, которые могут быть бессюжетными, неопределенными вещами. Издательство считало работу Н. М. Церетелли слабой, так как она в основном имела описательный характер. Луначарский же, напротив, больше всего ценил в ней иллюстративный и описательный материал, собранный автором. Чтобы содействовать выпуску книги, он написал: «Впоследствии игрушка будет более внимательно изучена во времени, пространстве и в своем социальном содержании, и это даст, конечно, богатый результат. Но как подойти к этому с уверенностью, как действительно расчленив игрушку, ее общественно-исторические формы — это еще никем не найдено, и сделать это не так легко, как критиковать недостаточность результатов данной работы»⁵.

² Макаренко А. С. Педагогические сочинения : в 8 т. — Т. 1. — М., 1983.

³ Изергина А. Н. О моем отце, художнике Н. Д. Бартраме // Н. Д. Бартрам : Избранные статьи. Воспоминания о художнике. — М., 1979. — С. 12–14.

⁴ Бартрам Н. Д. Игрушка. Ее история и значение. — М., 1912.

⁵ Церетелли Н. М. Русская крестьянская игрушка. — М., 1933.

В книге «Русская народная игрушка» автора С. В. Россихиной пишется о большом разнообразии видов игрушек, существовавших в Древней Руси, и о своеобразных приемах их изготовления свидетельствуют многочисленные археологические находки. Эти находки доказывают, что русские мастера правильно понимали назначение детской игрушки — забавлять ребенка, помогая ему познавать мир⁶. Также нельзя не написать об исследованиях Е. А. Коссаковской по вопросам игры и игрушки. Ее наблюдения были основаны на изучении опыта организации игровой деятельности детей в условиях общественного воспитания и в семье. Исследование показало, что не может быть одинакового для всех возрастов подхода к созданию и отбору игрушек, а обязательно должны учитываться возрастные закономерности развития игровой деятельности.

В книге Г. Л. Дайн «Русская народная игрушка» игрушка описывается как самобытное явление материальной и духовной культуры народа. В единой живой системе народного творчества она служит важнейшим средством связи поколений. Через игрушку передается социально-культурный опыт, воспитываются нравственные и эстетические представления. Поэтому мы бережно храним народную игрушку как национальный исторический памятник. Книга проиллюстрирована лучшими образцами игрушек народных мастеров, которые хранятся в Музее игрушки⁷.

Игрушка, по мнению Г. Л. Дайн, О. А. Квасовой, В. С. Мухиной, Т. М. Разиной, всегда была предметом и объектом различных процессов и ритуалов, включая праздничные и воспитательно-образовательные. Народная игрушка моделировалась на основе специфики этнического сознания усилиями многих поколений. Игрушки представляют собой особую сферу культуры, не только содействуют приобщению ребенка к широкому кругу понятий, но и формируют отношение к действительности и национальный характер (Ю. Н. Боров, М. С. Каган, Г. Л. Дайн, В. А. Разумный, Л. Н. Столович и др.). Игрушки и игры имели такое же важное образовательное значение, согласное с духом народа, как народная поэзия, легенды, сказки, поговорки, загадки и т. д., что служило средством воспитания, стимулом к дальнейшему развитию чувств, склада ума.

Л. Г. Оршанский, изучавший народные игрушки, отмечал, что они являются «прямым зеркалом жизни взрослых, их верований, страстей, радостей, без всякого педагогического умствования, без вечного превосходства взрослых над детьми». Понятие «игрушка» Г. Н. Волков включил в определение народной педагогики. Однако этнопедагогические характеристики народной игрушки, изначально заложенные мастерами-умельцами, специально не изучались.

Игрушка — великое изобретение человечества, вобравшее в себя опыт людей многих поколений и воплощающее основные жизненные ценности того или иного народа, той или иной эпохи. Как носитель культурных ценностей, игрушка — незаменимый помощник в деле воспитания ребенка. Известный публицист, доктор психологических наук В. В. Абраменкова в книге «Воспитание игрой. Игрушки лечат. Игрушки готовят к школе»⁸ делится своими знаниями о том, как через игру или с помощью доброй игрушки успокоить плачущего малыша, вылечить

⁶ Россихина С. В. Русская народная игрушка. — М., 1959. — С. 4.

⁷ Дайн Г. Л. Русская народная игрушка. — М., 1981.

⁸ Абраменкова В. В. Воспитание игрой. Игрушки лечат. Игрушки готовят к школе. — М., 2008.

некоторые психические или соматические заболевания, устранить дефекты развития ребенка, подготовить его к школе.

Также стоит обратить внимание на книгу В. Долговой «Славянские куклы-обереги своими руками». Испокон веков русские народные куклы хранили тепло женских рук, пропитывая дом живой энергией. Ручная работа была обязательным занятием женщин любого возраста и любого сословия: они мастерили наряды, аксессуары, предметы интерьера. За всем этим, помимо практической пользы, стояла практическая магия. Автор призывает создавать народные куклы самим вручную: «Так почему бы нам не воспользоваться этой давней традицией — творить своими руками свою жизнь?»⁹

Цель исследования

Разработка программы «Куклы в русских народных костюмах» для работы с разновозрастной аудиторией в клубных учреждениях на основе исследования русской традиционной куклы как вида игрушки.

Задачи исследования

1. Анализ литературы по куклам в народном костюме как способу передачи знаний о русской народной культуре.
2. Анализ литературы по белгородскому костюму как разновидности южно-русского комплекса.
3. Анализ существующих образовательных программ по куклам в русских народных костюмах.
4. Разработка программы «Куклы в русских народных костюмах» для клубных учреждений.
5. Частичная апробация программы «Куклы в русских народных костюмах» и анализ ее результатов.
6. Создание творческой работы «Три возраста — три образа» и ее экономическое обоснование.

Объект исследования

Процесс преподавания изготовления кукол в русских народных костюмах разновозрастной аудитории в клубных учреждениях.

Предмет исследования

Формы и методы преподавания изготовления кукол в русских народных костюмах разновозрастной аудитории в клубных учреждениях.

Методы исследования

1. Анализ научной литературы, образовательных программ, учебных планов и методических разработок.
2. Изучение музейных коллекций.
3. Педагогический эксперимент (наблюдение и анализ творческой деятельности разновозрастной аудитории в процессе апробации).
4. Анализ творческих работ участников разновозрастной группы.

⁹ Долгова В. Славянские куклы-обереги своими руками. — М., 2016. — С. 35.

Научная новизна и теоретическая значимость исследования заключается в обобщении сведений о кукле в русском народном костюме как разновидности дидактической игрушки и создании авторской программы «Куклы в русских народных костюмах» для работы с разновозрастной группой в клубных учреждениях.

Практическая значимость исследования состоит в том, что разработанная авторская программа «Куклы в русских народных костюмах» может быть адаптирована для различных ступеней этнохудожественного образования.

Гипотеза исследования: преподавание изготовления кукол в народных костюмах будет являться эффективным, если:

1. В содержании преподавания раскрывается роль и место куклы в народной культуре, игрушка позиционируется как духовный феномен народа.
2. Учитываются особенности работы с разновозрастной аудиторией.
3. Формируются знания о традиционной кукле и о народном костюме.
4. Четко и пошагово разработан алгоритм практического изготовления куклы в народном костюме.
5. Обустроена аудитория-мастерская для выполнения всех видов работ по изготовлению кукол.
6. Разработаны наглядные методические пособия, подобрана специальная литература, образцы, презентации и фильмы.

ГЛАВА I. КУКЛА В НАРОДНОМ КОСТЮМЕ КАК СПОСОБ ПЕРЕДАЧИ ЗНАНИЙ О РУССКОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ

Необходимость обращения к истокам народного искусства, традициям, обычаям народа не случайна. Сейчас Россия переживает кризис воспитания подрастающего поколения. Нарушились традиции, порвались нити, которые связывали старшее и младшее поколения. Поэтому очень важно возродить преемственность поколений, дать детям нравственные устои, воспитать чувство принадлежности к родной культуре. Поэтому главной задачей этнохудожественного образования мы видим обогащение детей знаниями о народной культуре, в частности о народной кукле, формирование этнического самосознания.

Для того чтобы разобраться с определением, что такое кукла, можно обратиться к словарю С. И. Ожегова. Первое — детская игрушка в виде фигурки человека. Второе — в театральном представлении фигура человека или животного, сделанная из разных материалов и управляемая актером (кукловодом): куклы на нитях (марионетки), тростевые (на тростях), перчаточные (надетые на руку), механические, верховые куклы (перчаточные и тростевые, играющие над ширмой), теневые куклы (плоские тростевые куклы, проектирующие на экран тени или силуэты). Третье — фигура, воспроизводящая человека в полный рост¹⁰.

Куклы можно разделить на три группы: обрядовые, куклы-обереги, игровые.

¹⁰ Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь. — М., 1992. — С. 313.

У наших предков особое место в жизненном укладе занимали обряды. Их выполняли по всем наиболее важным в человеческой жизни событиям. При этом существовали публичные, общественные обряды с привлечением большого количества людей и обряды личные, тайные, без присутствия посторонних людей. Практически любой обряд исполнялся с участием или в присутствии кукол, специально для этого изготовленных. Считалось, что куклы, сделанные своими руками из подручных материалов, обладают магическими свойствами. Наши предки верили, что куклы способны отгонять злых духов и приносить счастье в дом¹¹.

В одних случаях обрядовую куклу сжигали или топили в воде после того, как она выполнила свое предназначение. Например, в южнорусском обряде (на Троицын день) крещения и похорон девушки делали из растений куклу-кукушку, которую одевали в сарафан, повязывали платок и под громкое пение прощались с ней, закапывая в огороде. Кукол-русалок, которые, по народному верованию, способствовали урожаю, хоронили так: девушки клали куклу из соломы в «гроб», с громкими песнями несли ее к реке и бросали в воду. Такие действия проводили во время засухи, чтобы вызвать дождь. Одним из самых распространенных был обряд Кувада. Его совершали при родах для того, чтобы оградить новорожденного от посягательств нечистого духа. *Куклы Кувадки* играли при этом очень важную роль. Лихоманки — их делали сразу несколько штук (от 12 до 100). Названия куклам давали соответствующие: Дряхлая, Глупея, Глядея, Ленея, Немяя, Ледея, Трясея, Дремлея, Огнея, Ветрея, Желтея, Авея и др. Эти куклы вешали за печкой, каждая из них приманивала ту нечисть, по имени которой ее называли. Поэтому Лихоманок старались сделать побольше. 15 января каждого года оберег сжигали и делали новых Лихоманок.

В других случаях куклой могли пользоваться всю жизнь, тогда в ней совмещали обе функции — обрядовую и обереговую. Например, обрядовая кукла Неразлучники — символ семьи. Она состоит из двух фигурок, у которых одна рука общая — никуда друг без друга нельзя деться. Неразлучников дарили молодым на свадьбу в знак их близости, единства и взаимности. Эта кукла хранилась всю жизнь, а когда в семье появлялись дети, то между фигурками вешали цветные веревочки или маленьких куколок. Кубышка — Травница — была сделана из мешочка с лекарственными травами. Играя с такой куклой, дети избавлялись от болезней и хворей. Крупеничка, или Зернушка, была ответственна за достаток в доме, сохранность собранного урожая, приумножение богатства. Ее делали из мешочка с зерном, которое на будущий год использовали для посева. Крупеничку наши предки относили в амбар, чтобы весь урожай был под ее неусыпным надзором.

Также куклы принимали участие в торжественных шествиях по случаю христианских праздников.

Куклы-обереги занимали самое почетное место в доме и пользовались уважительным отношением всех членов семьи. Существовало несколько разновидностей подобных оберегов для младенцев, которые, помимо исполнения охранных функций, служили также игрушкой для малыша. Нередко эти куклы передавались по наследству из поколения в поколение, потому что их ценили как семейные

¹¹ Ковычева Е. И. Народная текстильная кукла. — Ижевск, 2006.

реликвии. Славянские куклы-обереги защищали от порчи, сглаза и всяких напастей, заботились о здоровье членов семьи и обеспечивали благополучие в доме.

Видов кукол у древних славян было великое множество, буквально на все возможные жизненные ситуации:

1. Кукла Крупеничка — тоже отличная хранительница семейного быта. Она также заботится о достатке и сытости.
2. Кукла Кубышка (Травница) — сохраняет хорошую энергетику в доме и у проживающих в нем людей, очищает помещение от различного негатива.
3. Кукла Десятиручка — помощница хозяйкам в работе по дому.
4. Кукла Толстушка — предназначалась для женщин, которые не могли забеременеть.
5. Кукла Подорожница — заботилась о благополучии тех, кто находился в дальней дороге¹².

Основное предназначение *игровой куклы* — это отвлечь ребенка в то время, когда взрослые занимаются своими делами. Куклами играли все дети — и девочки, и мальчики. Для самых маленьких изготавливали особые куклы, развивающие мелкую моторику и двигательные функции. Например, маленькие куклы, надевающиеся на палец, или кукольные подвески в виде гирлянды из маленьких узелков. Ребенок инстинктивно сжимает ручку с такой игрушкой, что одновременно и регулирует мышечный тонус, и занимает малыша. Какие-то куклы тренируют ловкость, например те же напалечные фигурки или куклы с основой на деревянной палочке. Такие куклы можно было крутить в руках, держа за палочку, — так девочки приобретали навыки прядения, а руки мальчиков готовились к плетению лаптей. Для этих целей изготавливали кукол-хороводниц, а для мальчишек — бойцов, на руках которых были закреплены маленькие мешочки.

Все игровые куклы древних славян не имели лица, просто белый лоскут без обозначения глаз, носа, рта и ушей. Кукла без лица считалась предметом неодушевленным, недоступным для вселения в нее злых сил (которые, как известно, входят через глаза и рот, реже через нос и уши). Такая кукла не могла ожить и навредить ребенку. Простейшая фигурка, перетянутая по месту шеи и перепоясанная на талии, строилась по схеме триединого мира: небесного (верхнего), земного (среднего) и подземного (нижнего). Крестовидные куклы указывали еще и на четыре стороны света.

С давних времен тряпичная кукла была традиционной игрушкой русского народа. Играя в них, ребенок учился вести хозяйство, обретал образ семьи. Кукла была не просто игрушкой, а символом продолжения рода, залогом семейного счастья. Раньше к любому празднику в семье изготавливалась кукла, в которую вкладывалась частица души мастера. Выбрасывать таких кукол считалось грешным делом, поэтому их бережно складывали в сундук.

Изготавливали игровые куклы, как правило, взрослые, но и дети принимали в этом процессе самое активное участие. Поэтому малыши с самых ранних лет знали много о культурных традициях и обычаях своего народа.

В период отрочества с помощью народных кукол детьми изучались все главные мероприятия человеческой жизни. Для этого дети собирались целыми группами зимой в амбаре или избе, летом — на улице. Каждый участник приносил

¹² Дайн Г. Л. Русская народная игрушка.

с собой коробейку с куклами, все роли распределялись между собой, и начиналось действие. Так разыгрывалась даже свадьба со всеми ее этапами, при этом строго соблюдалась последовательность. Руководить таким мероприятием могли как взрослые, так и уже обученные этим играм дети. Дети до 6–7 лет носили рубахи — и мальчики, и девочки. В этот период и куклы у них были одни и те же. Надевая портки, мальчишки начинали свой первый мужской жизненный этап, и в этот период куклы у них выполняли в основном мужскую работу: пахали, сеяли, убирали урожай, защищали территорию. У девочек в этот период началось активное обучение семейной жизни: как организовать домашний уклад, как ухаживать за детьми, что одевать и в каких случаях и т. д. Все эти вопросы усваивались с помощью русской национальной игровой куклы¹³.

Тряпичная кукла, сделанная своими руками, участвовала в играх не только простых деревенских детей, они были и в семьях купцов, священнослужителей и даже русских правителей. Княжеские, боярские и царские дети — они лишь обычные малыши, которым, как и всем, нужны любовь, ласка, внимание и, конечно же, игры. А кукла у русского народа — первая игрушка. Традиционная русская кукла в знатных семьях изготавливалась из дорогих тканей, украшалась драгоценными камнями и различными аксессуарами. Кукольные игры у царских детей были по своему смыслу те же самые, что и у деревенских ребятишек, только у одних обыгрывались королевские мероприятия, а у других — жизнь простых людей.

Многие куклы изготавливались специально для того, что бы дети с самых ранних лет понимали то, что происходит вокруг них и что будет происходить с ними. Самый яркий пример — куклы-перевертыши. Их называют по-разному, но наиболее популярным является название «Девка-Баба». С одной стороны — румяная веселая нарядная молодуха, но, перевернув ее, мы видим скромную женщину, уставшую от повседневных забот.

В 80-х годах образцы кукол в национальных костюмах разрабатывали художники и модельеры ВНИИ игрушки. Тиражировались куклы на фабрике игрушек № 1 в Загорске (ныне Сергиев Посад). Художники использовали только самые яркие элементы народного костюма. Куклы в национальных костюмах выполняли разные роли — это игрушки, украшения, а также экспонаты многих союзных и международных выставок, где они представляли многонациональную советскую культуру¹⁴.

Известны куклы фабрики «Дунаев» — российский терракотовый и фарфоровый завод (деревня Митино, Хотьково, Московская губерния, 1876–1937). Более всего завод прославился майоликой в стиле модерн, куклами и кукольными головками, модели которых разрабатывались совместно с Н. Бартрамом или были скопированы у «Симон и Халбиг». Работники артели изготавливали фарфоровые головки даже для европейских шитых кукол. Копии ничуть не уступали оригиналам. Дунаевским изделиям присуждено 14 медалей (среди них 5 золотых) на выставках в России и за рубежом.

В 1880-х годах появились маленькие, 30-сантиметровые куклы с фарфоровыми головами в народных костюмах разных губерний, они создавались как коллекционные, чтобы показать богатство национальных костюмов народов России.

¹³ Флерина Е. А. Педагогика народной игрушки // Игра и игрушка. — М., 2003.

¹⁴ [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.colors.life/post/1153000>.

Наряды разрабатывались по образцам этнографического отдела Румянцевского музея г. Москвы и старинным гравюрам совместно с художником Кустарного музея Н. Д. Бартрамом. В 1893 году эти куклы завоевали приз на Всемирной Чикагской выставке, стали экспортироваться за границу как сувениры. Позже в целях удешевления фарфоровые головки иностранного производства были заменены на отечественные фарфоровые кукольные головы, а в начале 1900-х — на терракотовые, достаточно хрупкие. В 1900 году ассортимент насчитывал 144 вида кукол. Большая коллекция кукол в национальной одежде и лаптях из кусочков кожи хранится в Музее прикладного искусства Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. Оформление и одежда куклы являются неотъемлемой частью ее образа, влияющей на формирование эстетического вкуса детей. Одетые в различные костюмы куклы позволяли разнообразить игру детей, обогатить ее. Поэтому особое место среди кукол продолжали занимать те, что знакомили детей с разными профессиями и национальностями.

Крупнейший промышленник А. Т. Мамонтов занимался изготовлением кукол — именно на его фабриках была выпущена известная коллекция кукол в этнических костюмах российских губерний. Кукольные головки Дунаевской фабрики из терракоты отправляли в Москву в мастерскую магазина «Детское воспитание» Анатолия Мамонтова для сборки, а с 1891 года (после закрытия мастерской) — в Сергиев Посад, где развивалось кустарное производство кукольных тел.

С конца XIX века до революции в России существовал кукольный Императорский завод (фабрика «Журавлёвъ и Кочешковъ»), который выпускал фарфоровых кукол. Они были очень дорогими, их берегли и передавали из поколения в поколение. Кукол одевали в роскошные ткани, кружево, шерсть, обязательно шили кожаную обувь. После 1917 года старинных русских фарфоровых кукол сохранилось крайне мало, и найти такую куклу в хорошем состоянии сегодня — редкая и большая удача. Склады Императорского завода, к сожалению, были уничтожены в 1930-е годы как «ненужная роскошь», ведь такие куклы были непонятны и недоступны детям рабочего класса. У советских детей должны были быть лишь куклы, отвечающие советским представлениям об обществе: пионеры, рабочие, красноармейцы. Девочки с локонами, в дорогих платьях тогда оказались неуместными.

Кустариха-одевальщица Зоя Николаевна Белобородова, старейшая в городе Загорске мастерица, вспоминает: «Не простое занятие — красиво нарядить куклу. Этому в посаде обучали специально. Больше 30 лет я одевала кукол сначала в артели, потом на фабрике игрушек... А когда в 1930 году кукольный цех только открылся, мы одевали куклу от начала до конца. Костюмы были сложные, многодельные... Для такой работы требовалось мастерство, а оно у меня в руках было»¹⁵. В производстве игрушек старого Загорска куклы составляли самостоятельную отрасль, а кустарей-кукольников называли мастерами «личного дела» или «головочниками». В свою очередь, кукольное производство специализировалось на выработке резных и токарных кукол из дерева, лепных — из папье-маше и мастики, а во второй половине прошлого века это производство разделилось на ряд новых отдельных мастерских по изготовлению туловищ, головок, глаз, одежды для

¹⁵ Дайн Г. Л. Игрушечных дел мастера. — М., 1994. — С. 30–31, 34–49.

кукол. Кукольные типажи, выбранные кустарями, — это куклы в костюмах разных губерний, барыни, гусары, дети в крестильных рубашках, матросики и другие.

В 1940 году открылось предприятие Ивановской фабрики игрушек. До конца 60-х годов там производились куклы из папье-маше и дерева, и фабрика была не фабрикой, а артелью игрушек. На производстве трудились такие художники, как Н. Ю. Кукушкина, П. К. Сальников, Д. П. Задорова, Н. В. Мамина. В 60-х годах на фабрике появилась идея выпускать кукол разных народов (Кубинки, Цыганочки, Россиянки, Лады). Выпускались куклы сначала 35-сантиметровые, а затем и 45-сантиметровая коллекция русских кукол. Разнообразные русские костюмы украшали пластмассовое тело ивановских куколок, а голова, как и раньше, изготавливалась из папье-маше. В 1994 году цех прекратил свое существование как нерентабельный и дорогостоящий¹⁶.

Начиная с 1990-х годов в России начали появляться и приобрели большую популярность музеи народных кукол, рассказывающие о русской кукольной культуре. Сейчас в стране работает уже около 20 таких проектов, некоторые представляют также авторские и антикварные экземпляры:

1. Московский музей «Кукольный дом» создан в 1993 году усилиями деятелей русской культуры (О. Окуджава), имеет коллекцию старинных кукол, домики для кукол, экспозицию народных экземпляров и театральные.

2. Музей уникальных кукол (создан в 1996 году Ю. Вишневецкой) — содержит коллекцию экземпляров Российской Империи XIX–XX веков, европейских кукол, азиатских, игрушечные домики.

3. Музей народной игрушки «Забавушка» — имеет коллекции глиняных, соломенных, лоскутных экспонатов, здесь же представлена и русская народная кукла.

4. Музей игрушки в Сергиевом Посаде (основан в 1918 году коллекционером Н. Д. Бартрамом) — экспонируется коллекция старинных изделий из глины и дерева, фарфоровых кукол в русских народных костюмах, коллекция игрушек детей русского императора Николая Второго.

5. Санкт-Петербургский музей кукол — начиная с 1998 года представляет коллекции современных и народных экспонатов, проводит тематические выставки (40 тыс. единиц хранится в музее: куклы, предметы убранства, одежда, этнографические вещи, сувенирные экземпляры в исторических костюмах различных эпох и народов, авторские работы современных мастеров и дизайнеров).

6. Музей-усадьба «Берегиня» (с. Козлово, Калужская обл.) — под руководством народной мастерицы Тарасовой собрано 2000 традиционных кукол из всех уголков России; среди экспонатов — образцы традиционных промыслов (гжель, филимоновская, дымковская и др.), игрушки в национальных костюмах областей России и народов мира (40 стран).

Большое значение в популяризации русских народных костюмов приобрела серия «Куклы в народных костюмах», выпускаемая фирмой «ДеАгостини». Серия представляет собой 80 выпусков, каждый из которых содержит не только фарфоровую игрушку в национальном костюме определенной области страны, но и описание деталей одежды, историю местоположения, традиций и обычаев края и другую интересную информацию.

¹⁶ [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.livemaster.ru/topic/89190-sovetskaya-kukla-znakomaya-i-neznakomaya>.

Источником традиций, их носителями являются люди — мастера, творцы народного искусства. А они тоже меняются. Меняется их социальный состав, мировоззрение, уровень культуры. Современные народные мастера — это не прежние крестьяне, работавшие скорее интуитивно, по сложившимся канонам. У сегодняшних мастеров больше выбора в ткани, цвете. Абсолютно иной образ жизни, тоже влияющий на формирование мастера. И. Я. Богуславская пишет: «Каждый центр народного искусства — это сложный, исторически сложившийся и развивающийся организм. Ему присущи свои художественные традиции, своя система материально-технических и образно-выразительных средств, составляющих специфику местного искусства, его профессионализм. Традиции живут и развиваются через каноны — наиболее устойчивые элементы в местном искусстве, своего рода его неписанные правила... Каноны закрепляют профессионализм местного искусства»¹⁷.

В наши дни промышленное производство кукол достигло огромного развития. Но на фоне серийных игрушек появился новый жанр искусства — авторская художественная кукла; данная кукла не предназначена для игры, а является украшением и предметом декора. Всего сейчас насчитывается более 1000 мастеров авторской куклы. Мы хотим представить наиболее выдающихся.

Олег Маров, дипломированный художник, живописец, кукольный мастер, окончил Суриковское училище в Москве. Мечта Олега — создать в Иваново музей советской куклы. Он создает и восстанавливает неповторимые куклы по стандартам закрывшейся Ивановской фабрики. Размер его кукол около 35–45 сантиметров. Материал — пресс-опилки, эмаль. Это самое сложное в ивановской кукле. Поэтому к Олегу Марову приезжают из разных городов и стран, чтобы восстановить уникальную ивановскую куклу.

Работы итальянского кукольного мастера Лауры Скаттолини впервые были продемонстрированы в Москве в 2006 году. Каждая кукла Лауры изготовлена в единственном экземпляре. Лица их уникальны, а образы она берет из фотографий в журналах, телевидения либо с реальных лиц. Размер ее кукол около 60–70 сантиметров. Материал — полимерная глина. Текстильное тело набивается на проволочный каркас, что позволяет придать кукле желаемую позу. Волосы — натуральные либо выполнены из мохера высшего качества. Лауре удается удивительным образом передавать характер и эмоции на их лицах. Счастливы они или сердиты, мечтательны или обижены — они всегда живые.

На наш взгляд, очень важно, перед тем как начать изготавливать куклу в народном костюме, детально изучить культуру народа, устои, специфику костюма и его детали, чтобы не исчезли и не разрушились критерии ценности куклы как образца нашего прошлого. В противном случае, если этого не сделать, получится некачественный экземпляр, другими словами — подделка. М. А. Некрасова затрагивает тему губельного положения народных мастеров: «Вновь образованные фирмы, производящие сувениры, новые, случайные хозяева объединяются с традиционными народными промыслами под знаком “Сохранения и возрождения народной традиции”. А на деле развивается беспринципная коммерческая деятельность, эксплуатирующая традицию».

¹⁷ Некрасова М. А. Народное искусство России в современной культуре. XX–XXI вв. — М., 2003. — С. 118.

ГЛАВА II. БЕЛГОРОДСКИЙ КОСТЮМ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ЮЖНОРУССКОГО КОМПЛЕКСА

Красоту наши предки противопоставляли злу. В этом обращении к добру, воплощенному в совершенстве художественных форм и смысловой значимости, сказывалось миропонимание народа, проявлялись особенности духовного строя русских людей.

Белгородский народный костюм является уникальным памятником материальной и духовной культуры народа, определенной эпохи. Костюмы Белгородчины можно разделить на три этнографических подрегиона (локуса): Белгородско-Курский, Белгородско-Оскольский и Белгородско-Воронежский. Иногда выделяется Украинский этнографический подрегион, особенно ярко проявляющийся в Ровеньском районе. Для Белгородчины были характерны как чересполосное русско-украинское расселение (Курская губерния), так и сплошное заселение (юго-запад Воронежской губернии).

Отличительными чертами белгородского костюма являются:

1. Функциональность русского народного костюма. В этом аспекте следует рассматривать многообразие его видов: сезонный, будничные или повседневный, праздничный, приспособленность к климату, хозяйственному укладу, семейному быту. Иными словами, добротность, удобство и красота народного костюма Белгородчины наиболее полно соответствуют его функциональным требованиям.

2. Преобладание черного цвета в костюмах, связанное с плодородием черноземной земли.

3. Конструктивность. Это предельная простота белгородского костюма, доступность в изготовлении и экономичность в расходовании сырья.

4. Непревзойденная декоративность. Она достигалась путем комбинирования тканей разного качества и цвета, наличия вышивки, узорного ткачества, кружевоплетения. Декорация одежды имела и функциональное назначение, связанное с верованиями предков, а также их мировоззрением.

5. Комплексность костюма, отраженная во всех регионах края: комплекс понёвный, с андаракон, сарафанный, парочка. Комплексность костюма, преимущественно женского, связана не только с социально-бытовыми факторами, но и с возрастными традициями: девочка, девушка, невеста, молодуха, женщина, женщина зрелого возраста, старуха.

Белгородские женщины носили рубахи с прямыми поликами (редко с трапезиевидными, бытовавшими на юге России). Рубаха состояла из верхней части — стана, сшитого из тонкой материи, и нижней — подставы, из грубого полотна, которую по мере изношенности отпарывали и пришивали новую. Самый распространенный материал для рубах — замашка (конопляная материя домашнего производства). В селах с развитым искусством ткачества мастерицы изготавливали узорные полотна в технике «белым по белому» с рельефными геометрическими орнаментами. С середины XIX века для верхней части рубах стали использовать хлопчатобумажные ткани: ситец, сатин, кисею и миткаль, а в самых богатых семьях их шили целиком из атласа.

В цветовой гамме вышивок преобладал красный цвет, а также сочетание красного и черного. На востоке края по одной из древних традиций Белгородчины вышивку делали только черными шерстяными нитками в технике набор.

В местах ее бытования лучше всего сохранились архаичные линейно-геометрические орнаменты. В XIX веке в пограничных районах русские крестьянки охотно перенимали украинский обычай украшать одежду реалистичными изображениями цветов роз, васильков, ромашек, сплетенных в гирлянды, и даже вазонов с букетами. В то время на обертках популярного в народе брокаровского мыла печатались образцы узоров для вышивок в русском стиле, которые разрабатывали профессиональные художники.

Женщина в русской народной поэзии была неразрывно связана с образом птицы: «лебёдушка», «пава», «серая утушка». Не случайно и названия головных уборов были связаны с названиями птиц: «сорока», «кокошник», «кичка»¹⁸.

В общем оформлении костюма жительницы Белгородчины старались подчеркнуть связь женского начала с солнцем, светом и добром, т. е. с тем, что в языческом мировоззрении славян символизировали птицы. Большую роль в декоре костюма отводили украшениям. На всей территории края женщины носили бусы из стекла и поделочных камней, кресты, ладанки, мониста и бисерные ожерелья в виде сеток. В Воронежско-Белгородском районе комплект украшений дополняли грибатками — круглым или полукруглым ожерельем из тесьмы, расшитой бисером и золотыми нитями. В селах, расположенных на берегах реки Пены, носили наспинные украшения из лент с текстильным узором, которые надевались как пелерина.

ГЛАВА III. МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С РАЗНОВОЗРАСТНОЙ АУДИТОРИЕЙ И ПРЕПОДАВАНИЕ ИЗГОТОВЛЕНИЯ КУКЛЫ В РУССКОМ НАРОДНОМ КОСТЮМЕ КАК СРЕДСТВО ПРИОБЩЕНИЯ К ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ В КЛУБНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ

Организация обучения и воспитания в разновозрастных группах имеет определенную сложность, поскольку от педагогов требуются знания специфики работы с разными возрастными группами и умение соотносить программные требования с индивидуальными особенностями воспитанников.

Кроме индивидуально-психологических особенностей и уровня умственного развития детей, надо также учитывать половую принадлежность ребенка. Ведь даже у младенцев разного пола умственные процессы различны. Мозг мальчиков в целом более активен, чем у девочек. Мальчики более ловкие относительно девочек в визуально-пространственном мышлении, а у девочек в большей степени, чем у мальчиков, развиты вербальные способности. Отсюда мы можем сделать вывод: к обучению мальчиков и девочек надо подходить дифференцированно. Именно поэтому педагогу, подготавливаясь к занятиям, необходимо прорабатывать специальный материал для детей разного пола, разного возраста, в соответствии с их интеллектуально-психологическими особенностями¹⁹.

¹⁸ Шатерникова Н. И., Кравченко О. А., Якубенко Л. В. Женский народный костюм как часть регионального компонента. — Белгород, 2008. — С. 4–5.

¹⁹ Варки Н. Ребенок в мире творчества: Творческое и эстетическое воспитание дошкольников. — М., 2002.

Организация учебно-воспитательного процесса в разновозрастной группе имеет позитивную сторону: сочетание в одной группе разных по возрасту детей усложняет работу педагога, однако в то же время открывает перед ним широкие возможности для организации общения детей и взрослых, а также семьи. Огромным плюсом в работе является то, что через совместную деятельность родителя и ребенка или просто взрослых и детей укрепляется взаимопонимание.

Как свидетельствуют наблюдения, дети в разновозрастной группе прислушиваются к советам, замечаниям и оценкам старших. Старшие в кругу детей более раскрепощены и положительно настроены на работу. Главное, чтобы в такой группе не возникло авторитарных отношений. Постоянное общение младших детей со старшими формирует дружеские отношения, самостоятельность, целеустремленность. Особое значение приобретает пример старших для младших.

В организации обучения детей разновозрастной группы выделяют две основных формы: игра и занятия, основной целью которых является всестороннее воспитание и развитие каждого ребенка, формирование учебных умений.

Игра в разновозрастной группе позволяет достичь значительных результатов, поскольку создает благоприятные условия для взаимодействия педагога с детьми и детей между собой. Дидактические, интеллектуальные игры как форма организации обучения приобретают особое значение, поскольку в них используются самообучение и взаимное обучение. В дидактичной игре взаимодействуют учебная и игровая стороны. В соответствии с этим преподаватель одновременно учит детей и участвует в их игре, а дети — играя, учатся. В дидактичной игре в разновозрастной группе закрепляются знания и навыки, усваивается новый учебный материал. Общение во время совместной деятельности дает огромные возможности для взаимовлияния детей разного возраста, для организации взаимопомощи, обучения младших старшими.

Несмотря на то, что игра заметно повышает эффективность педагогического процесса в условиях разновозрастной группы, основной формой организации обучения остается занятие.

Занятия являются также средством всестороннего развития детей, они способствуют формированию у ребенка разнообразных навыков и умений. Занятия оказывают заметное влияние на физиологические функции организма ребенка, т. к. требуют от него определенных усилий, ограничения естественной двигательной активности, сохранения позы, сосредоточения внимания. Организация занятий должна предусматривать и пути повышения физиологических возможностей детского организма, совершенствования его выносливости.

Педагог, организуя учебно-воспитательный процесс в разновозрастной группе, должен задействовать каждого к активному участию в образовательном процессе, независимо от возраста, пола, национальности и индивидуальных особенностей.

Организация педагогического процесса должна быть ориентирована не только на общие задачи воспитания, а главным образом на детей и взрослых, их потребности, интересы, уровень развития²⁰.

²⁰ Макаренко А. С. Педагогические сочинения : в 8 т. — Т. 1. — М., 1983.

Анализ программ и учебно-методической литературы

Поиск материала по методике преподавания изготовления кукол в народных костюмах привел к выводу, что программы по данной теме для культурно-досуговой деятельности не разрабатывались, по крайней мере, их нет в открытом доступе. Тем более нет никаких методических разработок в этой области для разновозрастных групп.

Однако разработаны учебно-методические пособия, сборники упражнений, наглядно-методические пособия для студентов высших учебных заведений, для детей дошкольного и младшего школьного возраста. Например, рекомендованное учебно-методическим объединением по образованию в области народной художественной культуры, социально-культурной деятельности и информационных ресурсов учебно-методическое пособие Е. И. Ковычевой «Народная игрушка» для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Народное художественное творчество».

Методический и практический материал, представленный здесь, поможет обогатить процесс воспитательной работы в образовательных учреждениях и в семье.

Обучающая цель — формирование системы знаний по теории и истории народной игрушки. Приоритетным направлением воспитания, развития и обучения средствами данного курса является глубокое проникновение в духовную сущность традиционной культуры и постижение ее ценности в настоящее время. Курс проблемно связан с курсами этнологии, этнопедагогике, теории и истории народного творчества, мировой художественной культуры. Это важно для понимания общекультурных исторических процессов и формирования представлений об истории народной игрушки как части духовной культуры человечества. В теоретической части пособия доказана ценность народной игрушки для современности, дано ее определение, в историческом развитии раскрыто функциональное своеобразие двух типов игрушки: крестьянской и ремесленной, проанализированы ее художественно-образные свойства. В этой части работы автор опирается на теоретические положения по народной и игровой культуре (Т. М. Разина, Ю. М. Лотман), также используются выводы по теории и истории русской народной игрушки (Н. Д. Бартрам, И. Я. Богуславская, Т. С. Семенова, Н. В. Тарановская и др.). Особенно ценными для курса являются идеи такого глубокого исследователя в этой области, как Г. Л. Дайн.

В пособие включен методический материал для выполнения студентами практических, творческих заданий по курсу, что способствует подготовке высококвалифицированных специалистов. Освоение системы выразительных средств народной игрушки — одна из важнейших задач обучения. Эта задача решается путем практического задания: пишется сочинение эмоционально-аналитического типа, посвященное игрушке. Следующее задание для самостоятельной работы — написание реферата об истории и особенностях локального стиля игрушечных промыслов России. Оно нацелено на формирование умения работать с нужной литературой, обобщать и систематизировать полученные сведения. Доклады по материалам реферата, сделанные для аудитории, позволят студентам расширить знания об историческом развитии, художественно-стилистическом многообразии, технологических приемах изготовления народной игрушки. На примере текстильной куклы дается представление о принципах этнопедагогике и роли

игрушки в ней, что позволяет проиллюстрировать положение о многофункциональности народной игрушки и ее способности к передаче духовного культурного опыта. Практическое задание — изготовление текстильных кукол — направлено на освоение традиционных приемов и навыков работы с материалом, развитие художественных способностей и эстетического вкуса. Этот раздел пособия актуален не только для студентов, но и для мастеров центров ремесел, педагогов, родителей и детей. Технологические приемы изготовления текстильных кукол демонстрируются при помощи графических изображений, с краткими пояснениями, на примере кукол, изготовлявшихся в Удмуртии. Этот материал является также образцом итогового, зачетного задания курса, направленного на изучение игрушки как части традиционной детской культуры. Студенты должны отразить результаты собственного поиска народных игрушек во всем комплексе их бытования — от изготовления до применения²¹.

Целью методического пособия является объединить знания и опыт по изготовлению традиционных народных кукол, изложить полезные советы по изготовлению и декорированию кукол.

В методическом пособии содержатся:

1. Теоретические вопросы (виды кукол по назначению: обереговые, обрядовые, игровые; виды кукол по способу изготовления: Столбушка, Крестушка, или крестец, Кукла на палочке, Узелковая кукла, Пеленашка, Закрутка, Набивная кукла-мешочек).
2. Особенности изготовления тряпичной куклы. Костюм куклы. Материалы.
3. Практические вопросы (изготовление изделия в материале).

В дальнейшем, при разработке собственной программы, я постаралась учесть опыт, накопленный преподавателями, работающими на разных ступенях образования, по преподаванию русской народной игрушки.

ГЛАВА IV. АВТОРСКАЯ ПРОГРАММА «КУКЛЫ В РУССКИХ НАРОДНЫХ КОСТЮМАХ»

Пояснительная записка

Актуальность программы заключается в том, что в настоящее время интерес к изготовлению и изучению куклы в русском народном костюме постепенно начал возрождаться. В школьные программы стали вводить уроки по знакомству с русскими традициями, обычаями, обрядами, зодчеством и промыслами, а также по изготовлению народных игрушек. Однако нет опубликованных программ по изготовлению русских народных игрушек и кукол в народных костюмах для клубных учреждений. На наш взгляд, нельзя развивать этнохудожественный компонент только в общем или дополнительном образовании, не затрагивая культурно-досуговую деятельность. Поэтому мы разработали и планируем внедрить программу «Куклы в русских народных костюмах» в одно из основных направлений работы клубных учреждений и с ее помощью развить интерес к народной культуре у людей разных возрастов и социальных групп.

²¹ Ковычева Е. И. Народная игрушка. — М., 2010. — С. 3.

Важным каналом для передачи социокультурной информации из поколения в поколение, на наш взгляд, являются народные куклы. «Без нее, без куклы, мир бы рассыпался, развалился, и дети перестали бы походить на родителей, и народ бы рассеялся пылью по лицу земли» (А. Синявский).

Народная кукла — это незаменимый спутник с первых дней жизни и до старости. Она побуждает к размышлениям, способствует развитию познавательных процессов. В ходе взаимодействия ребенка с куклой решаются задачи эстетического воспитания, социализации: «Маленькая девочка без куклы почти так же несчастна и точно так же невыносима, как женщина без детей» (В. Гюго).

В последнее время интерес к изготовлению и изучению традиционной народной игрушки, а именно куклы, начал возрождаться. Но знания о народной кукле в обществе достаточно поверхностные. Народная кукла используется в качестве украшения интерьера. Дети, как и взрослые, недостаточно знают о русских народных промыслах, обычаях и обрядах, традиционном укладе жизни, не знают технологию создания кукол, не имеют правильных выкроек для изготовления народного костюма. Дома преобладают игрушки, отражающие современные реалии, — в виде героев современных мультфильмов, кукол «Барби», «Монстр Хай» и подобных «чудищ». Данные игрушки не способны решать широкий спектр воспитательно-образовательных задач. Поэтому мы предлагаем внедрять в культурно-досуговые организации программу и методику изучения и изготовления кукол в русских народных костюмах для пробуждения интереса разновозрастной аудитории к народным традициям.

Для того чтобы ответить на вопрос, что такое кукла, необходимо обратиться к толковому словарю. В словаре С. И. Ожегова и Ю. Н. Шведовой дается несколько значений этого слова: кукла — 1) детская игрушка в виде фигурки человека; 2) в театральном представлении: фигура человека или животного, сделанная из разных материалов и управляемая актером (кукловодом); 3) фигура, воспроизводящая человека в полный рост²². Слово «кукла» у Д. Н. Ушакова значит как подобие человека, животного, сделанное из какого-нибудь материала для забавы детей или для театральных представлений.

Игрушка, по образному выражению А. С. Макаренко, — «материальная основа» игры, она необходима для развития игровой деятельности. С ее помощью ребенок создает задуманный образ, выражает свои впечатления об окружающей жизни, разыгрывает ту или иную роль. По мнению К. Д. Ушинского: «Дитя искренне привязывается к своим игрушкам, любит их горячо и нежно, и любит в них не красоту, а те картины воображения, которые само же к ним привязало». Также Ушинский подчеркивал, что именно от того, какие впечатления будут отражаться в игре ребенка, как в ней будут применяться игрушки, будет формироваться характер и направление развития человека.

Программа «Куклы в русских народных костюмах» предназначена для культурно-досуговых учреждений и ориентирована на разновозрастную аудиторию. Программа рассчитана на 1 год обучения. Занятия проводятся 2 раза в неделю по 1,5 часа.

Целью программы является развитие творческого потенциала личности обучающихся в процессе создания куклы в русском народном костюме.

²² Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь. — С. 313.

На занятиях по традиционной народной игрушке в условиях культурно-досуговых организаций педагог может решать целый комплекс задач.

Образовательные задачи:

- знакомство с традиционной куклой как частью народной художественной культуры;
- изучение особенностей изготовления заготовки куклы;
- обучение кройке и шитью русского народного костюма;
- знакомство с символикой орнамента вышивки;
- формирование представления о взаимосвязи декоративно-прикладного искусства и фольклора.

Развивающие задачи:

- развитие мелкой моторики рук;
- развитие внимания и памяти;
- развитие образного мышления;
- развитие эстетического восприятия, творческой активности в процессе выполнения работ;
- развитие практических навыков в ходе работы с материалом и оборудованием.

Воспитательные задачи:

- воспитание интереса к русским народным традициям;
- воспитание усидчивости, аккуратности, трудолюбия;
- воспитание бережного отношения к игрушке;
- воспитание уважения к труду народных мастеров;
- воспитание умения взаимодействовать в разновозрастном коллективе.

Формы организации деятельности:

- групповая работа;
- консультативная работа;
- практическая работа.

Форма проведения занятий предполагает перерыв на физкультминутку с целью предотвращения утомления, профилактики заболеваний органов зрения и позвоночника как детей, так и взрослых.

Методы обучения:

- словесные (объяснение нового материала, беседа);
- наглядные (просмотр иллюстраций и презентаций);
- практическая работа.

Формы и режим занятий

Программа предусматривает ознакомление с историей и традициями декоративно-прикладного творчества (фотографиями, зарисовками русских народных костюмов, игрушками). В процессе обучения учитывается сложность выполнения кройки и шитья русских народных костюмов, поэтому большое количество часов отводится практике.

В работе используются иглы, булавки и ножницы, поэтому на первом занятии обучающимся сообщаются правила по безопасности труда, и впоследствии педагог следит за их выполнением.

К концу курса занятий обучающиеся должны знать:

- правила пользования инструментами и технику безопасности;
- историю происхождения русских народных кукол;
- виды и свойства тканей, ниток и других материалов для изготовления народного костюма.

Обучающиеся должны уметь:

- правильно организовывать рабочее место и выполнять правила техники безопасности труда;
- изготавливать куклу;
- шить русский народный костюм.

Обучающиеся должны владеть: основными приемами шитья.

Материалы, инструменты и оборудование: карандаш, линейка, сантиметровая лента, портновский мел, ножницы, булавки, набор швейных игл, нитки, ткани, синтепон.

УЧЕБНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

№ п/п	Разделы и темы	Количество учебных часов		
		Всего	Тема	
			Теория	Практика
1	Вводное занятие	2	2	—
2	История возникновения кукол	2	2	—
3	Изготовление тряпичных кукол (зернушка, подорожница, неразлучники)	2	—	2
4	Организация рабочего места и техника безопасности при выполнении ручного шитья	2	2	—
5	Русский народный костюм	2	2	—
6	Традиционный орнамент и его символика в русском народном костюме	2	2	—
7	Русская народная вышивка	12	2	10
8	Изготовление основы куклы (на пластиковой бутылке)	4	2	2
9	Подбор русского народного костюма на куклу. Работа с выкройками и шаблонами	2	1	1
10	Шаблоны. Раскрой ткани для русского народного костюма на заготовку куклы	6	1	5
11	Обзор необходимых инструментов для создания куклы. Техника выполнения работы	2	1	1
12	Изготовление куклы из самозатвердевающей пластики	44	10	34
13	Организация рабочего места и техника безопасности при выполнении машинных работ	2	2	—
14	Подбор русского народного костюма на куклу. Работа с выкройками и шаблонами	2	1	1
15	Шаблоны. Раскрой ткани для русского народного костюма	2	1	1
16	Изготовление творческих работ на свободную тему	50	10	40
17	Выставка творческих работ	2	—	2
	<i>Итого:</i>	140	41	99

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ПРОГРАММЫ

Тема 1. Вводное занятие (2 часа)

- Знакомство учащихся с содержанием программы и задачами на учебный год. Ознакомительная беседа, знакомство обучающихся друг с другом.
- Правила техники безопасности и поведения в кабинете, организация своего рабочего места.
- Организационные вопросы.
- Беседа с учениками о народных ремеслах.
- Диагностика знаний обучающихся о народной игрушке.

Тема 2. История возникновения кукол (2 часа)

- Демонстрация образцов народной куклы (зерновушка, подорожница, неразлучники, ангелочки «день-ночь», птица счастья, десятиручка).
- Показ презентации и рассказ о русских народных куклах, а также авторских куклах в народном костюме. Показ фильма о народной игрушке — кукле.
- Беседа с учениками о народных куклах, способах их изготовления.
- Опрос по полученным знаниям.

Тема 3. Изготовление тряпичных кукол (зерновушка, подорожница, неразлучники) (2 часа)

- Демонстрация образцов русской народной куклы (зерновушка, подорожница, неразлучники).
- Показ презентации о ходе работы.
- Подбор материалов для основы куклы и цветовой гаммы для гармоничного и эстетически выразительного образа.
- Демонстрация последовательного выполнения кукол.
- Обсуждение полученных результатов, конструктивная похвала и критика.

Тема 4. Организация рабочего места и техника безопасности при выполнении ручного шитья (2 часа)

- Беседа о необходимых материалах для занятий и их назначениях (карандаш, линейка, ножницы, набор ручных игл, канва, нитки «мулине»).
- Правила техники безопасности и поведения при выполнении ручного шитья, организация рабочего места.
- Показ презентации об этапах выполнения ручного шитья и его способах.

Тема 5. Русский народный костюм (2 часа)

- Демонстрация образцов авторской куклы в русском народном костюме.
- Показ фильма о русском народном костюме. Показ презентации о народных костюмах России (южный, северный).
- Беседа с учениками о русском народном костюме.
- Подбор русского народного костюма для своей будущей куклы. Работа с выкройками и шаблонами.
- Опрос по полученным знаниям.

Тема 6. Традиционный орнамент и его символика в русском народном костюме (2 часа)

- Демонстрация образцов орнамента в русском народном костюме.
- Показ презентации о русском народном орнаменте и его символике в костюме.
- Обсуждение понравившегося орнамента.
- Опрос для закрепления знаний по символике орнамента в русском народном костюме.

Тема 7. Русская народная вышивка (12 часов)

- Подготовка учащихся к занятию. Повторение правил техники безопасности и поведения при выполнении ручного шитья.
- Организация обучающимися своего рабочего места.
- Беседа о необходимых материалах для занятий и их назначении (карандаш, линейка, бумага, ножницы, набор ручных игл, канва, нитки «мулине»).
- Подбор русской народной вышивки.
- Работа с построением шаблона, переносом вышивки с иллюстрации на лист бумаги.
- Выполнение работы.
- Обсуждение полученных результатов, конструктивная похвала и критика.

Тема 8. Изготовление основы куклы (на пластиковой бутылке) (2 часа)

- Демонстрация образца основы куклы на бутылке.
- Показ презентации и рассказ о пошаговом изготовлении заготовки.
- Необходимые материалы: квадрат белой ткани, иголка с ниткой, бутылка, синтепух. Вычерчивание круга в центре квадрата из белой ткани. Прошивание контура круга швом «строчка» белой нитью. Стягивание получившейся формы и набивание внутренности шара синтепухом. Засыпать немного соли в бутылку. Прикрепить полученную форму к бутылке с помощью ниток. Подобно тому, как делать голову, нужно сделать грудь (2 штуки), обмотать нитью вокруг бутылки, прикрепив к ней.
- Обсуждение полученных результатов, конструктивная похвала и критика.

Тема 9. Подбор русского народного костюма на куклу.**Работа с выкройками и шаблонами (2 часа)**

- Просмотр иллюстраций, журналов, коллекций народного костюма.
- Выбор костюма конкретного региона для выполнения куклы.
- Работа с иллюстрацией, подробное изучение модели костюма и его деталей.
- Подбор выкройки, шаблонов, лекал.
- Работа с построением шаблона, переносом народного костюма и элементов вышивки с иллюстрации на лист бумаги.

Тема 10. Шаблоны. Раскрой ткани для русского народного костюма на заготовку куклы (6 часов)

- Презентация о цветовых сочетаниях и материалах, используемых в русском народном костюме.

- Подбор цветовой гаммы и тканей по иллюстрации и шаблону, сделанному на прошлом занятии.
- Презентация о пошаговом раскрое ткани.
- Перенос ранее нарисованного шаблона на кальку.
- Сложить выбранную ткань лицевой стороной внутрь; положить на нее выкройки всех деталей; убедившись, что ткани хватает, обвести мелом или мылом, с учетом припусков на швы. Вырезать детали. Обработать край. Сшить швы вручную или с помощью машинки.
- Обсуждение полученных результатов, конструктивная похвала и критика.

Тема 11. Обзор на необходимые инструменты для создания куклы.

Техника выполнения работы (2 часа)

- Подготовка учащихся к занятию. Повторение правил техники безопасности и поведения.
- Организация обучающимися своего рабочего места.
- Беседа о необходимых инструментах и материалах для создания куклы, а также об их назначении (карандаш, линейка, бумага, рабочая поверхность из стекла или пластика больших размеров, пластика для изготовления кукол, фольга, синтепон, различные инструменты, влажные салфетки, толстая проволока, гребенная лента шерсти, универсальный клей «Момент», акриловая краска, пастель, кисти, острые ножи, наждачная бумага, скалка для раскатывания, стеки).
- Выполнение эскиза куклы. Голова, 2 руки, 2 стопы.

Тема 12. Изготовление куклы из самозатвердевающей пластики (44 часа)

- Выполнить эскиз куклы.
- Сформировать голову из фольги, насаженной на какую-нибудь палочку.
- Формируем затылок из фольги, вдавливаем глазные впадины. Покрыть заготовку из фольги равномерным слоем моделина толщиной примерно 3 мм.
- Отметить место для глаз. Вставить глаза и разровнять вокруг них моделин. Сформировать нос куклы. Найти место для губ, сделать прорезь. На обе половинки губы положить по кусочку полимерной глины и разровнять. Для щек слепить два кусочка в форме капли. Прилепить их, выровнять. Раскатать круглую лепешку и разрезать пополам — это заготовки для ушей. Сформировать шею. Изготовить руки и стопы куклы.
- Скрепить все детали проволокой и обмотать синтепоном.

Тема 13. Организация рабочего места и техника безопасности при выполнении машинных работ (2 часа)

- Беседа о строении швейной машинки.
- Правила техники безопасности и поведения при выполнении машинных работ, организация рабочего места.
- Виды строчек, обработка края ткани оверлоком.
- Показ презентации о выполнении машинного шитья.

Тема 14. Подбор русского народного костюма на куклу.**Работа с выкройками и шаблонами (2 часа)**

- Просмотр иллюстраций, журналов, коллекций русского народного костюма.
- Выбор костюма конкретного региона для выполнения куклы.
- Работа с иллюстрацией, подробное изучение модели костюма и его тонкостей.
- Подбор выкройки, шаблонов, лекал.
- Работа с построением шаблона, переносом народного костюма и элементов вышивки с иллюстрации на лист бумаги.
- Подбор цветовой гаммы и тканей по иллюстрации и шаблону.

Тема 15. Шаблоны. Раскрой ткани для русского народного костюма**(2 часа)**

- Перенос ранее нарисованного шаблона на кальку.
- Сложить выбранную ткань лицевой стороной внутрь; положить на нее выкройки всех деталей; убедившись, что ткани хватает, обвести мелом или мылом, с учетом припусков на швы.
- Вырезать детали.

Тема 16. Изготовление творческих работ на свободную тему (50 часов)

- Организация обучающимися своего рабочего места.
- Обработать край ткани вырезанных деталей с помощью оверлока.
- Сшить детали рубахи вручную или с помощью машинки.
- Сделать ручную вышивку на рубахе в соответствии с образцом.
- Сшить детали выбранного костюма (сарафан, понева, душегрея, фартук и т. д.) вручную или с помощью машинки.
- Из бисера создать украшения.
- Соткать русский народный пояс.
- Изготовить головной убор (кокошник, сорока, платок, наcostник и т. д.).
- Сплести обувь (лапти) или сшить из кожи (сапоги).

Тема 17. Выставка творческих работ (2 часа)

- Выставка готовых кукол в русских народных костюмах.
- Обсуждение полученных результатов, конструктивная похвала и критика. Анализ достижений и неудач.
- Чаепитие.

Критерии оценки знаний участников занятий:

1. Степень владения основными терминами в области народного творчества, с которыми познакомились на занятиях.
2. Степень знания процесса создания тряпичных кукол, кукол из пластики и изготовления костюма для них.
3. Знание основных особенностей русского народного костюма.
4. Заинтересованность в изготовлении кукол в русских народных костюмах.

Критерии оценки умений участников занятий:

1. Владение основными технологическими приемами изготовления тряпичной куклы.
2. Владение основными технологическими приемами изготовления куклы из самозатвердевающей пластики.
3. Владение основными технологическими приемами изготовления русского народного костюма для куклы.

Уровни освоения программы

Высокий — участники уверенно владеют основами изготовления тряпичной куклы, куклы из самозатвердевающей пластики и приемами изготовления русского народного костюма, полученными в результате обучения по программе. Знают и умеют использовать необходимые для работы материалы и инструменты. Дети и взрослые заинтересованы в выполнении работы, проявляют интерес к русским народным куклам и авторской кукле, креативность и самостоятельность. Могут рассказать ход выполнения всей работы.

Средний — участники достаточно уверенно владеют основами изготовления тряпичной куклы, куклы из самозатвердевающей пластики и приемами изготовления русского народного костюма, но допускают ошибки, однако всегда готовы их исправить, внимательно слушают преподавателя. Могут рассказать о русских народных куклах и о ходе выполнения работы, однако забывают или пропускают некоторые моменты и этапы. Дети и взрослые проявляют заинтересованность к процессу изготовления куклы, но продолжают нуждаться в помощи преподавателя.

Низкий — участники путаются в последовательности выполнения работы и ее этапах, в истории русского народного костюма, в изготовлении и назначении тряпичных кукол. Дети и взрослые не заинтересованы и не желают серьезно подходить к выполнению работы. Неправильно используют материалы. Работы выполнены на низком уровне, допускаются явные ошибки в анатомии человека и в изготовлении русского народного костюма.

**ЛИТЕРАТУРА К АВТОРСКОЙ ПРОГРАММЕ
«КУКЛЫ В РУССКИХ НАРОДНЫХ КОСТЮМАХ»**

1. Андреева А. Ю. Русский народный костюм : Путешествия с севера на юг. — СПб., 2005.
2. Бартрам Н. Музей игрушки. Об игрушке, кукольном театре, начатках труда и знании о книге для ребенка / Н. Бартрам, Е. Овчинникова. — Л. : Асадейпа, 1928.
3. Варрки Н. Ребенок в мире творчества : Творческое и эстетическое воспитание дошкольников. — М., 2002.
4. Генцицкая Н. История одной куклы. — М., 2004.
5. Голдовский Б. П. Куклы : энциклопедия. — М., 2004.
6. Долгова В. Славянские куклы-обереги своими руками. — М., 2016.
7. Калашиникова Н. Народный костюм. — М., 2002.
8. Каминская Н. М. История костюма. — М., 1977.

9. Ковычева Е. И. Народная текстильная кукла. — Ижевск, 2006.
10. Колпакова И. Возвращение мудрости предков. — М., 2016.
11. Моргуновская Ю. О. Русские обережные куклы : семейная энциклопедия. — М., 2016.
12. Мудрагель Л. Куклы из пластика. Изготовление, коллекционирование, реставрация. — СПб., 2013.
13. Реан А. А. Психология человека от рождения до смерти. — СПб., 2005.
14. Хамм Д. Как рисовать голову и фигуру человека. — Минск, 2006.
15. Шатерникова Н. И. Женский народный костюм как часть регионального компонента / Н. И. Шатерникова, О. А. Кравченко, Л. В. Якубенко. — Белгород, 2008.
16. Всероссийская выставка «Кукла в национальном костюме», 15 декабря 2015 — 13 февраля 2016 : [каталог].
17. Куклы в национальных костюмах : иллюстрации [Электронный ресурс]. — URL: <http://nationaldolls.ru>.
18. Мороз Н. А. Секреты древних технологий. Теоретические и практические основы изготовления традиционной тряпичной куклы : [методические рекомендации]. — URL: <https://infourok.ru/izgotovlenie-tradicionnih-tryapichnih-kukol-metodicheskoe-posobie-419098.html>.
19. Народный костюм [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.liveinternet.ru>.
20. Сборник занятий по работе с детьми дошкольного и младшего школьного возраста. Практический опыт работы педагогов-новаторов ГБОУ «Гимназия № 1593» ЗАО г. Москвы : [методические рекомендации]. — Москва, 2017.
21. Статья из газеты [Еженедельник «Аргументы и Факты». — № 42. — 14/10/2015].
22. Царева Н. П. Презентация история русской куклы [Электронный ресурс]. — URL: <https://kopilkaurokov.ru>.

АПРОБАЦИЯ ПРОГРАММЫ «КУКЛЫ В РУССКИХ НАРОДНЫХ КОСТЮМАХ» И АНАЛИЗ ЕЕ РЕЗУЛЬТАТОВ

Апробация программы проходила в студии искусств, декоративно-прикладного творчества и арт-терапии «Треугольник». В процессе апробации была задействована разновозрастная группа, состоящая из трех взрослых и четырех детей (всего 7 участников). Всего было проведено 2 занятия по 1,5 часа. Из программы «Куклы в русских народных костюмах» было выбрано 2 темы: «Изготовление основы куклы (на пластиковой бутылке)» и «Шаблоны. Раскрой ткани для русского народного костюма на заготовку куклы».

На констатирующем этапе эксперимента участникам было предложено пройти тест, чтобы выявить уровень первоначальных знаний по данной теме. После апробации также было проведено тестирование, результаты которого дали возможность выявить уровень усвоенных знаний.

ТЕСТИРОВАНИЕ № 1

- 1. Какова главная ценность традиционной народной куклы?**
 - а) она является частью культуры всего человечества, сохраняет в своем образе самобытность, характерные черты создающего ее народа
 - б) рукотворное творчество, дорогие материалы при изготовлении

- 2. На какие три группы делятся народные куклы?**
 - а) игровые, обрядовые, сувенирные
 - б) сувенирные, игровые, стационарные
 - в) обереги, обрядовые, игровые

- 3. У русской тряпичной куклы лицо не оформляли, так как:**
 - а) в крестьянской семье не было красящих материалов
 - б) не умели рисовать правдоподобное лицо
 - в) куклы без лица считались оберегами

- 4. Многие тряпичные куклы изготавливались:**
 - а) один день б) несколько минут в) несколько часов

- 5. Материал для изготовления тряпичных кукол в крестьянской семье:**
 - а) ситец б) шелк в) шерсть г) шифон

- 6. Кукла «перевертыш» состоит из частей:**
 - а) две головы, четыре руки, одна юбка
 - б) одна голова, две руки, две юбки
 - в) две головы, четыре руки, две юбки

- 7. Почему в наряде куклы всегда должен был присутствовать красный цвет?**
 - а) это цвет солнца, тепла, здоровья, радости
 - б) он оберегает от сглаза и травм
 - в) красивый яркий цвет
 - г) была ткань только такого цвета

ТЕСТИРОВАНИЕ № 2

- 1. К обрядовым куклам относятся:**
 - а) неразлучники б) лихоманки в) кукла-перевертыш

- 2. К куклам-оберегам относятся:**
 - а) кукла зольная б) птичка в) кукла-кукушка

- 3. К игровым куклам относятся:**
 - а) кукла-кукушка б) кукла-перевертыш в) кукла-крупеничка

4. Поневу шили:

а) из 1 полотна б) из 3 и более полотен

5. Какими красками окрашивали ткань:

а) не окрашивали б) синтетическими в) натуральными

6. Сколько максимальных килограмм весил головной убор у замужних женщин в некоторых областях:

а) 5 кг б) 3 кг в) 1 кг

7. Какой вышивкой украшали рубаху:

а) зооморфной б) геометрической в) антропоморфной г) растительной

По результатам тестирования № 1

Фамилия / Вопрос	№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7	Итого
Бектемирова А.	1	1	1	0	0	1	1	5
Бектемирова Р.	1	1	1	0	0	1	1	5
Горобцова Ю.	0	0	1	1	1	0	1	4
Гуськов И.	0	1	1	0	1	0	1	4
Дындын Т.	1	0	0	1	0	1	1	4
Мороз М.	1	1	1	0	0	1	1	5
Романова К.	0	0	1	0	1	0	1	3

Результаты тестирования № 1 показали, что участники апробации недостаточно владеют знаниями в области изготовления традиционной народной куклы.

ЗАНЯТИЕ № 1. ИЗГОТОВЛЕНИЕ ОСНОВЫ КУКЛЫ (НА ПЛАСТИКОВОЙ БУТЫЛКЕ)

Цель: формирование умений по изготовлению куклы в русском народном костюме, углубление знаний о происхождении кукол.

Задачи*Обучающие:*

- рассказать о значении куклы в жизни человека;
- научить делать заготовку для куклы.

Развивающие:

- способствовать развитию эмоционально-эстетического восприятия и художественно-творческих способностей;
- развивать коммуникативные навыки.

Воспитательные:

- воспитывать интерес к народным традициям;
- прививать внимательность, аккуратность, усидчивость, трудолюбие.

Форма организации: практическая работа и беседа.

Материал для педагога: презентация, компьютер, образец готовой куклы в народном костюме, бланки с тестом.

Материал для обучающихся: пластиковая бутылка, соль, ножницы, нитки, х/б ткань белого цвета, синтепон, ручные иглы, циркуль, карандаш.

Содержание:

1. Организационный момент.
2. Тестирование.
3. Вводная беседа.
4. Подготовительная работа.
5. Практическая часть.

1. Организационный момент

Приветствие и знакомство участников группы. Объявление темы занятия и задач, стоящих перед участниками.

2. Тестирование

В целях определения уровня знаний и умений обучающихся, с которыми ранее проводились занятия по схожим темам, предлагается пройти тестирование.

3. Вводная беседа

Задается вопрос группе: «Знаете ли вы, из чего делали кукол наши предки? Названия этих кукол?» После беседы начинается рассказ о куклах, который сопровождается презентацией № 1. Участники группы по ходу презентации могут задавать свои вопросы и комментировать рассказ.

Куклы можно разделить на три группы: обрядовые, куклы-обереги, игровые.

У наших предков особое место в жизненном укладе занимали *обряды*. Обряды выполняли по всем наиболее важным в человеческой жизни событиям. Практически любой обряд исполнялся с участием или в присутствии кукол, специально для этого изготовленных. Считалось, что куклы, сделанные своими руками из подручных материалов, обладают магическими свойствами. Наши предки верили, что куклы способны отгонять злых духов и приносить счастье в дом.

В одних случаях обрядовую куклу сжигали или топили в воде после того, как она выполнила свое предназначение. Например, Лихоманки — их делали сразу несколько штук (от 12 до 100). Названия куклам давали соответствующие: Дряхлая, Глупея, Глядея, Ленея, Неменя, Ледея, Трясея, Дремлея и др. Эти куклы вешали за печкой, каждая из них приманивала ту нечисть, по имени которой ее называли. Поэтому Лихоманок старались сделать побольше. 15 января каждого года оберег сжигали и делали новых Лихоманок.

Куклы-обереги занимали самое почетное место в доме и пользовались уважительным отношением всех членов семьи. Нередко эти куклы передавались по наследству из поколения в поколение, потому что их ценили как семейные реликвии. Славянские куклы-обереги защищали от порчи, сглаза и всяких напастей, заботились о здоровье членов семьи и обеспечивали благополучие в доме.

Видов кукол у древних славян было великое множество, буквально на все возможные жизненные ситуации. Например, кукла Крупеничка — отличная хранительница семейного быта. Она также заботится о достатке и сытости.

Основное предназначение *игровой* куклы — это отвлечь ребенка в то время, когда взрослые занимаются своими делами. Куклами играли все дети — и девочки, и мальчики. Для самых маленьких изготавливали особые куклы, развивающие мелкую моторику и двигательные функции. Например, маленькие куклы, надевающиеся на палец, или кукольные подвески в виде гирлянды из маленьких узелков. Ребенок инстинктивно сжимает ручку с такой игрушкой, что одновременно и регулирует мышечный тонус, и занимает малыша. Какие-то куклы тренируют ловкость, например те же напалечные фигурки или куклы с основой на деревянной палочке. Такие куклы можно было крутить в руках, держа ее за палочку, — так девочки приобретали навыки прядения, а руки мальчиков готовились к плетению лаптей.

Все игровые куклы древних славян не имели лица, просто белый лоскут без обозначения глаз, носа, рта и ушей. Кукла без лица считалась предметом неодушевленным, недоступным для вселения в нее злых сил (которые, как известно, входят через глаза и рот, реже через нос и уши). Такая кукла не могла ожить и навредить ребенку.

Затем начали появляться куклы в национальных костюмах, изготовленные из папье-маше, дерева и фарфора.

Совсем недавно появилась серия журналов «Куклы в народных костюмах», выпускаемая фирмой «ДеАгостини», представляющая собой 80 выпусков, каждый из которых содержит не только фарфоровую игрушку в национальном костюме определенной области страны, но и описание деталей одежды, историю местоположения, традиций и обычаев края и другую интересную информацию.

В наши дни процветает заводское производство кукол. Но также появился новый жанр искусства — авторская художественная кукла; данная кукла не предназначена для игры, а является украшением и предметом декора.

Задается вопрос группе: «А в какие куклы играли вы в детстве?», «Знаете ли вы, какими куклами играли ваши мамы / бабушки?»

4. Подготовительная работа

Педагог проводит устный инструктаж учеников по выполнению работы. Разбивает обучающихся на 2 команды (каждая будет делать свою куклу в народном костюме). Для каждого участника команды будет свое задание для наиболее продуктивной работы.

5. Практическая часть:

- 1) возьмите квадрат белой ткани, иголку с ниткой, бутылку и синтепон;
- 2) с помощью циркуля начертите в середине квадрата белой ткани круг ровно посередине;
- 3) далее по периметру получившегося круга нужно прошить швом «строчка» белой нитью, стянуть получившуюся форму и набить внутренность шара синтепоном;
- 4) засыпать немного соли в бутылку, закрыть крышку, убедиться, что соль не просыпается, прикрепить полученную форму к бутылке с помощью ниток;

- 5) скрутить из свободного края ткани конвертик (это будут ладошки у ручек) и прошить по периметру;
- 6) подобно тому, как делали голову для куклы, нужно сделать грудь (2 штуки);
- 7) приложить получившуюся грудь к основанию бутылки и обмотать нитью вокруг бутылки, прикрепив к ней.

Группа активно вела диалог по ходу презентации, вспоминая названия некоторых народных кукол; 2 участника группы рассказали о том, как когда-то ездили на фестиваль, на котором им показали, как делать куклу «Неразлучники»; еще 3 участников посещали выставку декоративно-прикладного творчества в городе Солнечногорске, где видели некоторые образцы народных кукол, представленных в презентации.

Далее группе из 7 человек, которая была разделена на команды по три и четыре человека, была поставлена задача научиться делать заготовку для куклы, шить голову и руки. С этим заданием обе группы справились достаточно быстро и качественно. После чего были нарисованы выкройки русской народной рубахи, затем на лоскутах у первой группы была сделана вышивка крестом красного цвета, у второй группы пришита тесьма и сделана вышивка черного цвета.

По завершении занятия группа разошлась в приподнятом настроении и с желанием довести свои работы до конца.

ЗАНЯТИЕ № 2. ШАБЛОНЫ. РАСКРОЙ ТКАНИ ДЛЯ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА НА ЗАГОТОВКУ КУКЛЫ

Цель: формирование умений шитья костюма для куклы, расширение знаний о народном девичьем и женском костюме России.

Задачи

Обучающие:

- расширить знания о народном девичьем и женском костюме России;
- познакомить с принципами изготовления народного костюма;
- научить шить русский народный костюм.

Развивающие:

- развивать коммуникативные навыки;
- развить вкус, умение сочетать материалы и цвета в костюме;
- расширить представления воспитанников об использовании текстиля в изготовлении традиционных народных декоративно-прикладных изделиях.

Воспитательные:

- воспитывать интерес к народным традициям;
- прививать внимательность, аккуратность, усидчивость, трудолюбие.

Форма организации: практическая работа с беседой.

Материалы для педагога: презентация, компьютер, образец готовой куклы в народном костюме.

Материалы для обучающихся: заготовка, которую делали на прошлом занятии, ножницы, нитки, цветные ткани, кружево, тесьма, ленты, ручные иглы, выкройки.

Содержание:

1. Организационный момент.
2. Вводная беседа.
3. Подготовительная работа.
4. Практическая часть.
5. Обсуждение получившихся работ.
6. Тестирование.

1. Организационный момент

Приветствие участников группы.

2. Вводная беседа

Задается вопрос группе: «Что вы знаете о русском народном костюме?» После беседы начинается рассказ о куклах, который сопровождается презентацией № 2. Участники группы по ходу презентации могут задавать свои вопросы и комментировать рассказ.

Из чего делали одежду на Руси?

Издавна на Руси для изготовления костюмов использовали натуральные ткани: хлопок, лен, конопляное полотно или сукно из овечьей шерсти. Красили их натуральными красками. В большинстве областей России наиболее распространенным был красный цвет. Кроме тканей использовались меха, овчина и кожа. Для теплой одежды применяли также шерстяную нить из овечьей и козьей шерсти. Очень богато украшен был народный костюм России. Рисунок на ткани и вышивку могли делать золотой или серебряной нитью, отделывали наряд бисером, драгоценными камнями или металлическим кружевом.

Особенности национальной одежды в России

1. Наряд был многослойным, особенно у женщин. На рубаху надевали поневу, сверху передник, потом фартук или сарафан.

2. Вся одежда была свободного покроя. Для удобства и свободы движений она дополнялась прямоугольными или косыми вставками в рубаху.

3. Все костюмы русского народа имели общий обязательный элемент — пояс. Эта деталь использовалась не только для украшения или придерживания одежды. Орнаменты на поясах служили оберегом.

4. Вся одежда, даже повседневная и рабочая, была украшена вышивкой. Она для наших предков несла сакральное значение и служила защитой от нечистой силы. Народные костюмы России шились из ярких тканей и богато украшались тесьмой, бисером, вышивкой, блестками или узорными вставками.

5. Обязательным элементом как мужской, так и женской одежды был головной убор. В некоторых областях у замужних женщин он был многослойным и весил около 5 килограммов.

Различия русских народных костюмов

1. Север. Символами русского северного национального костюма принято считать сарафан и кокошник. Сарафан, надевавшийся поверх длинной рубахи, в сочетании с твердым головным убором («кокошником» или «кикой») был в широком употреблении как у феодальной знати и горожан, так и у крестьян.

2. Юг. Комплекс одежды с поневой — поясной одеждой, которую носили только замужние женщины. Основные элементы этого комплекса: рубаха, понева и головной убор. Южнорусская нагрудная одежда, имевшая в разных локальных традициях свое название (навершник, нагрудень, насов, шушка, шушпан, шушун), по своему происхождению является очень древней. Чаще она бывала туникообразного покроя. В южнорусских губерниях нагрудную одежду шили до талии, до бедер или до коленей; с длинными или короткими рукавами или вовсе без них.

3. Централно-русский костюм впитывал в себя влияния севера и юга, а также византийские, а потом и западные образцы. Потому он не так показателен, он принципиально смесь влияний.

Далее все участники двух команд обсуждают и советуются, какой выбрать костюм для изготовления.

3. Подготовительная работа

Продолжаем работу в своей команде. Для каждого участника команды будет свое задание для наиболее продуктивной работы. Выбор костюма для куклы из представленных вариантов.

4. Практическая часть:

- 1) для начала вырежем детали рубахи по выкройке, возьмем их и сошьем вместе;
- 2) вывернем рубаху и наденем на куклу;
- 3) выберете цвет ткани для сарафана или поневы;
- 4) руководствуясь выкройкой, шейте детали сарафана или поневы вместе;
- 5) надеть на куклу;
- 6) осталось сшить фартук и платок для куклы;
- 7) по желанию готовый сарафан / фартук / головной убор можно украсить кружевом, тесьмой, лентами, бисером.

5. Обсуждение получившихся работ по критериям:

- 1) владение основными технологическими приемами изготовления тряпичной куклы;
- 2) владение основными технологическими приемами изготовления куклы из бутылки;
- 3) владение основными технологическими приемами изготовления русского народного костюма для куклы.

Первая группа (3 участника) шила северный костюм и показала высокий уровень полученных знаний. Трудностей во время работы не возникло. Все справились со своей работой. Моя помощь потребовалась только при составлении узора вышивки на рубахе.

Вторая группа (4 участника) шила южный костюм и тоже показала высокий уровень полученных знаний. Однако у них возникли трудности с изготовлением головы куклы на бутылке, после повторного просмотра презентации всё получилось. Также хотим отметить, что самый маленький участник группы (7 лет) отлично справился со своими заданиями — обметкой краев ткани.

6. Тестирование

В целях определения уровня знаний и умений обучающихся, с которыми ранее проводились занятия по схожим темам, предлагается пройти тестирование.

По результатам тестирования № 2:

Фамилия / Вопрос	№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7	Итого
Бектемирова А.	1	1	1	1	1	1	2	8
Бектемирова Р.	1	1	1	1	1	1	2	8
Горобцова Ю.	1	1	1	1	1	1	2	8
Гуськов И.	1	1	1	1	1	0	1	6
Дындын Т.	1	1	1	1	1	1	2	8
Мороз М.	1	1	1	1	1	1	2	8
Романива К.	1	1	1	1	1	0	2	7

Результат тестирования № 2 показал, что участники дополнили свои знания в области изготовления традиционной народной куклы.

По нашему мнению, разработанная программа является эффективной и интересной, т. к. во время проведения занятий разновозрастная группа с интересом и вниманием воспринимала информацию о народной кукле, активно вступала в диалог и задавала вопросы. Практическую работу участники выполнили, разделившись на команды по 3 человека и выбрав костюм южного и северного регионов России. Группа творчески и старательно реализовала поставленные перед ней задачи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель, поставленная в работе, достигнута: разработана и частично апробирована программа для клубных учреждений «Куклы в русских народных костюмах», предназначенная для работы с разновозрастной группой.

Анализ литературы по куклам в народном костюме как способу передачи знаний о русской народной культуре, по белгородскому костюму как разновидности южнорусского комплекса составил один из важнейших разделов нашего исследования. Теоретический анализ научных источников позволил нам сделать следующие выводы.

Потребность населения в творчестве прослеживается на протяжении веков, что не только обеспечивает выживание народа, но и способствует сохранению его духовного и физического здоровья, создавая гармонию взаимодействия человека

с природой и другими людьми. Традиционно изготовленные народные тряпичные куклы не так популярны в наши дни, но не стоит забывать о доступности материалов для их изготовления, а значит, такая игрушка может быть дома у любого человека независимо от его материального благополучия или социального статуса. Изготовление народных кукол, костюма, а также их интерпретация с использованием современных материалов содержат в себе богатый образовательный, эстетический и воспитательный потенциал.

Для выполнения творческой работы нами был выбран белгородский костюм, т. к. на территории Белгородской губернии одновременно бытовали следующие разнообразные костюмные комплексы (с поневой, с сарафаном). К тому же белгородский костюмный комплекс — один из самых красочных южнорусских костюмов. Это позволило разнообразить костюм кукол и использовать широкий набор выразительных средств. При всем многообразии костюмных комплексов на территории Белгородской губернии выявлены объединяющие признаки, проявляющиеся в покрое, используемых материалах, общем строе украшений, орнаментике и преобладании черного цвета в костюме.

Нами была разработана и частично апробирована программа «Куклы в русских народных костюмах», проанализированы результаты апробации. Также была выполнена творческая работа «Три возраста — три образа», для которой изготовлены три куклы в народном костюме Белгорода, и сделано ее экономическое обоснование.

Мы разработали современную вариацию традиционной куклы — в виде куклы, изготовленной из самозатвердевающей пластики. Она не похожа на так любимые современные детям «Барби», «Винксы» или «Мокси». Наша кукла сохраняет в себе черты народной игрушки, она воплощает представления народа о красоте, гармонии человеческих отношений, любви к ближним. К тому же, как показала апробация, русская традиционная кукла нравится и взрослым, и детям, потому что она обладает положительной энергетикой и несет жизнеутверждающее начало.

Изучение особенностей изготовления куклы в русском народном костюме не должно ограничиваться только постижением ее художественно-конструктивной составляющей, также необходимо рассматривать куклу в контексте всей народной художественной культуры, это и стало нашей главной концепцией при разработке программы. Только тогда это будет иметь воспитывающее начало, будет способствовать возрождению и сохранению традиционных духовных ценностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абраменкова В. В.* Воспитание игрой. Игрушки лечат. Игрушки готовят к школе. — М., 2008.
2. *Андреева А. Ю.* Русский народный костюм : Путешествия с севера на юг. — СПб., 2005.
3. *Бартрам Н.* Музей игрушки : Об игрушке, кукольном театре, начатках труда и знании о книге для ребенка / Н. Бартрам, Е. Овчинникова. — Л. : Асадейпа, 1928.
4. *Бартрам Н. Д.* Игрушка. Ее история и значение. — М., 1912.
5. *Варрки Н.* Ребенок в мире творчества : Творческое и эстетическое воспитание дошкольников. — М., 2002.
6. *Генсицкая Н.* История одной куклы. — М., 2004.
7. *Голдовский Б. П.* Куклы : энциклопедия. — М., 2004.
8. *Гумилёв Л. Н.* Этногенез и биосфера земли. — М., 2002. — 546 с.
9. *Дайн Г. Л.* Игрушка в культуре России. Сергиев Посад — столица русской игрушки. — Сергиев Посад, 2011.
10. *Дайн Г. Л.* Русская народная игрушка. — М., 1981.
11. *Дайн Г. Л.* Игрушечных дел мастера. — М., 1994.
12. *Долгова В.* Славянские куклы-обереги своими руками. — М., 2016. — С. 35.
13. *Изергина А. Н.* О моем отце, художнике Н. Д. Бартраме / Н. Д. Бартрам : Избранные статьи : Воспоминания о художнике. — М., 1979. — С. 12–14.
14. *Каминская Н. М.* История костюма. — М., 1977.
15. *Касавин И. Т.* Познание в мире традиций. — М., 1990. — С. 66.
16. *Ковычева Е. И.* Народная игрушка. — М., 2010. — С. 3.
17. *Ковычева Е. И.* Народная текстильная кукла. — Ижевск, 2006.
18. *Колесников А.* В поисках затерявшейся старины. — М., 2016. — С. 107.
19. *Колпакова И.* Возвращение мудрости предков. — М., 2016.
20. *Крайт Г.* Психология развития. — М., 2002.
21. *Кулагина И. Ю.* Возрастная психология : Полный жизненный цикл развития человека / И. Ю. Кулагина, В. Н. Колюцкий. — М., 2001.
22. *Макаренко А. С.* Педагогические сочинения : в 8 т. — Т. 1. — М., 1983.
23. *Моргуновская Ю. О.* Русские обережные куклы : семейная энциклопедия. — М., 2016.
24. *Мудрагель Л.* Куклы из пластика. Изготовление, коллекционирование, реставрация. — СПб., 2013.
25. *Некрасова М. А.* Народное искусство России в современной культуре. XX–XXI вв. — М., 2003. — 254 с.
26. *Ожегов С. И.* Толковый словарь / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. — М., 1992. — С. 313.
27. *Реан А. А.* Психология человека от рождения до смерти. — СПб., 2005.
28. *Россихина С. В.* Русская народная игрушка. — М., 1959. — С. 4.

29. Саликова М. Т. Приобщение детей младшего возраста к истокам народной культуры / М. Т. Саликова, С. В. Митина // Теория и практика образования в современном мире : материалы VI Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, декабрь 2014 г.). — СПб., 2014. — С. 147–149.
30. Семенова Т. Народное искусство и его проблемы. — М., 2009.
31. Флерина Е. А. Педагогика народной игрушки // Игра и игрушка. — М., 2003.
32. Хамм Д. Как рисовать голову и фигуру человека. — Минск, 2006.
33. Церетелли Н. М. Русская крестьянская игрушка. — М., 1933.
34. Шатерникова Н. И. Женский народный костюм как часть регионального компонента / Н. И. Шатерникова, О. А. Кравченко, Л. В. Якубенко. — Белгород, 2008. — С. 4–5.
35. [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.colors.life/post/1153000>.
36. [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.toybytoy.com/doll/The-history-of-dolls-in-Russia>.
37. [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.livemaster.ru/topic/89190-sovetskaya-kukla-znakomaya-i-neznakomaya>.
38. [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.syl.ru/article/304535/narodnyie-kuklyi-vidyi-istoriya-russkaya-narodnaya-kukla>.
39. [Электронный ресурс]. — URL: <http://culture-art.ru>.
40. [Славянский мир в куклах] : буклет / этноклуб «Параскева». — СПб.
41. Всероссийская выставка «Кукла в национальном костюме», 15 декабря 2015 — 13 февраля 2016 : [каталог].
42. Иллюстрации. — URL: <https://yandex.ru/images>.
43. Куклы в национальных костюмах : иллюстрации [Электронный ресурс]. — URL: <http://nationaldolls.ru>.
44. Лыкова И. А. Художественный труд в детском саду : [наглядно-методические пособия] — URL: <http://slimyclub.com/showthread.php?t=292504>.
45. Мороз Н. А. Секреты древних технологий. Теоретические и практические основы изготовления традиционной тряпичной куклы : [методические рекомендации] — URL: <https://infourok.ru/izgotovlenie-tradicionnih-tryapichnih-kukol-metodicheskoe-posobie-419098.html>.
46. Практический опыт работы педагогов-новаторов ГБОУ «Гимназия № 1593» ЗАО г. Москвы : сборник занятий по работе с детьми дошкольного и младшего школьного возраста. — Москва, 2017. — URL: http://sch1593.mskobr.ru/files/sbornik_zanyatij_rk_v_do_i_noo.pdf.
47. Статья из газеты [Еженедельник «Аргументы и Факты». — № 42. — 14/10/2015]. — URL: <http://www.aif.ru>.
48. Царева Н. П. Презентация история русской куклы [Электронный ресурс]. — URL: <https://kopilkaurokov.ru>.

*Вторая премия***ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ
ИСКУССТВО КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ
ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ЛИЧНОСТИ
(на материале реконструкции
шишкеевской керамики)**

КУКСА Александра Александровна
Мордовский государственный педагогический институт
имени М. Е. Евсевьева

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования обусловлена тенденцией повышения интереса к культуре своего народа, которая замечена в последние годы в нашей стране. В разных уголках России возрождаются национальные традиции фольклорного творчества, реконструируются технологии создания произведений народного и декоративно-прикладного искусства. Сегодня перед педагогом стоит серьезная задача не только сформировать в сознании учеников представление об искусстве и культуре родного края, а сделать их наследниками национального достояния, передать традиции и мастерство, дать осознание личной принадлежности к корням родной земли и всему человеческому роду в целом. Особая роль в этом процессе отводится народной игрушке. Следует прислушаться к мнению М. А. Ковалевой о том, что «народная игрушка служит средством приобщения к народным традициям, что является важным фактором воспитания духовности, формирования системы нравственных и эстетических ценностей»¹.

13 октября 2018 года старинное русское село Шишкеево Рузаевского района Республики Мордовия, основанное в начале XVII века стрельцами и казаками, отмечало 380-летие со дня образования. Оно славилось своими гончарами-горшечниками и считалось одним из известных центров гончарного ремесла². К сожалению, в настоящее время гончарный промысел в селе Шишкеево забыт, мастеров-игрушечников не осталось, а редкие образцы гончарной посуды можно увидеть лишь в Доме культуры, где директор кропотливо собирает всё, что осталось, и бережно хранит.

¹ Ковалева М. А. Народная игрушка как объект изображения в учебных работах студентов, обучающихся по специальности «Дизайн» // Декоративно-прикладное искусство и образование. — 2018. — № 2 (24). — С. 77–82.

² Колмыков В. И. Высокий огонь: русские гончары-игрушечники. — Рузаевка : Рузаевский печатник, 2012. — 352 с.

Установлено, что такая ситуация складывается почти во всех регионах России. Н. С. Александрова отмечает: «...изучение региональных особенностей народной культуры показывает, что в последнее время народные игры и игрушки стали исчезать: народные игры предлагаются как театрализованные спектакли, а народные игрушки предназначаются для музейных полок»³. В исследовании О. В. Коротких изучены основные подходы к квалификации игрушек. Автор отмечает, что «игрушка является важнейшим инструментом социализации и духовно-нравственного развития ребенка, особенно в первые годы его жизни»⁴. И. Э. Кошекова так же акцентирует внимание на развивающем потенциале игрушки⁵.

Преподаватели кафедры художественного образования Мордовского государственного педагогического института им. М. Е. Евсевьева взяли за реконструкцию шишкеевской глиняной игрушки, изучили сохранившиеся экземпляры мастера Н. М. Шитихина и стали возрождать ее вместе со студентами на занятиях в мастерской керамики⁶. Знание народных традиций, тесно связанных с декоративно-прикладным искусством, выполняет особую роль в развитии у детей и взрослых эмоционально-эстетического отношения к национальной культуре, к пониманию национальных культур других народов⁷. Это придает исследованию проблемы развития творческого потенциала обучающихся через сохранение и возрождение шишкеевской глиняной игрушки актуальность и значимость.

Цель: развитие творческого потенциала обучающихся на занятиях декоративно-прикладного искусства, формирование у них целостной эстетической культуры через познание образов шишкеевской керамики.

Задачи:

- выполнить реконструкцию традиций шишкеевской игрушки;
- разработать наглядный материал с помощью компьютерной графики, обеспечивающий 2D-визуализацию глиняных изделий, раскрывающих этапы работы;
- формировать эмоционально-ценностное отношение к традициям народной керамики как источнику творческого вдохновения;
- развивать общие и специальные практические умения при работе с глиной;
- выявить пути развития творческого потенциала обучающихся средствами народной глиняной игрушки.

³ Александрова Н. С. Этнопедагогический феномен народных игр и игрушек // Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И. Я. Яковлева. — 2017. — № 2 (94). — С. 41.

⁴ Коротких О. В. Проблема классификации народных игрушек в отечественной педагогике // Наука и школа. — 2014. — № 2. — С. 153–161.

⁵ Кошекова И. Э. Национальные особенности русского искусства в современных авторских произведениях народных мастеров: развивающий потенциал игрушки // Гуманитарное пространство. — 2018. — Т. 7. — № 4. — С. 778–789.

⁶ Варданян В. А. Основы керамики [Электронный ресурс] : учеб. пособие / В. А. Варданян, А. П. Русяев ; Мордов. гос. пед. ин-т. — Саранск, 2018. — 1 электрон. опт. диск (CD-R).

⁷ Неменский Б. М. Педагогика искусства. Видеть, ведать и творить : книга для учителей общеобразоват. учрежд. — М. : Просвещение. — 2012. — 240 с.

Научная новизна:

- проведена опытно-экспериментальная работа по созданию психолого-педагогических условий для развития творческого потенциала обучающихся в процессе реконструкции традиций изготовления шишкеевской глиняной игрушки на занятиях по керамике в детской художественной школе;
- разработаны наглядные материалы по теме исследования: 2D-иллюстрации глиняных изделий по мотивам работ мастера Н. М. Шитихина с поэтапным ходом выполнения глиняной игрушки;
- опыт данного исследования подтверждает эффективность разработанных занятий и возможность использования развивающего потенциала возрождения народных традиций в организациях общего и дополнительного образования для приобщения обучающихся к истокам народного декоративно-прикладного искусства.

Методы исследования:

Для приобщения обучающихся к шишкеевской глиняной игрушке было проведено опытно-экспериментальное исследование на базе МБУ ДО «Детская художественная школа № 4» городского округа Саранск. В нем приняло участие 10 детей второго класса в возрасте 8–10 лет. Материалом для исследования стали работы детей, выполненные по мотивам шишкеевской глиняной игрушки. Основные методы исследования: анализ и оценка продуктов художественно-творческой деятельности; тест креативности П. Торренса, сопоставление средств художественного выражения для выявления отличительных особенностей различных игрушек. Опора на эти материалы позволила организовать работу по изучению художественного образа шишкеевской глиняной игрушки.

ОСНОВНОЙ РАЗДЕЛ

Анализ психолого-педагогической литературы дает основания констатировать тот факт, что многие авторы, которые занимаются проблемой творческого потенциала личности, не дошли до окончательного определения его сущности. Категорию «творческий потенциал» нередко используют как синоним творческой активности или творческих способностей. Соответственно, в ходе нашего исследования возникла необходимость выявления сущности и природы творческого потенциала, которые невозможно вскрыть без понимания содержания понятий «личность», «творческая личность».

Личность — категория сложная и переменчивая. Она изменяется вместе с изменениями общества и этноса, к которому она принадлежит. Личность относится к определенному историческому времени. Она может опережать или отставать от него, но всегда в той или иной степени остается современной, тем самым стимулируя прогрессивные изменения в обществе. Исследования в области социологии подтверждают, что как социально-типовая характеристика человека личность пережила определенную эволюцию вместе с ходом исторического процесса.

На становление личности значительное влияние оказывают пространство и время, поскольку историческое место и время накладывают свой отпечаток

на мышление человека. Здесь мы подразумеваем качественные характеристики эпохи и культуры, т. е. качественные характеристики общества и его состояние, и, кроме того, бессознательные и подсознательные психические качества человека, его архетип. На основе этого современная социологическая наука определяет критерии классификации типов личности согласно господствующей общественно-экономической формации, цивилизационного типа общества, принадлежности к определенной этнической культуре или социальной прослойке. Так, если первоначально человек характеризовался адаптивной деятельностью, то современный играет более активную, даже творческую роль в природе и обществе. Данные наблюдения вызвали появление разнообразных теорий и направлений изучения личности в педагогике и психологии. Например, психоаналитическое направление (З. Фрейд, К. Юнг), психоаналитико-социальное направление (А. Адлер, Э. Эриксон, К. Хорни), теория научения (Б. Скиннер, А. Стаатс, Дж. Доллард, Н. Миллер), теория когнитивного социального научения (В. Мишель, А. Бандура, Дж. Келли), гуманистическое направление (И. Бех, К. Роджерс, А. Маслоу), культурно-историческая теория (Л. Выготский) и др.

Относительно определения понятия «личность», К. Роджерс описывает ее в терминах самостоятельности: как организованную, долговременную субъективную сущность, что составляет саму сердцевину наших переживаний.

Г. Олпорт определяет личность как то, что индивид представляет собой на самом деле, — внутреннее нечто, что детерминирует характер взаимодействия человека с миром⁸.

В понимании Э. Эриксона индивидум в течение жизни проходит ряд психосоциальных кризисов и его личность предстает как функция результатов этих кризисов⁹.

Современные психологи понимают личность как интегральное качество человека, объединяющее в целое все ее психические характеристики, процессы и отношения, которые детерминируются внутренними и внешними факторами существования индивида и резко отличают его от других людей. В широком смысле — это конкретная, целостная человеческая индивидуальность в единстве ее природных и социальных проявлений. В узком — индивид, субъект социальных отношений и сознательной деятельности, свойства которых обусловлены конкретно-историческими условиями жизни общества. То есть комплексное психолого-педагогическое видение проблемы личности обуславливается тем, что современное социально-экономическое состояние общества требует формирования активной, самостоятельной и ответственной личности, способной раскрывать, свободно развивать свой потенциал, реализовать который она может лишь в ходе привлечения к деятельности.

Концепция структуры и развития личности описывает личность в психологических и поведенческих терминах. Согласно А. Н. Леонтьеву, личность — качественно новое образование, характеристики которого формируются в течение жизни человека в той мере, в какой система ее мотивов проявляется в соответствии

⁸ Олпорт Г. Становление личности. Избранные труды / пер. с англ. — М. : Смысл. — 2012. — 480 с.

⁹ Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис / пер. с англ. ; общ. ред. и предисл. А. В. Толстых. — М. : Прогресс. — 1996. — 344 с.

с требованиями общества. Чем разнообразнее виды деятельности, в которые личность включена, чем более развитые и структурированные ее качества, тем богаче личность внутренне¹⁰. То есть деятельность формирует личность, и наоборот — внутренние мотивы и возможности личности порождают эту самую деятельность, личность реализуется в процессе деятельности. Этот процесс является непрерывным.

Именно творческая деятельность выступает необходимым условием становления и развития личности, важной формой человеческой практики, активизации потенциала субъекта в процессе личностных изменений.

Как свидетельствуют многочисленные психологические (Г. Уоллес, Д. Гетцельс, Д. Гилфорд, Ф. Джексон, П. Торренс, И. Фостер, Я. Пономарев, Д. Богоявленская, Л. Ермолаева-Томина, М. Холодная и др.), философские (А. Бергсон, Н. Бердяев, Г. Батищев и др.) и педагогические (В. Андреев, Ф. Гоноболин, В. Загвязинский, Н. Кузьмина, В. Моляко, М. Никандров, И. Раченко, С. Сысоева, В. Сластенин и др.) исследования по проблеме природы творчества, для каждой личности этот феномен является уникальным по своим корням в ней, своеобразным по условиям его раскрытия и индивидуальным по механизмам его функционирования.

Изучая проблему творчества, ученые определяют ее следующим образом:

- 1) как деятельность личности, направленную на создание новых материальных и духовных ценностей, которые характеризуются социальной и личностной значимостью;
- 2) как наивысшую форму активности личности, направленную на преобразование не только внешнего мира, но и внутреннего, саморазвития и самореализации;
- 3) как диспозиционное качество личности, предпосылку развития знаний и духовного роста;
- 4) как уникальное качество креативного субъекта;
- 5) как процесс решения нестандартных ситуативных задач (талантливое изобретение);
- 6) как созерцание вечных ценностей (мудрое обобщение).

Взаимосвязь понятий «личность» и «творчество» ученые отразили в определении творческой личности, которой выступает индивид, обладающий высоким уровнем знаний, имеет влечение к новому, оригинальному, для которого творческая деятельность является жизненной потребностью. По мнению В. Моляко, понятие «творческая личность» обозначает человека, который имеет определенный уровень развития творческих способностей; объективацию этих способностей в достижениях; сформированные ценностные ориентации и жизненные ориентиры, которые способствуют (поддерживают) процессу становления, развития, проявления, реализации творческого потенциала; определенную структуру характерных черт личности, что гармонично сочетается со способностями, образуя индивидуальный творческий стиль деятельности¹¹.

¹⁰ Леонтьев А. Н. Деятельность, сознание, личность. — М. : Смысл ; Academia, 2005. — 352 с.

¹¹ Моляко В. А. Проблема психологии творчества и разработка подхода к изучению одаренности // Одаренные дети: проблемы, перспективы, развитие : материалы всерос. науч.-практ. конф., 20–21 мая 2013 г. — СПб., 2013. — С. 54–61.

То есть творческая личность — это личность, способная реализовать через творческую деятельность собственный творческий потенциал. При этом сам потенциал выступает как одна из важнейших качеств творческой личности, как источник творческой активности и деятельности, при условии формирования и развития которой личность превращается в творческую. Исходя из этого, основной задачей современной педагогики, как науки о формировании личности, является разработка содержания и технологии применения методов и средств формирования творческой личности в контексте раскрытия и развития ее внутреннего творческого потенциала.

Понятие «творческий потенциал человека» как сфера возможных творческих проявлений ее личности активно используется в современных исследованиях личности и ее деятельности.

В. Моляко определяет творческий потенциал как ресурс творческих возможностей человека, способность конкретного человека к осуществлению творческих действий, творческой деятельности в целом.

По мнению П. Кравчука, творческий потенциал проявляется, прежде всего, в способности личности подходить к конкретному делу не стандартно, искать и находить наиболее оптимальные пути, методы решения возникших проблем.

Л. Курило рассматривает творческий потенциал как творческие возможности личности, ее креативность, что может проявляться в мышлении, общении, других видах деятельности и характеризовать как личность в целом, так и ее отдельные способности, продукты творческой деятельности, процесс их создания.

По мнению С. Хмельковской, творческий потенциал выступает совокупностью связанных в систему природных и приобретенных качеств, которые проявляются через способности, умения, психические процессы, способы мышления и деятельности и позволяют личности нестандартно решать задачи, направлены на приобретение наиболее эффективным способом максимального результата.

Из этого следует, что не стоит отождествлять понятия «творческий потенциал» и «творческие способности», поскольку, анализируя различные подходы ученых, можно сделать вывод, что основы способностей заложены генетически, формируются и развиваются на основе задатков, которые являются врожденными анатомо-физиологическими особенностями мозга, нервной системы, органов чувств и движения. В отличие от способностей, творческий потенциал не зависит от задатков и является качеством личности, которое формируется и развивается в процессе ее деятельности.

Творческая активность в современной психологии определяется как способность производить общественно значимые преобразования в мире на основе освоения богатств материальной и духовной культуры, проявляющаяся в творчестве, волевых актах и общении. Ее интегральная характеристика — это активная жизненная позиция, способность человека к сознательной, трудовой и социальной деятельности, а также мера целенаправленного преобразования им окружающей среды и самого себя на основе усвоения богатств материальной и духовной культуры; активная жизненная позиция человека, проявляющаяся в его принципиальности, последовательном отстаивании своих взглядов, инициативности, деловитости, психологической настроенности на деятельность¹². По нашему мнению, творческий

¹² Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. — СПб. : Питер, 2015. — 705, [7] с. — (Мастера психологии).

потенциал выступает предпосылкой творческой активности личности; в свою очередь, творческая активность является результатом проявления творческого потенциала.

Значительное количество ученых (Д. Богоявленская, П. Кравчук, Я. Пономарев, М. Холодная и др.) рассматривают творческий потенциал сквозь призму такого качества личности, как креативность.

Креативность — способность порождать необычные идеи, отклоняться от традиционных схем мышления, быстро решать проблемные ситуации, творческая направленность личности. Согласно А. Маслоу, креативность является врожденной и теряется под влиянием среды¹³.

По мнению Л. Яременко, креативность характеризует творчество, способность творческого действия, потенциал, внутренний ресурс человека, а творческий потенциал можно определить как потенциальную креативность, совокупность творческих способностей личности, особенностей ее творческого мышления. Таким образом, креативность можно определить как составную часть творческого потенциала, в процессе формирования которого креативность выступает его психологической основой.

Определяя понятие творческого потенциала личности, не следует забывать и о его когнитивной стороне. Творческая деятельность личности невозможна без опоры на иерархически организованную систему знаний и умений личности, приобретенных в процессе обучения и выступающих основой творческого потенциала. Руководствуясь положениями деятельностного подхода к определению личности, стоит также отметить важность мотивов, которые имеют большое значение для поведения и деятельности личности. Именно мотивация выступает побудительной причиной творчества, следовательно, относится к составляющим творческого потенциала как внутренние скрытые резервы, установка на творческую деятельность.

Творческий продукт личности в полной мере не отражает системного видения проблемы, однако все ученые имеют четкую позицию относительно необходимости разработки данного вопроса и его важности для личности и общества в целом. Определение сущности потенциала усложняется многоплановой системой взаимозависимых характеристик: знаний, умений, творческой активности, творческих способностей, мотивов, креативности и т. п.

На основе анализа научных подходов к определению сущности понятия «творческий потенциал личности» можем определить его как интегративное системное качество личности, включающее знания, умения и психические качества личности, среди которых основными являются креативность, мотивация, установка на творческую деятельность. Данное обстоятельство, при условии высокого уровня их развития и взаимосвязи, стимулирует личность к активному профессионально-творческому саморазвитию и преобразованию окружающей ее среды.

Стоит отметить, что только благодаря созданию благоприятных социально-психологических и педагогических условий для развития личности можно будет выявить ее скрытые возможности и сформировать необходимый уровень творческого потенциала. Перспективами дальнейших научных исследований в контексте

¹³ Маслоу А. По направлению к психологии бытия. — М. : ЭКСМО-Пресс, 2002. — 272 с.

проблемы являются обоснование структуры творческого потенциала личности и определение комплекса активных форм и методов его формирования.

Значимость темы «Декоративно-прикладное искусство как средство развития творческого потенциала личности (на материале реконструкции шишкеевской керамики)» заключается в воспитании художественной культуры у школьников, пробуждение интереса общества к традиционной русской глиняной игрушке, которая сохранила свою национальную идентичность и стала своеобразным отражением древней культуры нашего народа.

Художественная керамика — один из самых распространенных видов русского декоративного искусства. Зародившись в глубокой древности, она за долгое время своего развития достигла высокого художественного уровня и технического совершенства. Изучение истории развития искусства керамики, техники и технологии создания, функционального назначения керамических изделий, содержания орнаментальных мотивов, композиции и колорита дает возможность всесторонне познать традиции быта, культуры русского народа.

Современная керамика обогатилась новыми чертами, которые отражают традиции прошлого в обновленных формах, а именно в декоративном решении предметов утилитарного и художественно-декоративного назначения, возрождается народная игрушка. Народная глиняная игрушка имеет незаурядные высокие художественные качества и широкие воспитательные возможности. Эмоциональное воздействие образов, широко воплощенных в народной игрушке, применяется педагогами в учебно-воспитательной работе с учениками, помогает привлечь их к исконной культуре своего народа.

Изучение учащимися на уроках изобразительного искусства глиняной игрушки способствует формированию эстетического вкуса, а также развитию творческого потенциала обучающихся.

В наши дни, начиная с детского сада и младших классов школы, дети учатся воспринимать объемные формы через лепку. Начиная с младшего дошкольного возраста, когда у ребенка преобладает наглядно-действенное мышление, работа с пластическими материалами определенно играет огромную роль в его развитии. В безыскусном процессе лепки синхронно работают обе руки, вследствие этого задействуются и координируются оба полушария мозга, развивается мелкая моторика рук, а ребенок получает разнообразие сенсорного опыта при работе с пластическим материалом, будь то пластилин или глина.

По мере становления наглядно-действенного мышления, с формированием уровня навыков ребенка, в качестве новообразования выступает наглядно-образное мышление. Ребенок, на основе своего сенсорного опыта, пробует лепить по воображению, учится воспроизводить образы, прогнозировать результат своей деятельности.

Привлечь интерес ребенка к этой деятельности, чтобы он мог заниматься без принуждения, — неотъемлемая часть учебного процесса. Помимо прочего, наличие интереса у ученика освобождает его воображение. Индивидуальный подход преподавателя к системе поощрения благотворно отражается на самооценке ребенка и формировании интереса. Интерес, в свою очередь, является ключевым фактором в развитии творческого потенциала ребенка.

Когда ребенок доходит до стадии развития словесно-логического мышления, он уже способен усваивать и воспринимать знания, анализировать их в меру своих

способностей. Он уже имеет сравнительные представления о формах, размерах и материалах. Способен не только воспроизводить образы, плоды своего воображения, но и понимать его окружающий мир, осознавать свою национальную принадлежность, знакомиться с особенностями культуры родного края. На этом этапе важно привить ребенку любовь к Родине, чувство патриотизма. Таким образом, у ребенка формируется еще и чувство собственной значимости, своего места в этом мире.

В нашем регионе, в селе Шишкеево Рузаевского района Республики Мордовия, глиняная шишкеевская игрушка является одной из утраченных наследий народного творчества. Изначально гончарное ремесло служило для изготовления емкостей для хранения еды и посуды, потребления пищи, т. к. в то время все предметы быта в народе создавались своими руками. А игрушка придумана мастерами на радость и забаву подрастающему поколению. Дети с младшего возраста играли в глиняные игрушки, с восхищением и трепетом созерцали процесс ее создания, и постепенно у них формировался интерес к этой деятельности. По мере освоения навыков работы с глиной развивается творческий потенциал.

При более глубоком изучении основ изобразительной грамоты в художественных школах роль работы с пластическими материалами в образовательном процессе часто недооценивается. А ведь рисунок, живопись, скульптура и гончарное искусство являются взаимодополняющими элементами учебного процесса, развивают образное мышление и учат детей понимать объем в изображении предмета на плоскости, и наоборот. Кроме того, работа с глиной доступна и интересна детям разного возраста, эффективно и качественно изменяет уровень общих умений, таких как проектирование, организация работы, анализ и оценка деятельности, и специальных практических умений: подготовка глины, переминание, центровка, вытягивание цилиндрической формы, лощение, обжиг, вошение и др.

В разные исторические эпохи население изготавливало всевозможную посуду для приготовления, хранения и потребления блюд, замечательные керамические игрушки. Глиняные игрушки делали практически во всех гончарных центрах. Без них нельзя было представить ни одного базара или ярмарки. Их производили преимущественно женщины и дети гончаров для собственных нужд, а из отдельных центров их вывозили на ярмарку. В каждой ячейке формировались традиции как в лепке формы, так и в росписи.

Несмотря на большие масштабы производства глиняных игрушек, их дошло до нас мало, ведь они легко ломались, разбивались и исчезали с поколениями людей. Глина издавна служила материалом для изготовления детских игрушек: антропоморфных или зооморфных фигурок, свистулек, погремушек и т. п. Согласно мифологии большинства народов мира, человека и животных Бог слепил из глины — так же как гончар лепит глиняные статуэтки.

Игрушки — важная составляющая воспитательного процесса. С их помощью ребенок знакомится с окружающим миром. Глиняные игрушки хороши тем, что они могут быть сделаны самостоятельно даже самыми маленькими детьми. Лепка игрушек — огромное удовольствие для малышей и для детей постарше.

С незапамятных времен человек научился обрабатывать глину, использовать гончарный круг. Закаленные выжиганием, но все же непрочные предметы служили каждому поколению людей. Обломки древней керамики и сегодня служат

археологам надежным источником в воссоздании истории и материальной культуры многих прошлых эпох¹⁴.

Игрушки в крестьянском быту изготавливались из глины, дерева и других природных материалов. Изготовление посуды в гончарных промыслах сопровождалось лепкой глиняных игрушек. В них мастера давали волю своей фантазии, превращая комочки глины в фигурки людей, зверей, птиц, всегда сказочных и реальных одновременно. Меткость характеров всегда сочеталась с обобщенностью образа в лаконичной пластической форме. Нередко игрушками были свистульки. И дети, и взрослые играли на них как на музыкальных инструментах, дополняя скульптурный образ звуковыми аналогиями. Игрушка представляла собой пустотелые фигурки с отверстиями для вдувания воздуха, что способствовало воспроизведению звука. Они имели вид лошадок, барашков, петушков и др. Имели эти игрушки и определенное ритуальное значение: свист во время праздничных гуляний символизировал пробуждение солнца от сна, усиление тепла, которое земля получает от него. Кроме того, в древности считалось, что свист и другие шумовые эффекты отгоняют от детей злых духов. Но постепенно это охранное значение терялось, и такие игрушки приобрели познавательную-воспитательную функцию. К сожалению, глина — материал ломкий и недолговечный. Поэтому, несмотря на большие масштабы производства глиняных игрушек в разные периоды, дошло их до нас мало.

Под влиянием развития промышленности и постепенного упадка традиционного гончарного ремесла, а с конца 1980-х годов и с развитием туристического бизнеса, глиняная игрушка стала выполнять декоративную функцию и стала не столько элементом игровой культуры, сколько этнографическим сувениром, декором. Тем не менее народная игрушка является тем наследием, что подобно родному языку, песне, сказке. Ее можно широко использовать на различных занятиях краеведения, а также с целью эстетического воспитания детей.

Глиняные изделия производили повсюду, где находились залежи гончарных глин, а сама их обработка, приготовление глиняной массы, создание с помощью быстрого вращения гончарного круга из бесформенного комка объемного предмета, украшение его простейшими способами — весь этот процесс рождения гончарного изделия, повторяемый многими поколениями мастеров, привел к своеобразной универсальности этого искусства.

Изготовление глиняных игрушек — особая отрасль гончарного дела. Мастера чаще всего изготавливают игрушки-свистульки в виде фигурок коня, птицы, козла, барана. Из декоративных настольных игрушек выделяются красочностью и мягким юмором изображения женских фигурок.

Свистульки — самобытное произведение искусства, которое украшает наш быт, вносит тепло и радость в жизнь детей. Глиняные свистульки имеют древнее происхождение. Их прототипом был большой орех с дырочками, что издавал пронзительный свист, когда в него вдували воздух. Глиняные свистульки в виде животных, птиц считали символом плодородия, обновления, возрождения природы, а свист был частью ритуала, отгоняющего злых духов.

¹⁴ Ковалева М. А. Народная игрушка как объект изображения в учебных работах студентов, обучающихся по специальности «Дизайн».

Для росписи чаще всего использовали краски из натуральных красителей. Черная изготавливалась из веток ольхи, оранжевая — из молочая, желтая — из ромашки, синяя — из сон-травы, зеленая — из ржи, коричневая — из лука.

Свистульки изготавливают в виде различных животных, и каждая из них что-то символизирует. Птица — символ мечты, творчества; олень — земледелия, знаний; коровка — плодородия, материального достатка; барашек — благополучия. Соловей — свистулька в виде маленького горшочка или кувшина, в которые наливали воду и вдвухали через носик воздух, извлекая при этом звуки, похожие на пение соловья. Монетка — маленькая детская посуда, которая воспроизводила все традиционные формы глиняных изделий. На базарах и ярмарках это изделие стоило полкопейки или копейку, т. е. одну монету. Отсюда и его название. Часто использовали для сдачи покупателю. Барыни — глиняные скульптурки в виде женщины в шляпе.

Истоки появления глиняной игрушки уходят в далекое прошлое на многие тысячелетия, но традиции русских мастеров живы и по сей день. Каждый умелец стремился внести в игрушку что-то свое; так, в каждом уголке страны зародился свой оригинальный стиль керамического изделия. Очень важно развивать интерес и укреплять ценность традиций культуры своего народа у подрастающего поколения. С утратой ремесел, народного искусства произойдет оскудение человеческой души.

В общеобразовательной школе на уроках изобразительного искусства с народной глиняной игрушкой ученики знакомятся в I четверти III класса. Общая тема четверти называется «Искусство в твоём доме»¹⁵. Тема первых двух уроков «Твои игрушки». Сверхзадача урока заключается в том, чтобы ученики поняли, что игрушки создают художники, а первые игрушки — деревянные, глиняные, тряпичные — делали обычные люди, поэтому их называют народные игрушки. Дети знакомятся с образами дымковской, филимоновской, абашевской, каргопольской игрушек. Им предлагается придумать форму игрушки в виде коня, птицы или бабы и вылепить. Здесь акцент делается на образно-пластической форме игрушки, а на следующем уроке основное внимание переносится на то, как мастера расписывали игрушки, следуя народным традициям.

Во II четверти V класса, изучая тему «Древние образы в современных народных игрушках», ученики узнают о живучести древних образов коня, птицы, бабы в современных народных игрушках, изучают особенности пластической формы глиняных игрушек различных промыслов. Детям предлагается вылепить и расписать по мотивам народной глиняную игрушку.

Поскольку мы живем в Республике Мордовия, то, кроме традиционных центров народной глиняной игрушки, знакомим детей с игрушкой, которая выполнялась мастерами-горшечниками в селах на территории Мордовии, в том числе в селе Шишкеево.

Глиняную народную игрушку невозможно скопировать, как ни старайся, у каждого получается своя. Самое главное, освоить приемы лепки, а далее можно импровизировать и создавать свои творческие работы. Конечно, двух уроков

¹⁵ Программы общеобразовательных учреждений. Изобразительное искусство и художественный труд. 1–9 классы / под рук. и ред. Б. М. Неменского. — М.: Просвещение, 2005. — 142 с.

недостаточно, чтобы освоить единство формы и декора в игрушке, цветовой строй и основные элементы росписи народной игрушки. Эту проблему можно эффективно решить на занятиях в организациях дополнительного образования, детских художественных школах и школах искусств, где бюджет времени позволяет более подробно изучить древние образы в современных глиняных игрушках.

Опытно-экспериментальную работу по приобщению обучающихся к шишкеевской игрушке мы проводили на базе МБУ ДО «Детская художественная школа № 4» городского округа Саранск на скульптурном отделении. Во 2-м классе обучаются 10 детей в возрасте 8–10 лет (рис. 6).

На констатирующем этапе с детьми была проведена диагностика имеющихся у них знаний на тему народной глиняной игрушки (дымковская, филимоновская, абашевская, каргопольская). Оказалось, что о шишкеевской глиняной игрушке знают всего 10 %, когда-либо слышали 30 % и 60 % не знают ничего (рис. 1).

Мы разработали серию занятий по мотивам шишкеевской глиняной игрушки. Вначале дети узнали, что она зародилась в начале XVII века в селе Шишкеево Инсарского уезда Пензенской губернии (ныне Рузаевский район Республики Мордовия). Основным ремеслом в селе Шишкеево являлось гончарное производство. На радость детям появились глиняные игрушки-свистульки.

В визуальном ряде презентации представляются 2D-иллюстрации по образцам работ мастера Н. М. Шитихина, разработанные в процессе исследования (рис. 2). Обучающиеся сравнивают их с образами других народных игрушек, выявляют, что общего у этих игрушек и чем они отличаются от народного наследия других регионов. Таким образом, обучающимися были выявлены основные характеристики формы и техники, выделяющие уникальность шишкеевской игрушки.

Во-первых, заметили, что персонажи игрушек выбраны не случайно. Мастера лепили игрушки для местных детей и поэтому за основу брали хорошо известные им образы различных животных и птиц: коней, медведей, козлов, баранов, собак, петухов, жаворонков, а также людей: крестьян, барынь, всадников, военных с гармонью в руках и др.

Во-вторых, отметили простоту, плавность форм игрушек и, наконец, что мастера не расписывали их яркими узорами, а покрывали свистульки глазурями, при этом основные элементы декора выполнялись из самой игрушки либо способом вдавливания глины.

Далее был предложен на выбор ряд игрушек, которые они будут лепить, и класс единодушно выбрал две: птицу и коня. Благодаря визуальному представлению поэтапного выполнения работы дети быстрее усваивали материал, поэтому за два занятия каждый успел слепить по две-три игрушки (рис. 3). Несмотря на то, что были показаны иллюстрации конкретных изделий, дети проявили творческий подход, яркое воображение, поэтому каждая игрушка отличилась особыми элементами украшения.

В процессе лепки познакомились с еще одной характерной особенностью шишкеевской игрушки — технологией изготовления свистка. Отметим, что свисток дымковской игрушки делается на уже готовом изделии, созданном из цельного куска глины. В области свистка, на расстоянии полутора сантиметров до края, деревянной овальной палочкой делается отверстие под углом 45° и расширение полости внутри игрушки круговыми движениями кончика инструмента. Затем в месте свистка параллельно его стенкам делается второе отверстие так, чтобы

сохранился угол в 45° . А шишкеевская игрушка изначально выполняется полой, пустой внутри. Сначала скатывается шар, из которого будут в дальнейшем вылепливаться детали, затем специальным деревянным инструментом или большим пальцем в шаре выдавливается отверстие. С помощью засечек и увлажнения глины в месте стыка к отверстию прикрепляется более маленький шар, в котором в итоге будет сделан свисток, где плоским деревянным инструментом делаются два отверстия под углом 45° (рис. 4.). Плюс данной методики в том, что в изделии можно сделать два и более симметричных отверстий, при закрытии каждого звук свистка будет звонко изменяться, что придает особую привлекательность игрушке.

Завершающим этапом работы является декорирование вылепленной игрушки при помощи насечек, вдавливаний, сушка, утильный обжиг, декорирование глазурью и повторный обжиг.

После лепки творческих работ на контрольном этапе было выявлено, что дети отлично усвоили материал о шишкеевской игрушке, ее мастерах и особенностях исполнения, также они узнали о многообразии народных игрушек, могли их различить (рис. 7, 8).

В ходе исследования проведена диагностика творческого мышления по тесту Е. П. Торренса с целью выявления уровня развития творческого мышления на конечный результат выполненной игрушки. По шкале данного теста результаты учащихся рассматривались в соответствии с показателями по следующим критериям.

По результатам теста видно, что средние показатели уровня креативности оказались довольно высокими. Было выявлено, что дети с более низкими результатами выполнили игрушку по образцу без творческих элементов. А дети с более высокими показателями (60 %) проявили в работе больше воображения, их игрушки были более креативными, аккуратными и дополнены интересным декором. Работы отличались в основном уровнем разработанности и оригинальности (рис. 5). Это подтверждает эффективность проведенных занятий и возможность использования такой формы работы в различных организациях дополнительного образования.

Сравнение данных, полученных на констатирующем и контрольном этапах исследования, показало, что реконструкция шишкеевской глиняной игрушки (характерных для нее малых форм и их образов, технологии изготовления и декорирования) обогащает методику обучения изобразительному искусству в общем и дополнительном образовании новым материалом, не только обладающим педагогической и методической ценностью, но одновременно позволяющим приобщить детей к истокам народного и декоративно-прикладного искусства. Разработанные занятия и авторские наглядные пособия оказывают положительное влияние на формирование интереса к народной глиняной игрушке, познание ее художественного образа и использование развивающего потенциала. В перспективе важно решить проблемы подготовки художественно-педагогических кадров к организации работы по поиску образцов аутентичной народной художественной культуры, рискующих быть преданных забвению, выработке путей достижения их востребованности в образовательном процессе и эффективному применению их развивающего потенциала.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Главная идея данной исследовательской работы — восполнение пробелов национально-регионального компонента в содержании образования, воспитание социокультурной и этнической идентичности школьников, приобщение их к традициям и культуре Мордовии через освоение навыков гончарного мастерства и возрождение традиций изготовления шишкеевской игрушки, в том числе средствами компьютерных технологий. Дети могли увидеть готовую игрушку, процесс работы педагога и, главное, иллюстрации каждого этапа изготовления игрушки (рис. 9, 10). Исследование показало очень высокие результаты: обучающиеся познали художественный образ шишкеевской глиняной игрушки, выяснили, в чем ее уникальность.

Во-первых, они заметили, что персонажи игрушек выбраны не случайно. Мастера лепили игрушки для местных детей и поэтому за основу брали хорошо известные им образы различных животных и птиц, а также людей (крестьян, барынь, всадников, военных с гармонью в руках и др.).

Во-вторых, отметили простоту, плавность форм игрушек и что мастера не расписывали их яркими узорами, а частично покрывали свистульки в основном бесцветной глазурью.

Благодаря визуальному представлению поэтапного выполнения работы материал усваивался быстрее, поэтому за занятие каждый успел слепить по две-три игрушки.

По результатам данных диагностики творческого мышления, теста Е. П. Торренса было выявлено влияние уровня креативности на конечный продукт работы ребенка с глиной на занятии по керамике в художественной школе. Работы обучающихся с более высоким показателем творческого мышления отличались разработанностью деталей, аккуратностью выполнения и дополнительными декоративными элементами.

Опыт данного исследования доказывает, что разработанные занятия и авторские наглядные пособия оказывают положительное влияние на формирование интереса к народной глиняной игрушке, познание ее художественного образа и использование развивающего потенциала. В перспективе важно решить проблемы подготовки художественно-педагогических кадров для организации работы по приобщению обучающихся к народному декоративно-прикладному искусству, выработке путей достижения его востребованности в образовательном процессе и эффективному применению его развивающего потенциала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ковалева М. А. Народная игрушка как объект изображения в учебных работах студентов, обучающихся по специальности «Дизайн» / М. А. Ковалева // Декоративно-прикладное искусство и образование. — 2018. — № 2 (24). — С. 77–82.
2. Колмыков В. И. Высокий огонь: русские гончары-игрушечники / В. И. Колмыков. — Рузаевка : Рузаевский печатник, 2012. — 352 с.
3. Александрова Н. С. Этнопедагогический феномен народных игр и игрушек / Н. С. Александрова // Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И. Я. Яковлева. — 2017. — № 2 (94). — С. 41–47.
4. Коротких О. В. Проблема классификации народных игрушек в отечественной педагогике / О. В. Коротких // Наука и школа. — 2014. — № 2. — С. 153–161.
5. Кашекова И. Э. Национальные особенности русского искусства в современных авторских произведениях народных мастеров: развивающий потенциал игрушки / И. Э. Кашекова // Гуманитарное пространство. — 2018. — Т. 7. — № 4. — С. 778–789.
6. Варданян В. А. Основы керамики [Электронный ресурс] : учеб. пособие / В. А. Варданян, А. П. Русяев ; Мордов. гос. пед. ин-т. — Саранск, 2018. — 1 электрон. опт. диск (CD-R).
7. Неменский Б. М. Педагогика искусства : Видеть, ведать и творить : книга для учителей общеобразоват. учрежд. / Б. М. Неменский. — М. : Просвещение. — 2012. — 240 с.
8. Олпорт Г. Становление личности. Избранные труды / Г. Олпорт. ; пер. с англ. — М. : Смысл. — 2012. — 480 с.
9. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис / Э. Эриксон ; пер. с англ. ; общ. ред. и предисл. А. В. Толстых. — М. : Прогресс, 1996. — 344 с.
10. Леонтьев А. Н. Деятельность, сознание, личность / А. Н. Леонтьев. — М. : Смысл ; Academia, 2005. — 352 с.
11. Моляко В. А. Проблема психологии творчества и разработка подхода к изучению одаренности / В. А. Моляко // Одаренные дети: проблемы, перспективы, развитие : материалы всерос. науч.-практ. конф., 20–21 мая 2013 г. — СПб., 2013. — С. 54–61.
12. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. — СПб. [и др.] : Питер, 2015. — 705, [7] с. — (Мастера психологии).
13. Маслоу А. По направлению к психологии бытия / А. Маслоу. — М. : ЭКСМО-Пресс, 2002. — 272 с.
14. Ковалева М. А. Народная игрушка как объект изображения в учебных работах студентов, обучающихся по специальности «Дизайн» / М. А. Ковалева // Декоративно-прикладное искусство и образование. — 2018. — № 2 (24). — С. 77–82.
15. Программы общеобразовательных учреждений. Изобразительное искусство и художественный труд. 1–9 классы / под рук. и ред. Б. М. Неменского. — М. : Просвещение, 2005. — 142 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ОПРОС ПОКАЗАЛ



Рис. 1. Данные констатирующего этапа, фиксирующие уровень осведомленности детей о шишкеевской игрушке



Рис. 2. Наглядный материал, выполненный с помощью компьютерной графики; 2D-визуализация глиняных игрушек Н. М. Шитихина

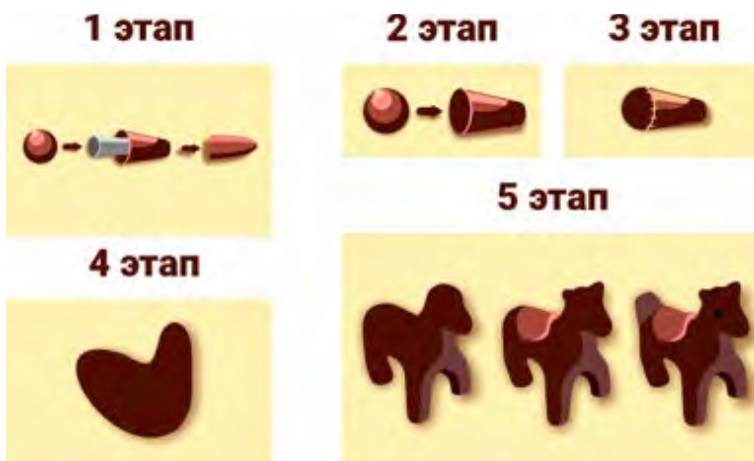


Рис. 3. Этапы выполнения глиняной игрушки



Рис. 4. Схема свистков дымковской и шишкеевской глиняных игрушек



Рис. 5. Критерии оценивания теста П. Торренса



Рис. 6. Процесс обучения выполнению шишкеевской глиняной игрушки на занятиях в ДХШ №4 городского округа Саранск



Рис. 7, 8. Обсуждение результатов работы



Рис. 9, 10. Проведение мастер-класса
в рамках празднования 380-летия села Шишкеево

Третья премия

АЛТАЙСКАЯ ДОМОВАЯ РОСПИСЬ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

ПОЛЯКОВА Екатерина Игоревна
Алтайский государственный институт культуры

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В современных условиях всемирной, экономической, политической и культурной интеграции происходит хаотичный поиск новых идеалов, обезличивающий универсальность культур, традиций и тем самым приводящий к утрате национального своеобразия и самобытности, а также способности общества сохранять свои жизненно важные параметры. А. Б. Вебер подчеркивает, что развитие глобализации формирует «унифицированную глобальную культуру сознания, лишенную или почти лишенную локального (национального, этнического, конфессионального) своеобразия»¹.

Противостоянием этой тенденции может выступать обращение молодого поколения к национальной культуре, фундаментом которой выступают народные художественные промыслы. На протяжении веков, передавая их из поколения в поколение, социокультурный коллективный духовный и практический опыт формирования предметного мира, народное искусство несли исторические основы миропонимания и миропредставления, художественные и жизненные традиции того или иного этноса.

Изделия и предметы народных художественных промыслов удовлетворяли не только утилитарные нужды человека, но и его потребности в красоте и эмоциональном восприятии окружающей действительности, закрепляя традиции культуры и поддерживая принятые обществом типы поведения.

В возникновении и развитии народных художественных промыслов решающим фактором выступали благоприятные экономические, природно-климатические и культурные условия (устойчивый спрос, достаточное количество местного сырья и т. п.). И. Я. Богуславская отмечает: «Опосредованное, но активное влияние природно-географического фактора на искусство промысла вошло в его неповторимое своеобразие, освоено и развивается многими поколениями мастеров, живших и живущих в этой местности, выразилось в складе их характера, особенностях местного быта, языка»².

На этой основе в каждом регионе сложились свои локальные художественные промыслы, отличающиеся по материалу, технологии его обработки,

¹ Вебер А. Б. В поисках новой парадигмы развития // Век глобализации. — 2013. — № 1 (11). — С. 14–26.

² Богуславская И. Я. Значение местных традиций для развития современного народного искусства // Народное искусство России в современной культуре. — М., 2003. — С. 115–126.

своеобразному колориту, темам, сюжетам и схемам построения композиций. Одним из таких уникальных промыслов выступает алтайская домовая роспись, искусство создания которой было привнесено на Алтай уральскими малярами-красильщиками. Тесное взаимодействие с местными традициями, новыми живописными материалами, потребностями населения способствовало развитию нового стилистического направления в этом виде народного искусства, выделяющего его из других видов росписи и характеризующего конкретный регион, а именно Алтайский край. И. Н. Польшкая подчеркивает: «Особое значение придается произведениям народных промыслов, где художественная традиция есть живая память, что очень важно для местного населения, культуры края... Культура народного художественного промысла генетически восходит к местной традиции края и является одной из форм, наиболее ярко выраженных в культуре современного общества»³.

В этой связи изучение, воспроизведение и трансляция алтайской домовой росписи как понимание глубинной духовной сути традиционной национальной культуры России в целом являются актуальными и крайне важными как средства сохранения системы духовных и морально-нравственных ценностей и формы самоидентификации личности. «Общество лишь тогда способно ставить и решать масштабные национальные задачи, когда у него есть общая система нравственных ориентиров, когда в стране хранят уважение к самобытной культуре и к культурным ценностям, к памяти своих предков, к каждой странице нашей отечественной истории»⁴.

Важность изучения, сохранения и развития региональных художественных промыслов обозначена в Законе о культуре (от 23.06.1999 г.), Федеральном законе «О народных художественных промыслах» (от 06.01.1998 г.), в Федеральной программе «Развитие и сохранение отечественной культуры и искусства» и других государственных документах. На региональном уровне организовываются различные творческие коллективы, союзы и центры народных художественных промыслов, проводятся выставки и фестивали, наиболее выдающимся художникам присваивается звание народного мастера.

Все эти факторы свидетельствуют о понимании государством и обществом важности сохранения народной художественной культуры, но вместе с тем существующие реалии наглядно показывают небрежное отношение к региональным традициям. Художественный рынок переполнен низкокачественной продукцией из Германии, Китая, Кореи, Японии, которая значительно превышает объемы традиционных промыслов. Ниша, занимаемая зарубежными производителями, низкоценовая и рассчитанная на типичного потребителя, на стандартность его восприятия. Выигрывая в финансовом плане, такая продукция приводит к постепенному стиранию этнической памяти у людей, равнодушию к художественным традициям своего народа, развитию псевдокультуры, порождающей смену духовных ценностей.

³ Польшкая И. Н. Региональный компонент в художественно-эстетическом воспитании школьников // Человек и образование. — 2012. — С. 104–112.

⁴ Путин В. В. О государственной поддержке традиционной народной культуры в России // Вестник образования. — 2007. — № 2. — С. 3–7.

Таким образом, проблема исследования формулируется как противоречие между необходимостью сохранения и развития народных художественных промыслов как значимого целостного явления в системе российской национальной культуры и современными тенденциями в ее воспроизводстве, выраженными в пренебрежении национальными традициями в создании декоративных произведений. В этом контексте О. Е. Лебедев подчеркивал: «Любая страна стоит на определенной национальной идентичности, базирующейся на религии, языке, исторической памяти, исторических традициях, и уцелеют в современном мире только те нации, которые имеют свою культурную альтернативу»⁵.

Таким образом, **проблема исследования** заключается в выявлении возможностей сохранения и развития народных художественных промыслов, в частности алтайской домовой росписи, и на этой основе ее транслирование в современное социально-культурное пространство как средства формирования национальной идентичности молодого поколения.

Цель исследования — выявить стилистические особенности, современные тенденции и направления развития алтайской домовой росписи, обозначить перспективы ее развития.

Для реализации указанной цели определены задачи:

1. Изучить, проанализировать и обобщить историю развития и становления алтайской домовой росписи.
2. Выявить стилистические особенности алтайской домовой росписи.
3. Проследить процесс трансформации художественных традиций алтайской домовой росписи в современном социокультурном пространстве.
4. Выявить новые имена мастеров алтайской домовой росписи, раскрыть их творческие индивидуальности.

Территориальные рамки исследования: Урал, Западная Сибирь, Алтайский край.

Хронологические рамки исследования: конец XIX — начало XXI века.

Научная новизна работы заключается в комплексном подходе к исследованию алтайской домовой росписи с учетом исторических традиций и современных тенденций ее функционирования и требований регионального художественного рынка. В работе впервые был введен в научный оборот широкий круг источников по теме заявленного исследования.

Теоретическая значимость работы заключается в обобщении подходов к определению терминов «региональные народные художественные промыслы» и «домовая роспись», выявлении направлений и форм ее современной трансляции в культурном пространстве региона на примере Западной Сибири. Результаты теоретического обобщения, положения и выводы по исследуемой теме

⁵ Лебедев О. Е. Компетентностный подход в образовании // Школьные технологии. — 2004. — № 5. — С. 3–12.

могут быть использованы в качестве регионального компонента при разработке учебных программ этнокультурной направленности, а также в предпринимательской практике для разработки ассортимента изделий для регионального художественного рынка.

Практическая значимость работы заключается в ее полезности не только для педагогов и сотрудников этнокультурных образовательных организаций, но и для культурно-деловых центров административно-территориальной принадлежности.

Методология работы

Исследование построено на историко-культурном подходе, который заключается в комплексном изучении алтайской домовой росписи. Нами использованы теоретические концепции структурно-функционального подхода. Структурно-функциональная методология и общенаучный системный подход с учетом современных культурологических концепций междисциплинарного подхода обусловили выбор методики, предполагающей сравнительно-исторический и искусствоведческие методы. Исторический подход позволил нам рассмотреть исторические явления, факты и процессы в соответствии с конкретно-исторической обстановкой во взаимосвязи, изменении и развитии.

Методы работы

В исследовании были использованы теоретический и эмпирический методы, методы выделения и обобщения, анализа и синтеза. Также в соответствии со спецификой данного исследования применены общенаучные методы (описательный, типологический, структурный, сравнительно-исторический, системный) и специальные методы: наблюдение и анализ, метод натурного обследования композиционных решений росписи, указывающих возможные и целесообразные пути ее трансформации к современным реалиям.

Проблемы функционирования народных художественных промыслов широко исследуют ведущие ученые, художники, искусствоведы и специалисты из смежных областей науки, основываясь на разных подходах к обозначенным проблемам. К фундаментальным трудам следует отнести исследования В. С. Воронова, который в работе «О крестьянском искусстве» (1925) разработал типологию крестьянского искусства, определил его главные художественные направления и стилистические отличия, разработал их классификацию, взяв в качестве критерия материал и технику обработки.

Специфику художественного и эстетичного в контексте утилитарного значения в народном искусстве глубоко исследовал В. М. Василенко. На основе глубокого анализа произведений народного искусства ученый определил понятие красоты в утилитарных изделиях, которое заключается в целесообразности, форме, колорите и выразительности в материале.

В трудах И. Я. Богуславской и М. Н. Некрасовой отражены проблемы бытования народных художественных промыслов, определено место народного искусства в культуре не только прошлого, но и настоящего. Также народные промыслы

широко представлены в работах В. Г. Смолицкого, Д. А. Чиркова и Ю. В. Максимова, Н. Н. Мамонтовой и других исследователей.

Историю алтайских художественных промыслов изучала Е. И. Соловьева, которая проанализировала влияние переселений на промышленную колонизацию Сибири и развитие крестьянского хозяйства и народного творчества крестьян, отразившегося в народном зодчестве, ковроткачестве, вышивке, ткачестве. В работах В. Липинской дана характеристика крестьянского жилища, хозяйственных построек, посуды, одежды населения Алтая. Исследовав развитие крестьянского искусства русского населения Сибири, Л. М. Русакова рассмотрела технические приемы, мотивы и композиции узоров, выявила архаичные элементы и инновации, предприняла попытку расшифровать смысловое содержание орнаментов.

Анализ научных трудов свидетельствует, что изучение народных художественных промыслов имеет достаточно наработанный и обширный материал, но вместе с тем только в трудах Н. И. Каплан встречается обращение к алтайской домовой росписи. Также некоторые материалы можно увидеть в работах краеведов, историков, культурологов и этнографов. Обозначенные труды, несомненно, имеют важнейшее значение в исследованиях специфики функционирования народных промыслов в современных социально-культурных условиях. Однако присутствует недостаточная разработанность развития локальных региональных промыслов, что, безусловно, актуализирует тему нашего исследования.

РАЗДЕЛ 1. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ АЛТАЙСКОЙ ДОМОВОЙ РОСПИСИ

Искусство народных урало-сибирских росписей берет начало с середины XVIII века. Основным фактором, повлиявшим на ее становление, является возникновение и развитие на Урале крупной металлургии, вызвавшей активное строительство горных казенных заводов: Каменского и Невьянского. Указом царя от 4 марта 1702 года Невьянский завод был передан тульскому промышленнику Н. Н. Демидову, под руководством которого он получает известность как мощнейшее чугуноплавильное и железоделательное предприятие, занявшее первое место по количеству и качеству металла.

На заводе из металла изготавливали, в основном, орудия труда, детали, утварь, а также крупные и мелкие художественные изделия: фигурные решетки для окон и дверей, ограды для усадеб и особняков, кресты для куполов церквей и кладбищ, фигурные петли к воротам, обрамления ключевин, ручки к дверям и калиткам и многое другое. Из бракованного, предназначенного для утилизации металла, в первую очередь листового железа, делали кузнечно-клепальные изделия, необходимые в хозяйстве крестьян: ведра, топоры, серпы, косы и т. д. Из остатков меди, выплавляемой на заводе, — посуду, украшенную чеканным и гравированным орнаментом и характерными сложными барочными формами.

Из отходов железоделательных предприятий выполнялись сундуки, незаменимые в домашнем обиходе. Сундуки были крепкие и вместительные, раскрашенные разнообразным фантастическим орнаментом из цветов, листьев и ягод, с полосатой обивкой железом по краю. Иногда сплошь покрывались белым железом

с тиснеными украшениями или черным листовым. Эти сундуки развозили по ярмаркам и базарам Сибири.

Тагильское железо, и ныне известное под маркой «Старый соболь», отличалось мягкостью и ковкостью. В. А. Барадулин отмечает, что «металлообрабатывающие промыслы стали той основой, на которой получила развитие горнозаводская роспись»⁶.

Особую известность имели тагильские лаковые изделия. В 1790 году при Нижнетагильском заводе существовало 12 лакировочных мастерских, которые выпускали «живописную» продукцию. Для повышения художественных качеств выпускаемых изделий Н. Н. Демидовым было организовано специальное учебное заведение «Школа живописи на железе и лакирования железных вещей», для преподавания в которую был приглашен выпускник Императорской Академии художеств В. И. Албычев.

В школе готовили художников по лаковой росписи на железе и меди, которые в будущем и разработали высочайший уровень качества расписных изделий, определивших расцвет этого вида росписи в истории промышленного Урала первой половины XIX века. Помимо этого, на становление стилистических особенностей росписи оказал влияние и процесс формирования русского населения Урала, привнесший традиции с прежнего места проживания переселенцев. В результате обучения промыслу на Урале сформировались целые художественные династии: Дубасиковы, Худояровы, Перезоловы.

Изначально мастера изготавливали медную посуду, украшая ее при помощи чеканов орнаментальными узорами с изображением райских птиц и веселых молодых людей. Со временем роспись стали производить на более дешевом материале — листовом железе, медные же изделия изготавливали только для богатых заказчиков. В 30–40-х годах XIX века нижнетагильская роспись разделилась на два направления, одно из которых продолжало традиции народной росписи «махового письма» двухцветным мазком. Другое направление развивалось под влиянием европейского искусства и выполнялось специально обученными живописному мастерству крепостными, многие из которых к тому же происходили из семей потомственных иконописцев. Сюжетами такого направления служили темы исторических и военных действий, копируемые с картин, гравюр и эстампов, а также романтические букеты и пейзажи, выполненные в духе западноевропейской живописи. Характерным признаком тагильского подноса являлось свободное расположение букета, повышенная декоративность, многослойное лаковое письмо с использованием золотых орнаментов по красновато-коричневому грунту. Основу композиции составляли один, два или три цветка, дополненные небольшими листьями, травинкой.

Самые ранние тагильские подносы были громоздкими и тяжелыми, прямоугольной формы и внешне напоминали столешницу западноевропейского (английского) чайного столика. К середине XIX века они становятся легкими, небольшого размера, вместо тяжелых и массивных ручек стали практиковаться фигурные просечные отверстия для прихвата. Подносы приобрели форму круга,

⁶ Барадулин В. А. Народные росписи Урала и Приуралья. Крестьянский расписной дом. — Л., 1988. — 148 с.

прямоугольника или овала. Их борта нередко делали ажурными просечками в виде классической решетки.

К середине XIX века появились подносы с трехслойной сюжетной масляной живописью по специальному красновато-коричневому грунту с плотной прокладкой и сложным «цветочным набором» по золотому, зеленому, красному фону. Эти изделия были очень дорогими. Купцы, мещане, зажиточные крестьяне чаще использовали «трактирные подносы», которые выполнялись однослойной цветочной росписью, быстро нанесенной на черный или цветной фон. Подносы кузнецы выполняли вручную.

Наибольшего совершенства в искусстве лаковой живописи достигли мастера Худояровы, имевшие свои мастерские и выполнявшие работы на заказ по собственным эскизам. Им приписывалось изобретение знаменитого «хрустального» лака, отличающегося особой прозрачностью и необыкновенной прочностью.

Нижнетагильские лаковые изделия в первой половине XIX века находили самое широкое применение в быту местных уральских дворян, купцов и промышленников Сибири, богатого городского населения обширной русской провинции. Большими партиями они шли на Ирбитскую ярмарку, постоянно продавались в торговых рядах Макарьевской, а позднее и Нижегородской ярмарок. В центральную часть Европы подносы уральских мастеров попадали редко, а если и были известны, то как экспонаты первых всероссийских мануфактурных выставок.

Уходящий своими корнями в станковую живопись нижнетагильский промысел во второй половине XIX века приобрел черты народного искусства с прослеживающимися чертами примитивизма. На это оказало влияние уменьшение художников, обладающих профессиональной подготовкой, а также параллельное развитие жостовской росписи. Взаимовлияние и конкуренция этих промыслов в значительной степени обусловили пути их развития. Общей характеристикой обоих промыслов является преобладание цветочной росписи, но на тагильских разносах роспись была более плоскостная, а на жостовских — объемная.

Сюжетами росписи становятся темы, созданные на основе вкусов местного населения, с доминирующими бытовыми сценками на изделиях: свиданий, гаданий, сватовства, материнства, семейного досуга, охоты, отдыха на природе. Желание покупателя иметь внешне богатые и в то же время дешевые вещи способствовало замещению живописи литографиями и гравюрами: фон подносов стали разделять «под малахит», «под черепаху», «под красное дерево». Эти причины явились основанием для закрытия фабрики и перехода промысла в частные домашние мастерские и, впоследствии, полного его угасания.

Тюменская или иначе Кармацкая роспись представляет собой отдельную ветвь урало-сибирской росписи и отличается особой техникой двухцветного мазка с белильной разживкой. (Кармацкие селения входили в Тюменский уезд Тобольской губернии.) Развитию тюменской декоративной живописи способствовали деревообрабатывающие промыслы, активно развивающиеся в окрестностях Тюмени, и, как следствие, наличие мастеров, изготавливающих деревянную расписную посуду. Особенно ярко украшались росписью туеса (бураки), поэтому их и называли расписными. Отличавшиеся высоким качеством с ярким цветочным узором, выполненным приемом свободной кистевой росписи, бураки пользовались большим спросом среди крестьянского населения. Городские покупатели предпочитали роспись более тонких, изысканных цветовых сочетаний.

Частые неурожаи, замедление сельскохозяйственного освоения территории подталкивали к интенсивному развитию промыслов на этой территории, а достаток мастеров способствовал развитию обычая расписывать не только посуду и различную утварь: коромысла, ведра, сани, дуги, прялки, но и мебель, жилища. Это ремесло, как и другие тюменские промыслы, было специализированным: столяры изготавливали изделия, а расписывали ее красильщики.

Для росписи использовались местные минеральные и растительные краски, и, соответственно, цветовая гамма влияла на колорит. Живопись выполнялась на цветном фоне техникой двухцветного мазка с белильной разживкой и декорировалась черными графическими элементами — приписками, которые выполняли гусиным пером или тонкой кистью. Кисти у мастеров были самодельные: щетинистые круглые, кисти для грунтовки, также в росписи использовали заячью лапку и пальцы. Характерной особенностью выполнения росписи является способ держания кисти «пенечком» и вращение ее вокруг своей оси, тем самым одним движением создавая определенный элемент. В результате получались мягкие переходы от одного цвета к другому, смотревшиеся удивительно гармонично на загрунтованном фоне, имевшем большую прочность и сильный блеск. Подмалевки элемента мастера наносили пальцами, используя краску основного цвета, и на непросохшем рисунке кистью прорабатывали лепестки цветов, оттеняли их белилами и наносили моделирующую оживку.

Отличительной характеристикой этой росписи является насыщенный цветной фон, позволяющий достигнуть цветового совершенства при малом количестве красок, а также обрамление живописного поля рамкой контрастного цвета, например оранжево-красного и кобальтово-синего, киноварно-красного и голубовато-зеленого, коричневого и синего.

Основные мотивы росписи — цветы, ягоды, бутоны, фрукты и листья. Реже встречаются изображения птиц, животных и человека. Цветочные мотивы объединены в компактные букеты, венки и гирлянды. Непременной частью орнаментального убранства был вазон с цветами, а также завитки орнамента и изредка человеческие фигуры. К. М. Григорьева отмечает: «Естественной “питательной” средой народного искусства является близость с бесконечно вдохновляющей родной природой. Народному искусству противопоказан натурализм, нужно хорошо знать то реальное, что потом вдохновит каждого художника на создание своего обобщенного, условного образа цветка или птички: двух одинаковых изображений в народном искусстве не получится»⁷.

Характерной особенностью этих росписей являлся свободный кистевой прием исполнения. Все росписи выполнялись «с маху», т. е. быстрыми выработанными маховыми движениями кисти: рисунок дополнялся так называемыми разживками — мелкими, легкими мазками небольшой кистью, обычно черными или белыми на более темном фоне, служившими для подчеркивания основных цветковых пятен, придания им остроты и законченности.

Росписью тюменские мастера также украшали интерьеры жилых помещений, в основном наиболее конструктивные его части. А вот снаружи дома не расписывали, лишь иногда окрашивая наиболее выразительные его части: окна,

⁷ Григорьева К. М. Особенности становления урало-сибирской росписи по дереву // Традиционное прикладное искусство и образование. — 2012. — С. 9–15.

двери, карнизы, калитку, ворота. Период наивысшего развития красильного дела относится к 1880–1910 годам.

К 1916 году промысел приходит в упадок, что связано с изменением вкусов сельского населения и появлением моды на новые способы отделки помещений — штукатурку, оклейку обоями, побелку. К тому же активное развитие промысла привлекло большое количество непрофессиональных мастеров, что привело к снижению художественного качества росписи. Однако вплоть до 1940 года мастера-красильщики еще ездили в отдаленные районы Западной Сибири.

Таким образом, урало-сибирская роспись — это одна из интереснейших разновидностей свободной кистевой росписи масляными красками, привнесенная переселенцами в конце XVIII века и объединяющая основные центры декоративной росписи Западной Сибири и Урала. Это Нижний Тагил (роспись по металлу с лаком), Туринск (роспись утвари без лака), Кармаки (роспись жилья по грунтовой шпаклевке краской со свойствами лака), Тобольск, Абалак, Верхотурье (иконопись).

К середине XIX века на Урале и в Сибири сформировались такие известные школы росписи, как Нижнетагильская, Вятская, Тюменская. Поэтому масляную роспись часто называют урало-сибирской. Лучшие мастера объединялись в группы, в которых обязательно был профессионал, умеющий выполнять все работы, в том числе составлять сложные колера, второй мастер, помогающий первому в работе внутри дома, и подмастерья, грунтовавшие стены и потолки под роспись. Такие группы часто отправлялись на заработки в различные селения и города Сибири, в частности на Алтай, расписывая дома местного населения и тем самым распространяя традиции домовой росписи и создавая варианты своего искусства в соответствии со вкусом местного населения.

Распространение народной декоративной росписи от Урала до Алтая способствовало приобретению стилевых признаков этого вида искусства, но в нем также прослеживаются и отличительные особенности, характерные для разных регионов.

РАЗДЕЛ 2. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АЛТАЙСКОЙ ДОМОВОЙ РОСПИСИ

Искусство народных росписей принесено на Алтай в XVIII веке, складывалось в тесном взаимодействии с местными ремеслами: посудным и токарным, мебельным и сундучным, бурачным, подносо-клепальным и другими — и являлось традиционным украшением изб старожилов. Немалая роль в его развитии принадлежала профессиональным живописцам и иконописцам, в том числе пришельцам из Европейской России, с Устюга и Сольвычегорска, Москвы и Суздаля, а также малярам-красильщикам — отходникам, ежегодно приезжавшим в Сибирь из Вятки и Костромы. Они являлись носителями высокоразвитой русской народной художественной культуры, профессиональных навыков в области декоративной резьбы и росписи по дереву.

Отличительной особенностью алтайской росписи является ее ансамблевость, выражающаяся в раскрашивании практически всего внутреннего помещения дома. Росписью в интерьере дома украшались однополотные, двухполотные

двери, печки, потолки, полаты, стены, при этом в интерьере не возникало ощущения перегруженности и назойливости. Богатство узоров, простота, колорит и гармоничность композиции создавали впечатление поэтичности и жизнерадостности. Дома с декоративными стенными росписями называли «крашеными». В своих работах Н. И. Каплан отмечала: «Печи выбелены, а низ их обшит досками, на которых доморощенными художниками масляными красками изображены цветы с не менее фантастическими птицами на них. Иногда вместо цветов изображаются целые сцены... Мебель — шкафы, столы, лавки и кровати — обыкновенно так же раскрашены»⁸. Объяснение этому нужно искать в многовековой истории русской кистевой росписи, сохранившей при богатстве узора простоту и гармоничность композиций. Характерной чертой алтайской стенописи является ее оптимизм, поэтичность, жизнерадостность, достигаемые в значительной степени за счет колорита.

Интерьерная роспись — это чисто алтайское явление, не имеющее аналогий ни в одной из других сибирских областей. Богатейшими узорами покрывались потолки, двери, простенки, полаты. Искусствовед Е. А. Ащепков отмечает: «Думается, что роспись в интерьере жилища, как и на прялках, была связана с темой райского сада, прекрасной солнечной страны. Такое красочное окружение должно было благотворно влиять на обитателей дома, скрашивать их нелегкую жизнь, воспитывать чувство прекрасного»⁹.

В отличие от европейской части России, где дома украшались большей частью снаружи, на Алтае снаружи дома не расписывали, лишь иногда окрашивая наиболее выразительные его части — окна, двери, карнизы, калитку, ворота. Отделка жилища краской была дорогой.

Краски для росписи изготавливались из местных глин разных оттенков, повсеместно встречающихся в Западной Сибири, и, соответственно, цветовая гамма влияла на колорит. Из поколения в поколение передавалось искусство приготовления красок. Глину для краски толкли или мололи на ручных жерновах, сеяли через очень частое сито, разводили олифой. Предмет перед окрашиванием покрывали топленным молоком, а затем, после подсушки, несколькими слоями негусто разведенной на олифе краски, что придавало ему особый блеск. Помимо самостоятельного изготовления художником красок, мастера могли приобретать цветовую основу у торгующих купцов. Отсюда и происходят незначительные цветовые различия оттенков росписи.

Живопись выполнялась на цветном фоне техникой двухцветного мазка с белильной разживкой и декорировалась черными графическими элементами — приписками, которые выполняли гусиным пером или тонкой кистью. Кисти у мастеров были самодельные: щетинистые, круглые, кисти для грунтовки, также в росписи использовали заячью лапку и пальцы. Подмалевок элемента мастера наносили пальцами, используя краску основного цвета, и на непросохшем рисунке кистью прорабатывали лепестки цветов, оттеняли их белилами и наносили моделирующую оживку. Иногда работа выполнялась плоской широкой кистью, что давало возможность, используя двойной мазок, наносить на одну сторону кисти

⁸ Каплан Н. И. Очерки по народному искусству Алтая. — Москва, 1961. — С. 23–37.

⁹ Ащепков Е. А. Русское народное зодчество в Западной Сибири. — Москва, 1950. — С. 48–51.

двухцветную краску — оттеночную и белила, получая таким образом объемные цветы и лепестки. Н. И. Каплан характеризует это как «изображение сияния».

Художники добивались в своих цветах особого цветового эффекта, рассчитанного на привлечение внимания в базарной сутолоке. Для этого применяли контрастные цвета, что усиливало впечатление насыщенности каждого отдельного цвета и всей росписи в целом. На оранжевом фоне они прописывали голубые листья, а «разживку» писали желтой краской. Если роспись велась по зеленому фону, то в орнаменте обязательно преобладал красный цвет.

Стилистические особенности и композиции некоторых из видов росписи восходили к образцам XVII века. Росписи, подобные алтайским, встречаются по всей Восточной Европе, но, несмотря на внешнюю схожесть, отличаются самобытностью сюжетов и приемами.

Выделялись четыре вида росписи:

- орнаментально-линейная роспись (ленточный рисунок с ритмичным повторением отдельных элементов);
- ковровая роспись (рисунок, заполняющий всю расписываемую плоскость); сложно-тематическая (передающий содержание рассказа, фигуры и портреты людей, образы животных и птиц);
- тональная роспись (многоцветная раскраска стен, опечья, мебели).

Фон алтайских росписей, как правило, красный. Основными тонами в колористическом решении служат красный и синий, которые дополняются зеленым, золотисто-желтым, малиновым, а также белым и черным в контурах и разживках.

Основной мотив росписи — цветущий куст или дерево, вырастающее из вазона, над ним изображены две птички, нередко строящие гнездо. Для алтайской росписи характерно изображение цветка фронтально, в виде круглого пятна, иногда с условно обозначенными белым или черным контуром краями лепестков. Листья имеют либо стручковидную, либо сильно удлинённую ланцетовидную или перистую форму, которая была написана двумя, тремя или более мазками, свободно, кругообразно движущимися в одном направлении. Каждый мазок кисти или удар цвета имел сам по себе законченную, плавную, пластическую форму, что существенно отличало его от городецких листьев, более drobных, жестких, явно выраженной «листовидной» формы, словно вырезанных и наложенных на фон.

Одной из сюжетных особенностей алтайской росписи отмечается распространение геометрических мотивов, характерных для резьбы. Геометрический орнамент был постепенно вытеснен растительными мотивами, на которые оказала влияние местная природа. Вместо кругов рисовались венки, вместо розеток — пышные алтайские цветы: огоньки, марьин корень. Встречалось изображение горного алтайского тетерева. И хотя сюжеты для росписей мастера черпали из окружающей природы, многие образы были привнесены сюда переселенцами из их родных мест: так, северная рябина изображалась рядом со спелыми фруктами юга.

Существовал и другой тип росписи — «белый», более поздний, который можно назвать народным вариантом понимания русского ампира — розетки и венки по белому фону. Но «красная» роспись преобладала.

Росписью на Алтае украшалась домашняя утварь (прялки, ушаты, коромысла, настенные шкафчики), мебель (столы, диваны, стулья), посуда (жбаны, лагуны, квашни, хлебни, блюда, туесы, подносы). Разрисованные изделия пользовались большим спросом и были значительно выше по цене.

Широкое распространение в Сибири домашнего ремесла способствовало развитию промысла росписи прялок, очень разнообразных по декору и форме. Роспись прялок была более сложной по своим истокам и более разнообразной. О вологодском происхождении говорит техника трехгранно-выемчатой резьбы с росписью из красных розанов и белыми оживками на темном фоне, а преобладание сине-зеленых холодных тонов на красно-оранжевом фоне свидетельствует о вятских корнях. Композиции на прялках сходны с украшением дверей и имеют вид цветущего дерева с маленькими красными птичками на верхушке. Ствол состоит из цветов-кругов, соединенных приписками, и заканчивается вверху тремя ягодками, одна над другой. В обе стороны и вниз от ствола располагаются, чередуясь, ряды ягодок и листьев.

Расписные прялки были распространены по всему краю. Это говорит о том, что все они были сделаны и расписаны в каком-то одном центре и разошлись по разным местам посредством ярмарок, торговли в городах и т. д. Таким образом, соблюдалась каноничность, которую перенимали друг у друга мастера, работавшие в разных местностях.

Для солонешенских прялок Алтайского края характерна удлиненная прямоугольная лопаска с симметричными полукруглыми вырезами с верхней и нижней сторон. Лопаска сибирской прялки декорировалась цветной росписью, которая наносилась по заранее загрунтованному фону с обеих сторон или только с лицевой. В орнаменте прялки сочетались желтовато-золотистый, желтовато-красный, белый и серовато-синий тона. Широкое распространение получили прялки лопатообразной формы на высоких точеных ножках, ярко расписанные изображениями цветов и птиц.

Л. В. Живова поясняет: «При всем разнообразии росписи прялок прослеживаются аналогии с росписями на прялках других районов. Распространенность таких схожих прялок по всему краю говорит о том, что все они были сделаны и расписаны в каком-то одном центре и разошлись по разным местам посредством ярмарок, торговли в городах, что говорит о каноничности, которую соблюдали и перенимали друг у друга мастера, работавшие в разных местностях»¹⁰.

Итак, исторически сложившиеся линии урало-сибирской росписи имеют характерные черты, которые в разных регионах страны выделяют свои особенности, но тем не менее носят общий характер на территории России. Таким образом, можно сделать вывод, что вышеперечисленные основные образы и мотивы алтайской росписи несут в себе глубокую и разностороннюю символичность, вплоть до малейших деталей.

В первой половине XX века промысел приходит в упадок, что связано, скорее всего, с изменением вкусов сельского населения, которое в отделке помещения стало применять более дешевые варианты — штукатурку, оклейку обоями, побелку. К тому же активное развитие промысла привлекло большое количество непрофессиональных мастеров, что привело к снижению художественного качества росписи.

¹⁰ Живова Л. В. Традиционные и своеобразные черты росписи на прялках Чарышского района // Этнография Алтая и сопредельных территорий. — Барнаул, 1998. — С. 47.

РАЗДЕЛ 3. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДОМОВОЙ РОСПИСИ В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

«Шестидесятые годы XX века в СССР были отмечены всплеском интереса к русскому народному искусству. Алтай не стал исключением в этом процессе, и в конце 60-х годов Алтайский музей изобразительных и прикладных искусств (с 1993 года — Государственный художественный музей Алтайского края) начал поисковую деятельность в районах края»¹¹.

В 60-е годы Алтайским музеем изобразительных и прикладных искусств были проведены четыре экспедиции под руководством старшего научного сотрудника музея Л. И. Снитко, что послужило началом собирания предметов с народной росписью. Поисковая деятельность была продолжена в 1979–1994 годах под руководством научного сотрудника музея Н. П. Гончарик. В 1994 году был создан отдел традиционной русской культуры, в коллекцию которого вошли накопленные за годы экспедиций предметы. Главным трудом сотрудников ГХМАК, посвященным данной теме, стала монография Л. В. Живовой и И. В. Шлейхер, в которой подводятся промежуточный итог более чем полувековому изучению алтайской росписи по дереву

Также неоднократно предпринимались попытки возродить алтайскую домовую роспись, только в качестве сувенирной продукции. Так в 1972 году на базе Барнаульского механизированного лесхоза открылся цех по выпуску разнообразной посуды и сувениров из дерева с росписью. Управление лесного хозяйства Алтайского края организовало группу художников по выпуску продукции ограниченного ассортимента: ложки, ножи, ополовники, рюмки, фужеры, бокалы, украшенные росписью.

Изначально продукция выпускалась по плану в большом количестве, качественная по технологии, но со штампованной однообразной росписью, потому как мастера в основном копировали хохломские мотивы. Рабочих в цех набирали с ближайших населенных пунктов и обучали методом наставничества. Использование местного материала для изделий, как правило березы и осины, требовало разработок новых технологий и мотивов росписи. В цехе росписи была создана комсомольско-молодежная бригада под руководством А. Н. Гуниной (в настоящее время — народный мастер Алтайского края).

В результате творческого поиска предприятие стало выпускать столовые сервизы с супницами, обеденными мисками, блюдами для закуски, сувенирные сервизы с самоварами, расписанные в технике алтайской домовой росписи с характерными для Алтайского края сюжетами и мотивами. Художники цеха принимали участие во всесоюзных конкурсах по разработке новых мотивов росписи. В феврале 1983 года на всесоюзном смотре новых разработок в Министерстве лесного хозяйства в Москве, где были представлены 17 регионов страны, цех росписи Барнаульского лесхоза занял первое место. С 1983 года цех ширпотреба стал носить название «Алтайская роспись».

Мотивы создавались на основе местного колорита и окружающей природы. Это верба, ирисы, анютины глазки, одуванчики, васильки, подснежник. Внесение

¹¹ Батюк К. М. О некоторых вариантах композиций алтайских домовых росписей // Искусство Евразии. — С. 97–116.

новых тем и сюжетов, а также изготовление росписи не только на древесине, но и на металле, стекле, фарфоре и фаянсе привели к изменениям и в технологическом процессе, последовательности подготовки изделий под роспись и к применению синего фона и серебра. В росписи часто использовалась веточная композиция, где ведущую роль играла не одна контурная линия, а несколько, а также композиция, которая начиналась с общей точки и расходилась букетом. Иногда такая композиция выполнялась в сочетании с геометрическим орнаментом. В Барнаульском лесхозе были предпосылки для осуществления творческой и хозяйственной деятельности на рыночных принципах в сфере народных художественных промыслов. Но в сложные годы перестройки предприятие столкнулось с проблемой выживания, и цех росписи был закрыт.

В настоящее время, как отмечает кандидат искусствоведения Л. В. Шокорова, «роспись по дереву в Алтайском крае вновь начинает оживать и возрождаться, создаются самобытные авторские произведения с местными сюжетами и орнаментами, соответствующие современным жизненным потребностям и эстетическим представлениям о красоте»¹².

Елена Юрьевна Леонтьева — народный мастер Алтайского края. Она хранительница традиций алтайской росписи. В коллекции ремесленницы присутствуют и росписные украшения, и посуда, и детские игрушки, и сувениры. Елена Юрьевна из семьи староверов Чарышского района, где традиции и ремесло хранятся особенно трепетно. В ее работах присутствует авторская интерпретация урало-сибирской росписи, кроме того, мастер маркирует все свои изделия знаком «Алтай», что особенно важно при создании туристического сувенира.

Графичный знак «Алтай» Елена Юрьевна разработала на основе алтайской росписи посредством минимального вмешательства в рисунки и в общее цветовое решение. Здесь волнистые линии, черточки, точки — символы воды, земли, неба, семян. Знак устойчив и гармоничен, несет в себе благожелательность и береговость. Все это тесно связано с укладом жизни староверов, которым удалось сохранить самую суть русской культуры, заключающуюся в понятиях «равновесие» и «гармония сосуществования». Это только первый шаг в направлении открытия росписи для широкой общественности.

Обращает на себя внимание серия хозяйственной утвари, разделенная автором по географии районов Алтайского края («Заринская», «Чарышская», «Солонешенская», «Кытмановская» и «Смоленская»). Все изделия имеют присущие районам особенности интерпретации композиции и мотивов. Следует отметить, что символика росписи не случайна, отличается индивидуальностью в каждом отдельном случае, т. к. «красильщики жили в семьях месяцами, наблюдали их изнутри, а потом изображали символически в домовой росписи. Нижняя часть древа жизни — старшее поколение. Верхняя (цветы) — дети, внуки. Девочек изображали в виде более ярких цветов. Молодые семейные пары — в виде птиц. Часто рисовали бутоны — символ будущих поколений. На Алтае древо почти всегда в вазоне или чане. Скорее всего, это означало, что оно вырастает не само, его выращивают люди, от их труда зависит результат.

¹² Шокорова Л. В. Народное декоративно-прикладное искусство Алтая. — Барнаул : Изд-во АлтГУ, 2012. — С. 116.

Эти примеры доказывают, что сложившаяся в период расцвета художественная система народной алтайской росписи в совокупности с приемами стилизации остается актуальной и сегодня. Сохранение и трансляция художественной росписи на современном этапе осуществляется не только признанными мастерами. Изучение и практическое выполнение различных видов росписи происходит в образовательных учреждениях художественного профиля (художественные школы и лицеи, институты культуры и искусств). Также бытование художественной росписи закрепляется с помощью продвижения сувенирной брендовой продукции.

Таким образом, исходя из вышесказанного, следует отметить, что алтайская домовая роспись, несмотря на продолжительный период «застоя», все-таки вышла на новый уровень, вновь имеет спрос, а самое главное — транслируется в массы и имеет своих последователей. Это позволяет предположить, что данный вид народного промысла в ближайшем будущем имеет место быть актуальным и востребованным в современном мире, что решает проблему сохранения региональных видов декоративно-прикладного творчества.

РАЗДЕЛ 4. ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМА НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЫНОК НАРОДНЫХ ПРОМЫСЛОВ

Алтайский край — это активно развивающаяся туристическая зона России, обладающая как прекрасными природно-экологическими возможностями, так и уникальным историко-культурным наследием, тенденция обращения к которому в настоящее время становится особенно актуальной. Территория Алтайского края плотно концентрирована объектами культурного наследия, в которые входит: Горная Колывань с действующим Колыванским камнерезным заводом — родиной «Царицы ваз», украшающей Эрмитаж; город Змеиногорск, являвшийся центром горнорудного производства и второй промышленной зоной России одновременно с Уралом и остававшийся более века основным поставщиком золота и серебра России; природный и археологический памятник, представляющий разные эпохи развития и становления человека — Денисова пещера; мемориальный музей В. Шукшина в селе Сростки и многое другое. Историко-культурное наследие Алтая часто воспринимается в комплексе с окружающей природой, которая по своей уникальности, красоте и могуществу вряд ли может сравниться с любым другим регионом страны.

Туристический бизнес, являясь одним из приоритетных отраслей экономики, стимулирует развитие параллельно обслуживающих отраслей, в том числе и художественного рынка народного декоративно-прикладного искусства. Развивающийся стихийно и сезонно в местах наибольшего скопления туристов, рынок народных промыслов и ремесел формируется по большей части в зависимости от запросов потребителя. Как известно, турист обязательно увезет с собой на память о путешествии какой-либо сувенир, особенно если он будет иметь локальные особенности, характерный местный колорит, ярко выраженное эмоционально-образное содержание, национальную и региональную тематику и выполнен из экологически чистых материалов. В «мертвый» туристический сезон основными покупателями становятся, как правило, городские жители,

приобретающие изделия народного искусства в качестве подарков, являющихся своего рода брендом Алтая.

Активизация художественного рынка в сфере народного искусства, несомненно, является положительным моментом для возрождения и развития уже частично утраченных традиционных промыслов и ремесел. Рыночный спрос и конкуренция всегда были главными регуляторами качества изделий, что, соответственно, требует мастерства и высокого профессионализма. Но в то же время авторские работы народных мастеров Алтайского края очень редко встречаются на художественном рынке промыслов. И объясняется это несколькими причинами. Во-первых, самим мастерам выйти на рынок промыслов достаточно сложно: происходит активизация скупщиков, совершенно не имеющих никакого отношения к народному искусству, но при этом четко контролирующих все торговые точки, удачно размещенные по отношению к туристскому потоку. Хотя надо признать, что некоторые скупщики привлекают мастеров к рекламе своих изделий, предлагая изготавливать сувениры непосредственно рядом с их торговой точкой, как бы организовывая своеобразный мастер-класс с демонстрацией ремесла: гончарства, росписи, плетения, таким образом привлекая как можно больше покупателей к продукции. Но для самостоятельной организации бизнеса у мастеров практически не остается свободного времени — или творчески работать, или торговать. Поэтому в современных условиях нарастает тенденция к занятию семейным бизнесом в сфере народных художественных промыслов. Увлеченность члена семьи каким-либо видом ремесла, позволяющего получить определенный финансовый доход, привлекает в эту сферу и остальных членов семьи, помогающих заготавливать и обрабатывать материал, выполнять подручные работы, заниматься поисками заказчиков и, соответственно, выходить на рынок.

Благодаря рынку наблюдается возрождение ремесла среди всех слоев населения. Кажущаяся легкость в изготовлении изделий, большой выбор литературы с описанием технологий привели на рынок промыслов огромное количество случайных людей. Обращение именно к народному декоративно-прикладному искусству объясняется мнимой простотой исполнения изделий, наличием доступного природного материала и, конечно же, повышенным спросом на изделия народного искусства. Все это подталкивает население к изготовлению дешевой сувенирной продукции, выполненной в стиле народного искусства, с сомнительными эстетическими качествами и без учета материальных и технических особенностей изделий народных ремесел, которой сегодня заполнен художественный рынок. Не учитываются ни функциональность, ни национальные особенности, если только это не способствует торговле.

Зависимость от рынка и социального состава потребителей отчетливо проявляется в характере изделий народной художественной культуры. В связи со вкусами потребителей этой сувенирной продукции мастерами усиливаются черты, считающиеся национальными, и декоративность, накладываемая на спонтанно выбранную форму. Изменился и сам продукт этой «народной культуры», который на данный момент представляет, большей частью, сувенирный и ярмарочный вид кича. Изделия, имеющие отношение к «народному искусству», рассчитаны на типичного потребителя, на стандартность его восприятия. Такая продукция, конкурируя с подлинными произведениями народного декоративно-прикладного искусства и выигрывая в финансовом плане, приводит к постепенному стиранию

этнической памяти у людей, равнодушию к художественным традициям своего народа, развитию псевдокультуры, порождающей смену духовных ценностей. Специфика же именно народного художественного творчества заключается в гармонии красоты и целесообразности, строгой логики конструкции и изобретательности в использовании свойств материала.

Ассортимент изделий, несмотря на довольно большое разнообразие, практически идентичен во всех торговых точках. Основную долю продукции составляют изделия, несущие либо чисто утилитарную функцию, либо магически-обережную, вроде различного рода амулетов и талисманов. И почти не представлены произведения, отражающие специфику конкретного региона, в частности объектов историко-культурного наследия Алтайского края. Рынок переполнен огромными объемами продукции из Германии, Китая, Кореи, Японии, которые значительно превышают объемы традиционных промыслов и занимают нишу сувениров на региональном уровне.

Авторские работы народных мастеров очень редко встречаются на художественном рынке промыслов Алтайского края. Следует признать, что авторские работы, отражающие историко-культурное наследие края, не дешевые, но и аналогов им не существует. В настоящее время современные тенденции в сфере охраны и использования историко-культурного потенциала Алтайского края в качестве ресурсов для развития туристско-рекреационного направления способствуют открытию новых маршрутов по данной территории. Соответственно, увеличивается и туристический поток. Но в связи с этим возникают две проблемы, вытекающие одна из другой. Во-первых, не во всех отдаленных районах существуют места реализации сувенирной продукции. В лучшем случае это магниты, брелоки и буклеты, предлагаемые музеями. В частности, при посещении Колыванского камнерезного завода сувенирную продукцию можно приобрести лишь непосредственно на самом заводе. Отдел, открытый в селе Колывань местной жительницей, функционировал совсем недолго. И причина этому, в первую очередь, не соответствующий ассортимент изделий, а во-вторых, нескоординированная работа туроператоров и руководителей торговых точек, работающих в сфере народных художественных промыслов. Туроператоры не включают в маршрут посещение хотя и не многочисленных, но все же имеющих место быть даже в отдаленных районах точек реализации сувениров, предпочитая большие торговые ряды вдоль дорог.

И в результате получается, что вроде бы все предпосылки для создания сувенирной продукции с местным колоритом существуют. А изделий, отражающих историко-культурное наследие Алтайского края, на рынке художественных промыслов практически нет, несмотря на возросший интерес к региональной тематике как на административном уровне, так и туристско-потребительском.

Ежегодно Управлением Алтайского края по развитию предпринимательства и рыночной инфраструктуры проводится конкурс «Сувенир года», который своей задачей ставит стимулирование выпуска сувенирной продукции и популяризации ремесленничества как вида предпринимательской деятельности. Приоритет отдается изделиям, отражающим региональную тематику.

Но, как уже излагалось выше, это уникальные штучные произведения, не предназначенные для большого туристического потока. Поэтому для решения данных проблем необходимо выработать единую концепцию, способствующую

созданию сувенирной продукции, отражающей историко-культурное наследие Алтайского края. Такая продукция должна не только нести специфическую региональную тематику, но и быть доступной для большого потока туристов. Поэтому мастерам надо разрабатывать варианты изделий из недорогих по себестоимости материалов и иметь возможность самостоятельной реализации, без участия скупщиков. При этом мастерам необходимо учитывать особенности спроса и потребления изделий народных художественных промыслов в современных условиях, знать требования потребителей, влиять на воспитание их эстетических вкусов, умение видеть предметы народных промыслов в интерьерах домов и в быту, формировать потребительские предпочтения.

А туроператорам обязательно включать в маршрут посещение мастерских в конкретных регионах. Только совместная деятельность может дать положительные результаты, и, возможно, через некоторое время низкокачественный ширпотреб на художественном рынке заменится на произведения, которые укрепят имидж края.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, социально-экономические реформы, техническая модернизация повлияли на механизм передачи традиций, изменили ее содержание: традиция стала не столько этническим опытом, сколько общественным наследием, большая часть промыслов и ремесел потеряла свою аутентичность.

Развитию народных художественных промыслов на территории Алтайского края способствовал процесс миграции населения из Центральной России, а также местные условия жизни и быта, потребность людей в изделиях домашнего обихода и орудиях крестьянского труда. Взаимовлияние традиций различных этнографических групп, взаимодействие с народами, искони живущими на этой территории, а также наличие разного природного материала повлияли на образование центров по производству тех или иных изделий и неизвестных промысловых отраслей в различных районах Алтайского края, создав уникальный пласт переселенческой культуры. Вплоть до начала XX века традиционные производства Западно-Сибирского региона в значительной мере оставались в рамках домашней промышленности.

В современных условиях рыночной экономики развитие народного декоративно-прикладного искусства представляет собой сложный и противоречивый процесс. Народные художественные промыслы в условиях демократизации испытывают творческий подъем, возрождаются традиции, забытые технологии; с другой стороны, традиционному народному искусству под влиянием развития «массовой культуры» грозит процесс «суверенизации», т. е. утрата произведениями народных мастеров изначальных традиционных художественных свойств и признаков.

Развивающийся культурно-познавательный туризм стимулирует развитие параллельно обслуживающих отраслей, в том числе и художественного рынка народного декоративно-прикладного искусства, где изделиям художественных промыслов принадлежит одно из ведущих мест. Зависимость мастеров от рынка

и социального состава потребителей выражается в производстве массовой продукции, сериализации и стандартизации.

Изделия народных художественных промыслов приобретают новое художественное звучание в современности, отодвинув на второй план утилитарную функцию. В основной массе это высокохудожественные уникальные произведения, предназначенные в качестве памятного подарка или элемента современной жизненной среды. Характерной стилистической особенностью современных изделий становится тенденция к усложнению декора и появлению новых форм в традиционных материалах. Отказ от традиций утилитарности выводит на первый план в изделиях народного искусства сложность, изящность, национальный колорит и предрасположенность к занимательной наглядности.

Алтайская домовая роспись представляет собой своеобразное эстетическое явление, находящееся в общем контексте русского народного искусства и имеющее тенденцию к развитию в качестве высококачественной художественной сувенирной продукции, отражающей региональные художественные традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ащепков Е. А.* Русское народное зодчество в Западной Сибири / Е. А. Ащепков. — Москва, 1950. — С. 48–51.
2. *Барадулин В. А.* Стенописи крестьянского дома на Среднем Урале / В. А. Барадулин // Памятники Отечества. — 1975. — № 2. — С. 96–116.
3. *Барадулин В. А.* Народные росписи Урала и Приуралья. Крестьянский расписной дом / В. А. Барадулин. — Ленинград, 1988. — 148 с.
4. *Балдина О. Д.* Вкусы и пристрастия современного художественного рынка России / О. Д. Балдина. — М.: АСТ; Астрель, 2002. — 54 с.
5. *Батюк К. М.* О некоторых вариантах композиций алтайских домовых росписей / К. М. Батюк // Искусство Евразии. — С. 97–116.
6. *Богуславская И. Я.* Значение местных традиций для развития современного народного искусства / И. Я. Богуславская // Народное искусство России в современной культуре. — М., 2003. — С. 115–126.
7. *Василенко В. М.* Русская народная резьба и роспись по дереву / В. М. Василенко. — М., 1960. — 71 с.
8. *Вебер А. Б.* В поисках новой парадигмы развития / А. Б. Вебер // Век глобализации. — 2013. — № 1 (11). — С. 14–26.
9. *Григорьева К. М.* Особенности становления урало-сибирской росписи по дереву / К. М. Григорьева // Традиционное прикладное искусство и образование. — 2012. — С. 9–15.
10. *Живова Л. В.* Традиционные и своеобразные черты росписи на прялках Чарышского района / Л. В. Живова // Этнография Алтая и сопредельных территорий. — Барнаул, 1998. — С. 47–54.
11. *Каплан Н. И.* Очерки по народному искусству Алтая / Н. И. Каплан. — М., 1961. — С. 23–37.
12. *Каплан Н. И.* Русская народная декоративная роспись по дереву (Алтайский край) / Н. И. Каплан. — М.: Изд-во моск. ун-та, 1964. — 54 с.
13. *Лебедев О. Е.* Компетентностный подход в образовании / О. Е. Лебедев // Школьные технологии. — 2004. — № 5. — С. 3–12.

14. *Липинская В. А.* Старожилы и переселенцы / В. А. Липинская. — М. : Рос. акад. наук, 1996. — 242 с.
15. *Полынская И. Н.* Региональный компонент в художественно-эстетическом воспитании школьников / И. Н. Полынская // *Человек и образование*. — 2012. — С. 104–112.
16. *Путин В. В.* О государственной поддержке традиционной народной культуры в России / В. В. Путин // *Вестник образования*. — 2007. — № 2. — С. 3–7.
17. *Шокорова Л. В.* Народное декоративно-прикладное искусство Алтая / Л. В. Шокорова. — Барнаул : Изд-во АлтГУ, 2012. — С. 116.
18. *Щеглова Т. К.* Внутреннее убранство избы алтайских крестьян в первой половине XX века / Т. К. Щеглова // *Этнография Алтая и сопредельных территорий*. — Барнаул, 1996. — С. 71–84.
19. *Художественные промыслы и ремесла Алтайского края* / под об. ред. М. П. Щетинина. — Барнаул : Слово, 2009. — 124 с.
20. Мастер народных промыслов Тамара Наговицына: «Забудем свои народные промыслы — на них обогатятся имитаторы». — URL: http://www.altai.aif.ru/culture/culture_person/55467 (дата обращения: 09.05.2019).
21. Как в Барнауле пытаются древнерусскую традицию «подружить» с современностью. — URL: <https://altapress.ru/zhizn/story/kak-v-altayskom-krae-vozrozhdayut-traditsii-domovoy-rospisi-na-sovremenniy-lad-232347> (дата обращения: 08.05.2019).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис. 1. Интерьер дома в с. Топольном Солонешного района



Рис. 2. Роспись. Двухпанельная дверь в с. Гоношиха Сорokinского района



Рис. 3. Карматский мастер. Многоярусное цветущее дерево в вазоне. Роспись двери в горницу. 1870-е годы



Рис. 4. Домовая роспись. Из фондов ГХМАК



Рис. 5. Мастер цеха росписи Алтайского лесхоза А. Н. Гунина (справа). 1983 год



Рис. 6. Имитация алтайской домовая росписи (на белом фоне) в интерьере музея, с. Чарышское



Рис. 7. Имитация алтайской домовой росписи (на красном фоне) в интерьере музея, с. Чарышское

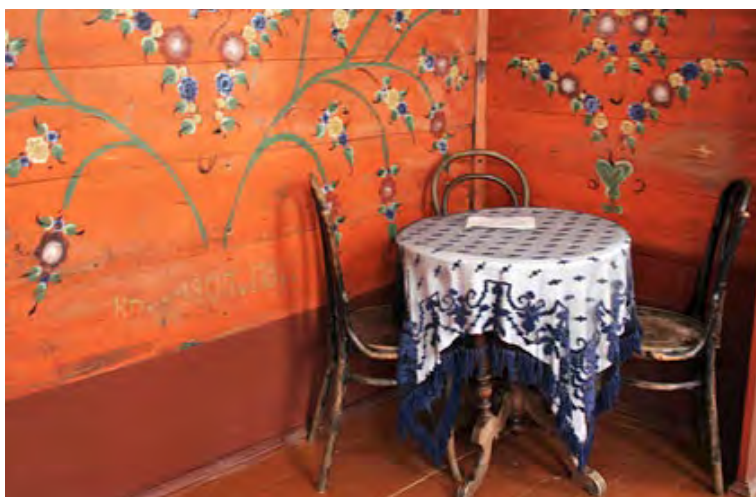


Рис. 8. Имитация алтайской домовой росписи (на красном фоне) в интерьере музея, с. Чарышское



Рис. 9. Народный мастер алтайской росписи Е. Ю. Леонтьева



Рис. 10. Авторские работы с алтайской росписью Е. Ю. Леонтьевой



Рис. 11. Авторские работы с алтайской росписью Е. Ю. Леонтьевой



Рис. 12. Авторские работы с алтайской росписью Е. Ю. Леонтьевой



Рис. 13. Графический знак на основе алтайской росписи, разработанный Е. Ю. Леонтьевой



Рис. 14. Авторские работы с алтайской росписью Е. Ю. Леонтьевой



Рис. 15. Мастер-класс по изучению алтайской росписи под руководством Л. В. Живовой — народного мастера Алтайского края



Рис. 16. Туес с алтайской росписью. Мастер Л. В. Живова

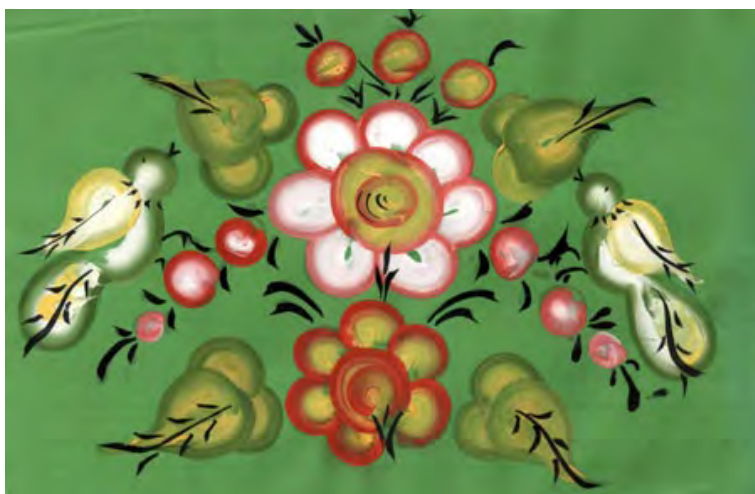


Рис. 17. Алтайская роспись. Е. И Полякова

*Первая премия***МАРКЕТИНГ В БИБЛИОТЕКАХ:
АНАЛИЗ ТРЕНДОВ ПРОДВИЖЕНИЯ
БИБЛИОТЕЧНЫХ САЙТОВ В КОНТЕКСТЕ
ВНЕДРЕНИЯ МАРКЕТИНГОВОЙ
ПОЛИТИКИ В ОРГАНИЗАЦИИ**

*РЫХТОРОВА Анна Евгеньевна*Государственная публичная научно-техническая библиотека
Сибирского отделения Российской академии наук

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время наблюдаются изменения пользовательской базы библиотек: выросли новые поколения пользователей со своими привычками и информационным поведением, привыкшие регулярно использовать Интернет для удовлетворения своих нужд. Также благодаря Интернету материалы библиотек доступны для пользователей 24 часа и 7 дней в неделю без географических ограничений. В связи с этим изменилась и роль библиотек, ставших не только дистрибьюторами цифрового контента, но и его создателями. На фоне подобных процессов библиотекам в последние десятилетия приходится доказывать ценность своего персонала, услуг и существования в целом как для пользователей, информационное поведение которых меняется под воздействием внешней технологической среды, так и для учредителей, все более пристально следящих за тем, насколько рационально расходуются направляемые в библиотеки средства.

На фоне изменений в представлении о месте библиотек в культурной, научной, образовательной и информационной инфраструктурах социума главным объектом внимания при стратегическом планировании становится конкурентоспособность библиотек [62]. Достаточно часто высказываются утверждения сродни обозначенному в обзоре Н. С. Редькиной по материалам зарубежной литературы, посвященном мировым тенденциям развития библиотек: «для того чтобы оставаться востребованными и не попасть в группу “ностальгии, банальности и клише”... необходим четкий набор вопросов, которые должны решать библиотекари в стремлении сделать свои библиотеки успешными в XXI в.» [64, с. 87]. Понимая это, многие специалисты библиотечной отрасли изучают наполнение сайтов, удобство каталогов и сервисов для своих пользователей, стараясь максимально использовать возможности по предоставлению своих ресурсов и услуг в веб-пространстве, а также найти новые пути их реализации и привлечения

офлайн-читателей через онлайн-среду. Принимаемые из различных отраслей и генерируемые самостоятельно специалистами новые технологии позволили библиотекам внедрять стратегии онлайн-маркетинга для продвижения своих ресурсов и услуг как можно большему числу пользователей [25, 11]. Как указывает В. К. Ключев, для полноценного взаимодействия с потребителем логично применять метод включенности пользователя в процесс обслуживания [46, с. 33], но в то же время отмечается и активное насыщение профильных библиотек информацией и сокращение временных ресурсов пользователей. Кроме того, хотя социальные сети, электронные системы оплаты, поисковые сервисы, мобильные устройства и приложения образуют новую информационную инфраструктуру рынка, насыщенную персонифицированной маркетинговой информацией о пользователе [54], на которую возможно опираться в организации собственных маркетинговых усилий, они также создают и среду, наполненную большим количеством конкурентов. Что приводит к ситуации, когда библиотеке необходима не только организация удобных услуг, ресурсов, сервисов, но и создание их видимости. Однако отмечается, что «в большей мере негативные оценки работы библиотеки фиксируются в ответах тех респондентов, которых можно отнести к потенциальной аудитории или наименее устойчивому сегменту реальной (характеризующейся единичными посещениями)» [42, с. 12]; также говорится [51, с. 111] о том, что услуги библиотек не востребованы среди поколения Z, интернет-молодежи, еще более свободно чувствующей себя в Сети, чем повзрослевшие миллениалы, и чаще обращающиеся в Сеть за информацией [7]. Данные положения могут свидетельствовать о проблемах, связанных с созданием видимости библиотеки для молодежи.

В такой ситуации ключ к успеху заключается в гибкости внутренней среды библиотеки, а также способности прогнозировать, управлять и использовать изменения во внешней. Во многом это зависит от наличия у библиотеки маркетинговой политики — и понимания как ее необходимости, так и принципов ее реализации.

Научных разработок по проблемам использования маркетинга в библиотеках немного, и основной их массив приходится на конец XX — начало XXI века, когда у библиотек появилась необходимость поиска дополнительных источников финансирования в связи с переориентацией государства на рыночную экономику. Соответственно, основной массив публикаций был посвящен маркетингу как форме коммерческой деятельности [53, 53, 45, 47, 48, 67, 75]. Однако впоследствии теория и методика классического маркетинга начинают адаптироваться к библиотечной деятельности, и дальнейшие работы рассматривают его как средство успешного осуществления коммуникационной политики, маркетингового планирования и контроля, анализа рынка библиотечно-информационной продукции и услуг в целях оптимизации системы управления библиотекой [4, 12, 13, 28, 31, 53, 40, 53, 50, 60, 67, 70]. Известен ряд общетеоретических работ в области менеджмента и маркетинга отечественных и зарубежных библиотековедов и экономистов: Е. М. Ястребовой, Ф. Котлера, С. Н. Андреева, О. Н. Кокойкиной и др., а также ряд отраслевых библиотековедческих публикаций методического характера (С. Г. Матлиной, Л. Н. Герасимовой, Г. Б. Паршуковой), авторы которых раскрывают вопросы экономической целесообразности структурных изменений в библиотечной деятельности. Опыт практической деятельности библиотеки в новых экономических условиях рассматривался в работах

О. Ф. Бойкова, А. Н. Ванеева, О. Н. Кокойкиной, а государственное и правовое регулирование деятельности библиотек нашло отражение в работах И. Н. Басамыгиной, П. В. Болотова. Основываясь на накопленном опыте, исследователи последних лет отмечают [19, 56], что использование маркетинговой политики и ее согласование со стратегическим планом библиотеки имеет большое значение для эффективной расстановки приоритетов, согласованности сообщений и эффективной коммуникации. В то же время указывается [30, 2, 9, 27, 52], что основное содержание маркетинга в библиотеках сводится в большей степени к созданию и поддержанию бренда и маркетингу услуг, не объединенных единой стратегией. Кроме того, замечено [8] отсутствие гибкости в адаптации существующих инструментов к продвижению; есть указания на то [18, 1, 41, 37], что в подавляющем большинстве библиотек не представлен сотрудник, чьи обязанности были бы сосредоточены исключительно на библиотечном маркетинге. Также на сегодняшний день отсутствуют единые подходы к практической оценке важности внедрения единой концепции продвижения, маркетинговой политики в библиотеках.

Библиотека должна стать частью нового сообщества пользователей, ориентироваться в тенденциях его развития, понимать свою аудиторию на различных уровнях и использовать целенаправленные подходы, связанные с таким сообществом [22]. Для этого необходимо выделение достаточных трудовых ресурсов на организацию маркетинговой работы как в онлайн-, так и в офлайн-пространстве, а также постановка четких задач для такой работы. Соответственно, *целью данного исследования* является обоснование важности внедрения маркетинговой политики в работу библиотек. Для достижения цели были поставлены *следующие задачи*:

- 1) рассмотреть проблемы реализации маркетинговой политики в библиотеках в последние годы;
- 2) изучить тенденции текущего уровня внедрения маркетинговой политики в библиотеки мира;
- 3) определить ключевые особенности восприятия интернет-молодежи как новой аудитории для библиотек;
- 4) выявить ключевые возможности продвижения сайтов, основанные на данном восприятии и тенденции их использования библиотеками мира;
- 5) соотнести состояние внедрения маркетинговой политики и полноту использования средств продвижения сайта библиотеки с точки зрения интернет-молодежи.

Гипотеза исследования: использование единой маркетинговой политики библиотеки имеет большое значение для эффективной расстановки приоритетов и приводит к более полному использованию маркетингового потенциала.

Сформулированные задачи решались такими методами, как:

- библиографический анализ, выраженный в выявлении и изучении источников по теме исследования;
- опрос, представляющий собой сбор информации об уровне внедрения маркетинговой политики в библиотеках;
- аспектный и сравнительный анализы — рассмотрение вопросов продвижения библиотечного сайта через призму восприятия двух поколений интернет-молодежи;
- систематическое наблюдение, выраженное в сборе данных по использованию средств продвижения библиотечных сайтов;

- синтез — соединение выделенных в ходе аналитической части сторон предмета в единое целое в промежуточных и итоговых выводах;
- визуализация — составление сводных таблиц, аккумулирующих и систематизирующих полученные в ходе исследования данные, а также представление результатов измерения и опроса в виде графиков и диаграмм, удобных для восприятия.

В основу **методологии** лег маркетинговый подход, примененный к библиотечно-информационной деятельности, основанный на работах профессора международного маркетинга Высшей школы менеджмента Дж. Л. Келлога при Северо-Западном университете США Ф. Котлера [49], а также основоположника поведенческой экономики Д. Канемана [15].

Научная новизна исследования состоит в подходе к анализу организации библиотечных сайтов и предоставлению через них своих ресурсов и услуг в веб-пространстве с точки зрения маркетинговых стратегий, а также последующей оценке значимости внедрения маркетинговой политики в библиотеках через призму результатов такого анализа. Сформулированы параметры оценки интернет-сайтов библиотек и обосновано их теоретическое значение. Показано влияние маркетинговой политики на продвижение библиотек в сети Интернет.

Теоретическая значимость результатов исследования основывается на мировых тенденциях использования маркетингового подхода в прикладных областях знания и применении данного подхода для развития библиотековедения.

Практическая значимость исследования представляет интерес для реализации рассмотренных направлений для организации продвижения библиотек в интернет-среде и создания, поддержания и развития маркетинговой политики в библиотеке. Кроме того, рассмотренные средства продвижения сайтов и их полнота могут быть использованы как основа методических материалов для совершенствования деятельности библиотек в интернет-среде.

1. ПРОБЛЕМЫ РЕАЛИЗАЦИИ МАРКЕТИНГОВОЙ ПОЛИТИКИ В БИБЛИОТЕКЕ

Маркетинговая политика трактуется как принципиальный глобальный план поведения организации, «многоуровневая целенаправленная система мероприятий по управлению маркетингом, обеспечивающая общую направленность на потребителей, достижение целей развития компании посредством реализации эффективных маркетинговых стратегий» [59, с. 3]. В исследованиях последних лет [19] отмечается, что использование маркетинговой политики и ее согласование со стратегическим планом библиотеки имеет большое значение для эффективной расстановки приоритетов, согласованности сообщений и эффективной коммуникации.

Для библиотеки маркетинговая политика формируется в зависимости от мировых библиотечных трендов, сложившейся ситуации в стране и регионе,

где функционирует конкретная библиотека, и базируется на ее общей стратегии развития. Стратегические цели при этом «определяются, исходя из достигнутого [библиотеками] технологического уровня и из перспективного видения развития библиотек в условиях стремительно меняющихся коммуникативной среды и темпорально-топологических характеристик общества» [65, с. 16].

Анализ источников, посвященных коммерческому маркетингу [65, 43], а также их соотнесение с результатами исследований библиотечного маркетинга [68] позволяет выделить для маркетинговой политики библиотек следующие подсистемы:

1) *маркетинговые исследования* — изучается структура информационного рынка, внутренняя среда библиотеки, целевая аудитория и т. д.; кроме того, данные маркетинговых исследований связывают прочие подсистемы между собой, предоставляя базу для их формирования, оценки эффективности и своевременной корректировки;

2) *политика ресурсов и услуг* — на основании исследования информационного рынка, существующих конкурентов и пользователей библиотеки разрабатывается программа действий по созданию ресурсов или услуг. В частности, определяется, что будет иметь наибольший спрос у пользователей, соответствовать их информационным потребностям; выделяются ключевые преимущества в сравнении с аналогами; также устанавливаются общие правила по созданию и внедрению библиотечно-информационных ресурсов и услуг, прогнозируется их жизненный цикл;

3) *ценовая политика* — определяется ценообразование для платных услуг, а также рассматриваются вопросы соотношения временных, психоэмоциональных, физических затрат пользователя, связанных с получением и/или использованием бесплатного библиотечно-информационного ресурса или услуги, с их качеством;

4) *сбытовая политика*, для библиотек заключающаяся в выборе наиболее оптимального способа представления своих ресурсов или услуг пользователю;

5) *политика продвижения, коммуникационная политика* — представляет собой комплекс коммуникационных средств взаимодействия со всеми субъектами организационной структуры [53, с. 124]; она определяет пути формирования имиджа библиотеки, выставляет рамки для общения, взаимодействия с пользователями как на уровне отдельных сотрудников, так и на уровне организации в целом.

Поскольку маркетинг является одной из функций управления организацией, маркетинговая политика — не обособленная концепция, базирующаяся на стратегии, а часть управленческой системы [53, 23]. Однако, как указывают исследователи [30, 2, 9, 27, 52], основное содержание маркетинга в библиотеках сводится в большей степени к созданию и поддержанию бренда и маркетингу услуг, при этом, например, среди публичных библиотек более распространено применение маркетинговых технологий на уровне отдельных подразделений. При этом отмечается, что «чем интереснее и самобытнее работает каждое из подразделений, которое становится своего рода “государством в государстве”, тем важнее руководителям реально и виртуально соединять их работу как некоторую общность с едиными целями и стилистикой» [56, с. 66]. Кроме того, замечено [8] отсутствие гибкости в адаптации существующих инструментов к продвижению, и, как результат, библиотеки вынуждены изобретать для себя собственные подходы заново. Существуют указания [18] на то, что в подавляющем

большинстве библиотек отсутствует сотрудник, чьи обязанности были бы сосредоточены исключительно на библиотечном маркетинге, а в бюджете библиотек редко существует, если вообще существует, отдельная позиция для маркетинговых мероприятий, в частности для проведения рекламных кампаний. Также вместо понимания ситуации со стороны учредителей и руководителей библиотеки сталкиваются с необходимостью доказывать им свою ценность [10] и важность обучения персонала и выделения сотрудников для маркетинговой работы [1, 41, 37].

В силу всего вышесказанного создание и реализация полноценной маркетинговой политики требуют значительных трудозатрат; также для этого необходимо кадровое обеспечение и понимание такой необходимости со стороны руководства библиотеки, которое может донести свое видение до учредителей. С целью узнать, как библиотеки в настоящее время реализуют маркетинговую политику, на чем сосредотачивают свои маркетинговые усилия и какие трудовые ресурсы выделяют на их реализацию, в исследовании ГПНТБ СО РАН был выделен блок вопросов, посвященных наличию маркетингового подразделения, единой концепции продвижения, понимаю важности маркетинговых усилий в работе библиотеки.

В 2019 году, в два этапа — с февраля по март и с мая по август, специалистами ГПНТБ СО РАН при использовании сервиса «Google Forms» и индивидуальной рассылки руководителям библиотек с предложением принять участие в исследовании был проведен масштабный опрос «Современные тенденции развития ресурсов библиотек в веб-пространстве». Исследование охватило библиотеки, среди которых были академические, вузовские, детские, юношеские и публичные библиотеки из Великобритании, Греции, Ирландии, Италии, Канады, Латвии, Намибии, Нигерии, Норвегии, Португалии, Республики Гана, Республики Маврикий, Республики Уганда, России, Сербии, США, Хорватии, Чехии, Швеции, Шотландии, Эстонии, Эфиопии, Южно-Африканской Республики. Для проведения исследования было разослано 900 анкет: 450 — руководителям библиотек России и 450 — руководителям зарубежных. На первом этапе отозвалось 31,8 % респондентов: было получено 287 ответов (161 — по России, 126 — по зарубежным библиотекам), позже, после повторной рассылки, число респондентов выросло до 43,3 % (390 ответов, из них 211 — по России, 179 — по зарубежным библиотекам). Распределение респондентов по типам библиотек представлено в табл. 1. Учитывались только те библиотеки, которые отозвались на отправленную анкету. Типы библиотек выделялись в соответствии с особенностями основной аудитории; при этом в качестве академических рассматривались именно научные библиотеки, не закрепленные за вузом; зарубежные *academic library*, привязанные непосредственно к какому-либо из высших учебных заведений, вошли в категорию вузовских.

Данный блок проведенного исследования включал три специфических вопроса, относящихся к организации маркетинговой работы библиотеки: (1) есть ли у вас подразделение, занимающееся вопросами маркетинга вашей библиотеки? (2) на чем сосредоточена ваша маркетинговая работа? (3) какая система продвижения ресурсов и услуг, привлечения пользователей принята в вашей библиотеке?

Вопросы (2) и (3) подразумевали многовариантный выбор ответа, также каждый вопрос содержал возможность оставить свой комментарий или уточняющий ответ в поле «Другое». Кроме того, для поиска возможных корреляций использовалась информация из общих вопросов о численности сотрудников

и типовой принадлежности библиотеки. Возможные варианты ответов на вопросы данного блока:

1. Есть ли у вас подразделение, занимающееся вопросами маркетинга вашей библиотеки?

- Да, несколько сотрудников
- Да, один сотрудник
- Нет, но один из сотрудников занимается маркетингом параллельно своим основным обязанностям
- Нет, никто специально не занимается вопросами маркетинга
- Другое: _____

2. На чем сосредоточена ваша маркетинговая работа?

- На самостоятельных, не связанных друг с другом мероприятиях (продвижение ресурсов и услуг, организация массовых мероприятий, экскурсий, поиск спонсоров и проч.)
- На системных, взаимосвязанных мероприятиях (продвижение ресурсов и услуг, организация массовых мероприятий, экскурсий, поиск спонсоров и проч.)
- На организации / реорганизации внутренних процессов работы для создания лучшего сервиса
- В большей степени на организации работы виртуального (онлайн) пространства библиотеки
- В большей степени на организации работы реального (офлайн) пространства библиотеки
- На создании баланса между онлайн- и офлайн-пространствами библиотеки
- Мы не занимаемся маркетингом
- Другое: _____

3. Какая система продвижения ресурсов и услуг, привлечения пользователей принята в вашей библиотеке?

- Каждое подразделение самостоятельно решает, как продвигать те или иные ресурсы и услуги, привлекать читателей
- Подразделения работают исходя из единой концепции, их работа координируется и корректируется администрацией
- Нам не требуются дополнительные усилия для привлечения читателей, продвижения ресурсов и услуг
- Другое: _____

Результаты, выгруженные из «Google Forms», обрабатывались по мере поступления вручную с использованием программы Microsoft Excel: переводились в удобные для дальнейшей обработки и визуализации сводные таблицы.

По результатам опроса, в большинстве академических (57,1 %), а также чуть менее чем в половине вузовских (41,3 %) и в трети (33,3 %) публичных библиотек никто специально не занимается вопросами маркетинга — отсутствуют как специализированные подразделения, так и сотрудники, совмещающие маркетинговую деятельность с основными обязанностями (табл. 2).

В то же время, как видно по табл. 3, 42,7 % академических, 26,1 % вузовских, 14,8 % публичных библиотек сообщили, что не занимаются вопросами маркетинга. Как видно из сравнения табл. 2 и 3, 14,3 % детских и юношеских библиотек не имеют подразделения и не занимаются вопросами маркетинга.

Половина вузовских (50 %), детских и юношеских (57,1 %), а также чуть меньше половины публичных библиотек (48,2 %) пришли к использованию системных, взаимосвязанных мероприятий, что можно считать положительной тенденцией в контексте формирования имиджа библиотеки как цельного учреждения с определенной политикой, создания прочных ассоциаций у пользователей. При этом только 4,4 % вузовских и 3,7 % публичных библиотек отметили, что у них нет необходимости в дополнительных усилиях для привлечения пользователей; среди остальных типов библиотек этот вариант не указал никто. Такой результат может свидетельствовать о том, что до сих пор даже при наличии теоретического понимания важности маркетинговых усилий и единой концепции (маркетинговой политики) для привлечения аудитории библиотеки не всегда готовы выделять дополнительные — в частности, трудовые — ресурсы для их практической реализации.

Никто среди отметивших пункт об организации / реорганизации внутренних процессов работы для создания лучшего сервиса не обозначил ненужность дополнительных усилий для привлечения пользователей. Также среди этой категории библиотек 25 % вузовских и 50 % публичных библиотек имеют маркетинговое подразделение из нескольких человек, 25 % вузовских выделяют одного сотрудника исключительно для маркетинговой работы. В детско-юношеских, 33,3 % вузовских, 16,7 % публичных и 17 % юношеских библиотеках, сосредоточенных на улучшении работы, один сотрудник занимается вопросами маркетинга, параллельно своим должностным обязанностям; 33,3 % публичных библиотек и 17 % вузовских библиотек отмечают отсутствие специализированных кадров. При том что занятость организацией / реорганизацией внутренних процессов для создания лучшего сервиса показывает заинтересованность руководства в развитии маркетинга в библиотеке, на такое распределение может влиять небольшой штат сотрудников — большая часть респондентов в этой категории отметила, что штат их библиотек находится в пределах 10–50 человек.

В табл. 4 показано распределение маркетинговых усилий для данной категории респондентов: как можно видеть, большая часть заинтересована в создании баланса между онлайн- и офлайн-средой. Публичные библиотеки в этой категории находятся в переходном состоянии либо параллельно единому плану проводят отдельные мероприятия, не вписывающиеся в него. Прочие библиотеки, за исключением детско-юношеских, в большинстве предпочитают создание системы взаимосвязанных мероприятий.

Как видно по табл. 5, наблюдается достаточно плавный (за исключением большого разрыва в ответах у вузовских библиотек) переход к единой, координируемой администрацией концепции продвижения. При этом наличие этой концепции продвижения не приводит к обязательной системности маркетинговых усилий для всех библиотек: так, среди вузовских библиотек, отметивших наличие единой концепции продвижения, 52,9 % обозначили наличие системных, взаимосвязанных мероприятий. Аналогичный ответ дали 55,6 % вузовских библиотек, отметивших, что их подразделения самостоятельно решают, как заниматься

продвижением. Для академических библиотек такое распределение выглядит как 50 % и 0 % соответственно. Также среди тех, кто отметил наличие единой концепции, разница в ответах между проведением самостоятельных или системных мероприятий составляет от 20,7 до 27,8 % в сторону проведения системных мероприятий; разница в ответах тех, чьи подразделения решают самостоятельно, — от 12,5 до 22,2 % также в сторону проведения системных мероприятий. Исключение составляют академические библиотеки: среди тех, кто отметил наличие единой концепции продвижения преобладают (50 %) те, кто сосредотачивает усилия на системных мероприятиях, а среди отметивших отсутствие единой концепции — те, кто не занимается маркетингом (66,7 %).

Кроме того, среди библиотек, отметивших наличие единой координируемой концепции, процент выделивших отсутствие специального подразделения по продвижению ниже на 10–20%, за исключением уже поясненных выше детских библиотек. И с этой точки зрения наличие единой концепции может рассматриваться как оказывающее положительное влияние на осознание руководством необходимости маркетинговых усилий.

Стоит сказать, что существенным отличием в ответах отечественных и зарубежных респондентов стал именно пункт о наличии такой координируемой концепции продвижения. Разница в ответах представлена на рис. 1. Так, для российских библиотек более характерно наличие координируемой концепции продвижения, которая вводится администрацией. Зарубежные же библиотеки в основном предоставляют своим подразделениям возможность самостоятельно выбирать, как продвигать свои услуги, ресурсы, мероприятия.

Наличие единой концепции при этом отметили такие страны, как Великобритания, Ирландия, Канада, Нигерия, США, Хорватия, Чехия, Швеция и Эфиопия. В свою очередь, исключая респондентов из России, предоставление своим подразделениям выбора в использовании средств продвижения отмечают библиотеки Греции, Латвии, Намибии, Норвегии, Португалии, Республики Маврикий, Республики Уганда, Сербии, Шотландии, Эстонии, Южно-Африканской Республики. Оба подхода реализуются в России, Республике Гана и Италии, однако только в России наблюдается преобладание библиотек с единой концепцией продвижения.

2. МАРКЕТИНГОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ПРОДВИЖЕНИЯ БИБЛИОТЕЧНЫХ САЙТОВ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ВОСПРИЯТИЯ ИНТЕРНЕТ-МОЛОДЕЖИ

По данным ВЦИОМ, наиболее активную аудиторию российского сегмента Интернета составляют 18–24-летние (97 % пользуются Интернетом ежедневно) [61], 81–82 % в группе 18–24-летних используют для получения информации Интернет (официальные сайты, соцсети и др.) [72]. Исследования Яндекса [63] еще в 2015 году показали, что в России преобладает доля интернет-пользователей до 35 лет. Обе эти возрастные категории охватывают два поколения молодежи: миллениалов (или поколение Y, родившихся после 1981 года) и поколение Z (родившиеся примерно с 1996 года). И с точки зрения использования Интернета и восприятия информации между ними существуют определенные сходства.

Так, миллениалы достаточно сильно зависят от технологий, а также всё меньше и меньше полагаются на запоминание информации [5]. В то же время они предпочитают «доступность», «простоту в использовании», «удобство» и «актуальность» при выборе источников, а также ценят достоверную информацию. Поколение Z имеет много общего с миллениалами в аспектах использования технологий и привычки к запоминанию, стремлению к удобному доступу и использованию информации. Однако они больше, чем миллениалы, доверяют информации в Интернете и не оценивают достоверность и качество большинства информационных ресурсов, которые они получили во время поиска по Сети [24]. Тем не менее оба поколения являются коренными пользователями Интернета и практически «живут» в нем. Это накладывает свой отпечаток на восприятие сайтов; понимая это, многие интернет-издания, коммерческие фирмы приводят дизайн и навигацию к определенным общим элементам. Однако, как было отмечено во введении, библиотекам на этом фоне недостает «видимости». Частично, видимость библиотеки можно добиться, используя привычное для молодежи восприятие виртуальной среды, а также некоторые особенности восприятия в целом.

Так, в 2002 году израильско-американский психолог, основоположник поведенческой экономики Даниэль Канеман получил Нобелевскую премию за применение психологической методик в экономической науке, в особенности — при исследовании формирования суждений и принятия решений в условиях неопределенности. Результаты исследований он представил в своей статье [15] «*Карты ограниченной рациональности: психология для поведенческой экономики*», а позднее обновил в соответствии с последующими открытиями в книге «*Думай медленно, решай быстро*» [44] (англ. *Thinking, Fast and Slow*, «Мышление медленное и быстрое»). В основе модели Канемана лежат две различные системы: система 1, интерпретирующая восприятие и интуицию, и система 2, отвечающая за рефлексию и контролируемое восприятие информации. Система 2 способна одновременно осознанно обрабатывать и анализировать 5–9 элементов. Система 1 непроизвольно обрабатывает весь поток входящей информации и основывается на уже известных человеку шаблонах, построенных в ходе имплицитного обучения. Именно эти шаблоны позволяют молодежи быстро ориентироваться в новых сайтах — при условии, что сайты, как было отмечено выше, приведены к некоторым общим элементам и навигации; благодаря этим шаблонам молодежь быстро реагирует на новости и распространяет заинтересовавшую ее информацию по социальным сетям, не всегда подвергая проверке; переходит по первым ссылкам в выдаче поисковиков чаще, чем смотрит на последующие страницы с результатами поиска, и т. д.

В отношении библиотечных сайтов — с точки зрения организации продвижения и построения имиджа организации — это важно помнить, потому как при заходе на сайт, помимо того что непосредственно интересует человека, его система 1 независимо анализирует верстку страницы, дизайн, цвета, общее содержание и структуру. Система 1 формирует первое представление о новом сайте менее чем через секунду после того, как мы его открыли [34, с. 37], и это первое впечатление сильно воздействует на последующее поведение пользователя. Это значит, что пользователь, привыкший к современным технологиям в веб-дизайне, реализуемым на всех достаточно популярных ресурсах, с большей вероятностью сформирует положительное впечатление о сайте библиотеки, представленном такими

же технологиями. И это отношение экстраполируется на библиотеку в целом. Такой сайт для библиотеки «не просто повышает информационную емкость или обеспечивает рекламу конкретных событий, но формирует пространственно-временной континуум культуры, четко определяя место в нем библиотеки, адекватно создавая ее позитивный образ» [57, с. 71]. Так, одним из критериев видимости для сайта является современный веб-дизайн. Другие критериями являются: наличие рекламы — баннерной рекламы, возможности оформить e-mail подписку (рассылку новостных бюллетеней), пресс- и пост-релизов; присутствие в социальных сетях и ведение SMM; наличие таких средств SMO, как оценочные инструменты контента для пользователя и инструменты «шеринга» контента; привлечение дополнительного трафика на сайт через организацию интернет-трансляций или наличие встроенных видео и ведение блогов на домене библиотеки.

Для выделения тенденций в использовании обозначенных средств с марта по апрель 2019 года было проанализировано 890 библиотечных сайтов России, Австралии, Западной и Восточной Европы, США и Канады, стран Латинской Америки, а также ряда стран Южной и Юго-Восточной Азии. На основании анализа трендов в практике коммерческого интернет-маркетинга были выбраны средства интернет-продвижения, не выходящие за рамки пространства сайта библиотеки. Исключением стало условие наличия SMM в социальных сетях, на которые даются ссылки с главной страницы библиотеки, т. к. при «мертвых» страницах в социальных сетях наличие ссылок никак не влияет на продвижение. Анализировались сайты 264 публичных, 64 национальных, 532 университетских и академических библиотек (решение рассматривать библиотеки вузов совместно с иными академическими библиотеками продиктовано организационными особенностями зарубежных академических библиотек). Необходимо уточнить, что данное исследование не рассматривало качество использования каждого отдельного инструмента, но лишь его распространенность.

Тенденции использования тех или иных инструментов в целом, с распределением по странам и типам рассмотренных библиотек, представлены в табл. 6.

Для выделения тенденций в развитии веб-дизайна было проанализировано 100 коммерческих сайтов известных брендов, среди которых: сайт германской компании WEIMA (<https://weima.com/us>), промосайт страховой компании «Арсенал» (<http://kasko.arsenal-ic.ua>), сайт компании Medlex (<http://medlex.ru/ru>), сайт интернет-аукциона Portion (<http://portion.io>), Adult Swim — блок на канале Cartoon Network (<http://www.adultswim.com/etcetera/elastic-man>), сайт брендингового агентства Revelé (<http://studiorevele.com/about>), сайт интернет-магазина крепежа и метизов «К2 Эксперт» (<https://zaklepka-zavod.k2.expert>), сайт Parmigiani Fleurier SA — швейцарского бренда часовых мастеров (<https://kalpa.parmigiani.com/#!/collection/kalpa-chronor/details>), не раз появлявшийся в номинации «Сайт дня» на Awwwards сайт косметической компании Mowellens (<https://mowellens.com>), промосайт творческой конференции Epicurrence № 8 (<https://www.epicurrence.com>), сайт бюро переводов ProfLingva (<https://proflingva.ru>), сайт веб-агентства «Текстера» (<https://texterra.ru>) и иные.

Результаты анализа показали, что современные сайты работают на технологиях CSS3 и HTML5, при этом частью веб-дизайна такого сайта могут быть SVG-элементы, лендинговые страницы, динамичная подгрузка контента, параллакс-эффекты, интерактивные элементы; чаще используются пастельные цвета

и плоский, минималистичный дизайн. Однако библиотечные сайты практически не используют сочетание всех возможных элементов, поэтому в ходе анализа выделялись сайты с современным веб-дизайном при минимуме: использование CSS3- и HTML5-технологий, динамичной подгрузки контента, а также желательность минималистичного дизайна и наличия лендинговых страниц.

Усредненное значение от общего массива данных по изученным библиотекам относительно перешедших на современный веб-дизайн — 55,57 % библиотек. Однако распределение неравномерно как по территории, так и по типу библиотек, что показано в табл. 6. Больше всего перешло на современный веб-дизайн библиотек США, Канады, Великобритании, Норвегии, Австралии. С большей интенсивностью обновляются библиотеки национального уровня, а также публичные. Среди академических библиотек и библиотек вузов обновление дизайна более характерно для последних, страница которых является частью корпоративного сайта вуза и была обновлена вместе с ним. По Европе распределение неравномерно, но приближается к 40–60 % библиотек от рассмотренных по стране, что может свидетельствовать о постепенном обновлении сайтов.

Баннерная реклама, обращающая внимание пользователей на отдельные мероприятия и события в библиотеке, предоставление пользователям возможности подписаться на новостную рассылку, а также составление пресс- и пост-релизов — достаточно известные рекламные инструменты, которые показывают средние показатели в 61, 60 и 80 % соответственно. Однако для лучшего понимания ситуации необходимо рассматривать отдельные регионы, представленные в табл. 6.

Как описывают в своем исследовании цифрового маркетинга (интернет-маркетинга) Каннан и Ли, применительно к коммерческим фирмам было обнаружено положительное влияние показа медийной рекламы на последующие посещения сайта [16, с. 42]. Размещение баннера на главной странице может стать важной составляющей для создания видимости проходящих в библиотеке мероприятий — за счет уже обозначенных особенностей восприятия, даже большей, чем только использование пресс- и пост-релизов.

Как видно на рис. 2 (тепловая карта, созданная при помощи надстройки «Geographic Heat Map» от Keyur Patel в MS Excel), библиотеки постепенно приходят от теоретического понимания важности баннерной рекламы в веб-среде к использованию баннерной рекламы на сайтах, начиная с западных стран и Австралии. Усредненное значение по обработанному массиву данных — 61 %, и в целом ситуация коррелирует с переходом библиотек к современному веб-дизайну: больший процент использующих баннерную рекламу библиотек наблюдается в странах Северной Америки (70–90 %), Северной (в пределах 60–83 %) и частично Западной Европы (50–60 %), немногим менее — в Восточной Европе (40–50 %), а также в Австралии (100 %). Белым на карте обозначены территории, библиотеки которых не попали в исследование на текущем этапе.

В свою очередь, не менее важной является перелинковка с социальными сетями. Тактической задачей в использовании социальных сетей является исследование аудитории в «месте», где она проводит время, открыта для общения и больше делится полезными со своей точки зрения материалами. Также, с точки зрения аудитории, следить за событиями и новостями более удобным представляется в уже привычной среде, например, с помощью оповещений социальных

сетей или ленты новостей. Социальные сети, через использование подобных привычек, могут также продвигать отдельные страницы сайта, увеличивая его посещаемость. В то же время, как отмечает Нильс Биз в своем исследовании, необходимость использования социальных сетей университетскими библиотеками [3], присутствие в данной среде библиотек может увеличить их заметность для аудитории, укрепить репутацию и доверие к библиотечным сотрудникам в отношении технологий и цифровых услуг, содействовать позитивной «трансформации образа» библиотеки, укрепить ее связи с сообществом пользователей и внутреннюю корпоративную идентичность. В связи с этим отметим, что на фоне роста популярности социальных сетей в последнее десятилетие многие библиотеки включили приложения для социальных сетей в качестве основных инструментов маркетинга и коммуникации для взаимодействия с сообществом пользователей [25, 17, 14], поскольку социальные сети предлагают в реальном времени каналы для общения, обмена информацией и интерактивного диалога в любое время на любом портативном мобильном устройстве [21, 29]. Также важным является наличие SMM (Social Media Marketing, — маркетинг в социальных медиа) — маркетинга внутри социальных сетей, благодаря которым страницы библиотек могут вызывать интерес и не выглядят «заброшенными». В целом, при среднем (см. табл. 1) показателе присутствия в социальных сетях в 78 % SMM занимается 71 % библиотек, и по отдельным странам, за редким исключением, наличие перелинковки с социальными сетями и SMM совпадает.

На рис. 3 представлены тенденции использования перелинковки с социальными сетями (а), а также использование средств SMO (b, c).

SMO (Social Media Optimization) — это совокупность мер для оптимизации веб-ресурса под аудиторию из социальных сетей, привыкшую иметь возможность отреагировать на контент — оценить его комментарием или пометкой «мне нравится», «плюс в карму» и т. п., а также иметь возможность быстро поделиться ссылкой на заинтересовавший ее контент, чтобы отреагировать на него публично или обсудить с друзьями. Оптимизация для социальных сетей является скорее развитым инструментом вирусного маркетинга, нежели поискового, и изначально возникла как инструмент донесения некоммерческой информации до определенной, очерченной какими-то интересами аудитории [38]. SMO, в частности, предполагает трансформацию сайта для оптимального его соответствия всем техническим механизмам, которые используют социальные сети, и достижения необходимой релевантности контента для всех пользователей, а также создание инфраструктуры на сайте с наличием исходящих каналов, которые легко и оперативно позволят экспортировать контент в социальные сети [33], что позволяет увеличить время пребывания пользователя на сайте, снизить количество уходов, заинтересовать иными материалами.

Среди рассмотренных сайтов библиотек над SMO работали единицы: в среднем 9,64 % библиотек добавили к своему контенту возможность оценки пользователем, при этом дополнительной активности по вовлечению пользователя в диалог отмечено не было. Средства «шеринга» контента в социальные сети в среднем добавили 36,7 % библиотек, при этом у трети из них отсутствует счетчик поделившихся, что могло бы стимулировать активность пользователей.

Как уже было отмечено, страницы в социальных сетях могут привлекать трафик на сайт библиотеки. Но для этого на самом сайте также должен быть

некий эксклюзивный контент, который может увлечь пользователя и привлечь его к использованию ресурсов и услуг. Например, подборки книг по тематике или рецензии на книги, сопровождающиеся блоками «вам также могут понравиться», бронирование билетов на мероприятия библиотеки (совсем не обязательно платные), галереи фотографий с пользователями или, например, встроенные в сайт библиотечные блоги и видеоконтент.

Блог — это площадка для создания контента, который может привлечь пользователя. Испанские исследователи отмечают важность блогов [20, с. 10]: статьи с интересными темами и материалами о фондах, работе внутри библиотеки, событиях, краеведении и на многие другие темы позволяют улучшить видимость библиотеки в интернет-пространстве. Рассказывая о себе, своей работе или представляя интересные детали, связанные с фондами, библиотекари могут «добиться демистификации своего образа в глазах пользователей» [6, с. 125], превращения библиотеки в более понятное, интересное и привлекательное место.

Однако Хосе Мануэль Моралес, рассматривая наличие блогов в национальных библиотеках, отмечает, что блог ведет лишь одна из четырех национальных библиотек [20, с. 10], при этом только у национальной библиотеки Колумбии блог был заброшен в 2014 году. Есть и особые случаи: 16 блогов у Библиотеки Конгресса США или Национальная библиотека Гватемалы, чей сайт представляет собой блог. Но если такой блог ведется на стороннем ресурсе, весь трафик уходит на такой сторонний ресурс, лишая библиотечный сайт просмотров, возможных переходов на другие страницы сайта от заинтересовавшихся пользователей, а также данных, собираемых системами вебметрии. Соответственно, с точки зрения продвижения эффективность блога снижается.

При этом в последнее десятилетие отмечается [58], что одной из ведущих тенденций интернет-пространства является повышенный интерес к видеоконтенту, представленному как на отдельных сайтах, так и в социальных сетях, блогах и специализированных ресурсах. Встроенные же на сайт библиотеки видео и интернет-трансляции, проведенные непосредственно на сайте, выполняют роль, аналогичную роли встроенных блогов: привлечение трафика и внимания пользователей, увеличение видимости библиотеки в Сети. Особенно видео важны для поколения Z, все больше привыкающего к просмотру мультимедиаконтента и меньше уделяющего внимания объемным текстам, а также пользующегося обучением через развлечения, посредством интерактивных и активных мероприятий, в том числе в виртуальном пространстве [26], потому как «за счет одновременного воздействия графической, звуковой, фото- и видеоинформации за ту же минуту воспринимается до 100 тысяч единиц [условных знаков]» [55, с. 133], что особенно важно для навигации в перенасыщенном информацией пространстве. Быстро воспринимаемая важную информацию, такой пользователь с большей вероятностью заинтересуется продолжением изучения представленных видеоматериалов библиотеки. Кроме того, специалисты отмечают [66] высокий интерес в целом к видео, посвященным книгам, что также может служить сигналом к активному использованию видеоматериалов на сайте библиотек.

Однако в среднем встроенные блоги ведут 10 % библиотек и менее, а встроенные видео либо интернет-трансляции на своем сайте организуют в среднем 8 % библиотек и менее. Распределение по регионам представлено на рис. 4.

То есть при общем понимании специалистами важности подобного контента его использование находится на достаточно низком уровне, что, с одной стороны, может беспокоить, но с другой — предоставляет широкие возможности для дальнейшего развития библиотечных сайтов, которые могут заполнить «вакуум» собственными блогами и видеоматериалами.

3. ВЛИЯНИЕ ЕДИНОЙ МАРКЕТИНГОВОЙ КОНЦЕПЦИИ НА ПРОДВИЖЕНИЕ БИБЛИОТЕЧНЫХ САЙТОВ

Результаты проведенного исследования выявили, что самостоятельное маркетинговое подразделение функционирует в небольшой части библиотек, что соответствует предыдущим исследованиям и, таким образом, показывает, что ситуация в библиотеках не изменяется, несмотря на наличие теоретического понимания. До сих пор гораздо чаще встречается ситуация, когда маркетингом занимается один сотрудник параллельно своим должностным обязанностям либо вообще никто специально не занимается вопросами маркетинга. Недостаток специализированных кадров не может положительно сказываться на практической реализации теоретических наработок по библиотечному маркетингу и, как следствие, на улучшении имиджа библиотек как в глазах пользователей, так и, в конечном итоге, учредителей; потреблении библиотечных услуг и работе с ресурсами, легко теряющимися в информационном пространстве среди высокой конкуренции.

Кроме того, можно отметить и положительные тенденции: наблюдается плавный переход к системным, взаимосвязанным мероприятиям и программам во всех библиотеках, кроме вузовских, где наблюдается резкий перекоп в сторону наличия единой концепции. При этом существование такой концепции продвижения не приводит к обязательной системности маркетинговых усилий, — но среди тех, кто отметил наличие такой координируемой концепции, процент отметивших отсутствие специального подразделения по продвижению ниже.

Более конкретное сопоставление сайтов респондентов проведенного опроса с их ответами показало, что в библиотеках, где есть сотрудник, занимающийся маркетингом (как на полной ставке, так и по совместительству с иными обязанностями), либо выделен маркетинговый отдел, ведут наиболее активную жизнь в социальных сетях (2 библиотеки вузов из рассмотренных полностью сместились в социальные сети), на 62 % чаще используют всю совокупность средств рекламы. Также для них более характерен переход на современный веб-дизайн и использование дополнительного контента для привлечения трафика.

Библиотеки, отметившие, что подразделения самостоятельно решают, как продвигать свои ресурсы и услуги, и при этом не отметившие существование объединяющей концепции ни в вариантах, ни в примечаниях к ответу, реже переходят на современный веб-дизайн: 28 % от рассмотренных библиотек в этой категории перешли на современный веб-дизайн, преимущественно это библиотеки вузов, входящие в корпоративный портал вуза и унаследовавшие его дизайн. Также встречающийся на сайтах таких библиотек дополнительный контент чаще не обновлялся в течение двух и более лет, т. е. был заброшен, а из средств рекламы используются только пресс-релизы и, в редких случаях, баннерная реклама.

В этой категории были отмечены также сайты с поп-ап рекламой (всплывающие окна, обычно закрывающие основной контент страницы или его часть), которая может более негативно восприниматься пользователями в силу своей специфики.

Можно говорить о том, что при наличии теоретического понимания важности маркетинговых усилий и единой концепции (маркетинговой политики) для привлечения аудитории библиотеки не всегда готовы выделять дополнительные — в частности, трудовые — ресурсы для их практической реализации. И это сказывается на их видимости в интернет-пространстве для молодежи, привыкшей больше доверять Интернету и в первую очередь обращаться к нему при любой необходимости. Однако остается открытым вопрос о соотношении полученных данных с ключевыми показателями посещаемости сайтов, а также с ситуацией в офлайн-пространстве библиотеки, что является интересной темой для дальнейшего исследования. Дополнительная информация из различных источников о восприятии библиотек, их веб-сайтов, продуктов и услуг новыми поколениями принесет пользу и библиотекарям, и менеджерам, которые планируют или внедряют маркетинговые инструменты в своей работе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

За последние десятилетия сфера деятельности библиотек изменилась: в настоящее время они, помимо предоставления традиционных ресурсов и услуг, сами являются разработчиками контента, а также обеспечивают доступ к электронному контенту, как генерируемому самостоятельно, так и получаемому по подписке. Пользовательская база библиотек также претерпевает значительные изменения: сменяются поколения пользователей, сферы занятости и интересов, привычки. Понимая, что маркетинг мог бы повысить лояльность пользователей, сформировать общественное мнение как о конкретном учреждении, так и о библиотеках в целом, а также получить организационную поддержку, повысить видимость библиотек и увеличить долю рынка, наиболее активные специалисты занимаются адаптацией маркетинга к условиям функционирования библиотек. Так, например, разрабатываются вопросы связей с общественностью, продвижения ресурсов и услуг, предоставления комфортной среды, в том числе виртуальной. Однако разрозненные мероприятия, основанные на перенятии успешного опыта, могут помочь пробудить интерес пользователя к библиотеке в целом лишь здесь и сейчас, не работая на перспективу, либо, напротив, сформировать устойчивый интерес со стороны пользователя, но не ко всей библиотеке, а к отдельным ее мероприятиям, ресурсам или услугам. В настоящее время библиотеке недостаточно простого понимания необходимости перемен.

Для того чтобы быть интересным для новых поколений пользователей, выделяться в потоке информации и, в идеальной ситуации, стать центром сообщества, библиотеке необходима гибкая стратегия развития, единая политика, сближающая онлайн- и офлайн-среду. Кроме того, необходимо учитывать привычки новых пользователей, понимать, как и почему они сформировались. Принимая во внимание частичное смещение современной жизни в виртуальное пространство, библиотеке необходимо наблюдать за трендами развития современных веб-сайтов и искать возможности для их реализации, создавая — и поддерживая — свой

имидж в глазах сменившегося поколения. Но для создания отличного имиджа библиотеки необходимо организовать собственные маркетинговые отделы, которые смогут изучить существующие маркетинговые инструменты и подстроить их под определенную работу учреждения. Более того, такие отделы могут быть полностью посвящены изучению новых пользователей и их потребностей без ущерба для основных библиотечных процессов.

Данное исследование пришло к общему анализу глобальных тенденций, на основании которого возможно дальнейшее, более дробное изучение тенденций отдельных территорий, с учетом индивидуальных различий пользователей, проживающих на них, а также соотношением полученных данных с ключевыми показателями посещаемости сайтов и с ситуацией в онлайн-пространстве конкретных библиотек.

ЛИТЕРАТУРА

1. AlAwadhi S. & Al-Daihani S. M. Marketing academic library information services using social media. *Library Management*. Vol. 40, Issue 3–4. 2019. P. 228–239. DOI: 10.1108/lm-12–2017-0132.
2. Bedenbaugh R. A. Marketing is Our Game: Tackling the Library Awareness Gap. *Public Services Quarterly*. № 12 (4). 2016. P. 321–328. DOI:10.1080/15228959.2016.1231603.
3. Beese N. Marketing the Library using Social Media Platforms: The Experience of the University Library Bochum, Germany. *International Information & Library Review*. 2019. № 51. P. 36–41. DOI: 10.1080/10572317.2019.1568778.
4. Browne M. Communicating value through strategic alignment / M. Browne // *Inform. outlook*. 2011. Vol. 15, N 5. P. 25–29.
5. DeWall N. Millennials by Heart: Memorization as an Active Learning Strategy for the “SparkNotes” Generation // *Journal on Excellence in College Teaching*. 2016. 27 (4). P. 77–91.
6. Diane L. Velasquez & Jennifer Campbell-Meier Marketing Practices in Australian Libraries: Is Promotion Enough? *Journal of the Australian Library and Information Association*. 2018. № 67:2. P. 116–130, DOI: 10.1080/24750158.2018.1466429.
7. Dimock M. Defining generations: Where Millennials end and Generation Z begins. Pew Research Center, Fact Tank. January 17, 2019. URL: <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2019/01/17/where-millennials-end-and-generation-z-begins/> (дата обращения: 23.05.2019).
8. Espuga-Condal M. Estrategias de marketing en una biblioteca pública de suburbio: Biblioteca Font de la Mina. *Profesional De La Informacion*. № 24 (1). 2015. P. 39–43. DOI:10.3145/epi.2015.ene.05.
9. F. Biggs H. & Calvert P. Marketing to teens: a study of two New Zealand public libraries. *Library Management*. № 34 (8/9). 2013. P. 705–719. DOI:10.1108/lm-04–2013-0033.
10. Fough R. L., Gahn P. & Mills Y. (2014). Promoting the Library Through the Collection Development Policy: A Case Study. *Journal of Electronic Resources in Medical Libraries*. № 11 (4). 2014. P. 169–178. DOI:10.1080/15424065.2014.969031.
11. Garoufallou E., Siatri R., Zafeiriou G. and Balampanidou E. The use of marketing concepts in library services: a literature review. *Library Review*. 2013. Vol. 62. N 4/5. P. 312–334. DOI: 10.1108/LR-06–2012-0061.
12. Gibbons S. Techniques to understand the changing needs of library users / S. Gibbons // *IFLA journal*. 2013. Vol. 39, № 2. P. 162–167.

13. *Hutchens, C.* Feed me! Rethinking traditional modes of library access and content delivery / C. Hutchens, J. Clark // *J. of electronic resources librarianship*. 2008. Vol. 20, N 1. P. 36–50.
14. *Jahan I. and Ahmed S.M.Z.* Students' perceptions of academic use of social networking sites: a survey of university students in Bangladesh. *Information Development*. 2012. Vol. 28. № 3. P. 235–247. DOI: 10.1177/0266666911433191.
15. *Kahneman D.* Maps of Bounded Rationality: Psychology for Behavioral Economics. *The American Economic Review*. 2003. № 93 (5). P. 1449–1475.
16. *Kannan P. K., Li Hongshuang (Alice)* Digital marketing: A framework, review and research agenda. *International Journal of Research in Marketing*. 2017. № 34 (1). P. 22–45. DOI: 10.1016/j.ijresmar.2016.11.006.
17. *Luo L., Wang Y. and Han L.* Marketing via social media: a case study. *Library Hi Tech*. 2013. Vol. 31, № 3. P. 455–466. DOI: 10.1108/LHT-12–2012-0141.
18. *McClelland T.* What Exactly Do You Do Here? Marketing-Related Jobs in Public and Academic Libraries. *Journal of Library Administration*. 2014. № 54 (5). P. 347–367. DOI:10.1080/01930826.2014.946736.
19. *Md. Abul Kalam Siddike and K. Kiran* Marketing of academic library services through social networking sites: Implications of electronic word-of-mouth. *Education for Information*. 2014/2015. № 31. P. 143–159. DOI 10.3233/EFI-150955.
20. *Muriel Torrado E. y Morales del Castillo J. M.* Análisis de los servicios en línea ofrecidos en los sitios web de las bibliotecas nacionales del continente americano. *Anales de Documentación*. 2019. Vol. 22, № 1. DOI: <http://dx.doi.org/10.6018/analesdoc.22.1.302871>.
21. *Palmer S.* Characterizing university library use of social media: a case study of twitter and Facebook from Australia. *Journal of Academic Librarianship*. 2014. Vol. 40, № 6. P. 611–619. DOI: 10.1016/j.acalib.2014.08.007.
22. *Perrin J. M., Winkler H., Daniel K., Barba S. & Yang L.* Know Your Crowd: A Case Study in Digital Collection Marketing. *The Reference Librarian*. 2017. № 58 (3). P. 190–201. DOI:10.1080/02763877.2016.1271758.
23. *Rossmann D.* Creating an organizationally embedded strategic communication plan for libraries. *Library Leadership and Management*. 2019. Vol. 33, Issue 2. URL: <https://journals.tdl.org/llm/index.php/llm/article/view/7322/6512> (дата обращения: 24.05.2019).
24. *Salubi O.G., Ondari-Okemwa E. & Nekhwevha F.* (2018) Utilisation of library information resources among generation Z students: Facts and fiction // *Publications*. 2018. Vol. 6, № 2. DOI: 10.3390/publications6020016.
25. *Siddike M., Kalam A. and Kiran K.* Marketing of academic library services through social networking sites: implications of electronic word-of-mouth. *Education for Information*. 2015. Vol. 31, № 3. P. 143–159.
26. *Vassilakaki E.* Knowing your Users, Discovering your Library: An Overview of the Characteristics of User Generations. *Digital Information Strategies*. Chandos Publishing. 2015. P. 2015–226.
27. *Vrana R. & Kovačević J.* Percepcija korisnika o knjižnici i knjižničnim uslugama kao temelj poslovne strategije knjižnice. *Vjesnik Bibliotekara Hrvatske*. № 56 (3). 2013. P. 23–46.
28. *Wigell-Ryynänen B.* Marketing — always on the agenda / B. Wigell-Ryynänen // *Scand. publ. libr. quart.* 2010. Vol. 43, № 1. P. 3.
29. *Xu J., Kang Q., Song Z. and Clarke C.* Applications of mobile social media: WeChat among academic libraries in China. *Journal of Academic Librarianship*. 2015. Vol. 41. No. 1. P. 21–30. DOI: 10.1016/j.acalib.2014.10.012.

30. *Ху У.* A Comparative Study on New Media Marketing in Domestic and Foreign Public Libraries. MATEC Web of Conferences. Vol. 100. 2017. URL: https://www.matec-conferences.org/articles/mateconf/abs/2017/14/mateconf_gcmm2017_05075/mateconf_gcmm2017_05075.html (дата обращения: 24.05.2019). DOI:10.1051/mateconf/201710005075.
31. *Абубакирова М. И.* Внедрение интегрированного маркетинга в библиотеке : PR-кампания е-ресурсов как составляющая маркетинга-микс / М. И. Абубакирова // Медиатека и Мир. — 2013. — № 3. — С. 18–20.
32. *Андреева Н. Е.* Истоки становления маркетинговой концепции менеджмента библиотечной деятельности / Н. Е. Андреева // Румянцевские чтения. Историко-культурные традиции и инновационные преобразования России. Просветительская ответственность библиотек. — 2009. — Ч. 2. — С. 10–16.
33. *Артюхова Т. З.* Особенности маркетинга в интернете на примере российских социальных сетей / Т. З. Артюхова, Т. А. Пырьева // Инновационная наука. — 2017. — № 2–1. — С. 155–157.
34. *Барден Ф.* Взлом маркетинга : Наука о том, почему мы покупаем / пер. с англ. И. Антипкиной. — 5-е изд. — М. : Манн, Иванов и Фербер, 2018. — 304 с.
35. *Басадыгина И. Н.* Маркетинг как технология управления современной библиотекой / И. Н. Басадыгина, А. А. Апанасенко. — Москва : Литера, 2009. — 126 с.
36. *Бобков С. А.* Проблемы маркетинга информационных продуктов и услуг / С. А. Бобков, А. Лоффе, А. Власов // Информ. ресурсы России. — 2005. — № 3.
37. *Булычева А. А.* Маркетинговая деятельность библиотек: теоретические и практические подходы // Труды ГПНТБ СО РАН. — 2018. — № 13, т. 2. — С. 53–58.
38. *Гаркуша В. Н.* Противоречивость информационного пространства интернет // Социальные коммуникации: наука, образование, профессия. — 2017. — № 17. — С. 174–179.
39. *Герасимова Л. Н.* Маркетинг в библиотеке : [учеб. пособие для библиотеч. фак. ун-тов, ин-тов культуры, пед. вузов] / Л. Н. Герасимова, О. Н. Кокойкина. — М. : МГИК, 1993. — 60 с.
40. *Герасимова Л. Н.* Маркетинговое управление: информационно-документационные ресурсы : учеб. пособие / Л. Н. Герасимова. — 2000. — 190 с.
41. *Даминова Я. Р.* Проблема библиотечного менеджмента и маркетинга на страницах профессиональных периодических изданий / Я. Р. Даминова, А. Д. Матвеева // Вестник Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы. — 2017. — № 2 (42). — С. 138–155.
42. *Дискакая Н. И.* Региональная библиотека в актуальных социально-экономических условиях: стратегии эффективного развития // Челябинский гуманитарий. — 2016. — № 3 (36). — С. 7–15.
43. *Зеленкова Е. А.* Коммуникационно-маркетинговая политика в компаниях как фактор повышения конкурентоспособности фирмы // Научные исследования и разработки молодых ученых. — 2016. — № 15. — С. 124–128.
44. *Канеман Д.* Думай медленно... Решай быстро. — М. : Neoclassic : АСТ, 2017. — 656 с.
45. *Клюев В. К.* Маркетинговая ориентация библиотечно-информационной деятельности : (Маркетинг в системе управления библиотекой) : [учеб. пособие для вузов и колледжей культуры и искусств] / под общ. ред. В. К. Клюева. — 2-е изд., дораб. и доп. — М. : Профиздат, 2002. — 143 с.
46. *Клюев В. К.* Сервис как необходимый компонент пользовательской ориентации библиотеки / В. К. Клюев, М. П. Захаренко // Румянцевские чтения — 2018 : Библиотеки и музеи как культурные и научные центры: историческая ретроспектива и взгляд в будущее (Москва, 24–25 апреля 2018 г.). — М. : Пашков дом, 2018. — С. 27–33.
47. *Кожевникова Л. А.* Маркетинг необходим как воздух // Библиополе. — 2007. — № 1. — С. 34–37.

48. Концепция маркетинга для публичных библиотек / [пер. с нем. Е. М. Ястребовой]. — М. : БиблиоМаркет, 1993. — 143 с.
49. Котлер Ф. Маркетинг. Менеджмент / Ф. Котлер, К. Л. Келлер ; [пер. с англ.]. — 12-е изд. — Санкт-Петербург [и др.] : Питер, 2012. — 814 с.
50. Кузоро К. А. Менеджмент и маркетинг библиотечно-информационной деятельности: опыт исследования в отечественном библиотековедении // Вестн. Том. гос. ун-та. Сер. Культурология и искусствоведение. — 2001. — № 2.
51. Кучмурукова Е. А. Трансформация библиотечного пространства: мнение горожан / Е. А. Кучмурукова, Ю. С. // Библиотековедение. — 2018. — Т. 67, № 1. — С. 110–116. DOI: 10.25281/0869–608X2018–67-1–110-116.
52. Лопатина Н. В. Современные методологические подходы и теоретические инструменты регионального библиотековедения. Культура: теория и практика. — 2018. — № 3 (24). — URL: <http://theoryofculture.ru/issues/96/1125/> (дата обращения: 27.05.2019).
53. Маркетинговая политика как фактор конкурентоспособности предприятий и организаций / под ред. И. А. Скрынниковой ; Ин-т сферы обслуживания и предпринимательства (фил.) Дон. гос. техн. ун-та в г. Шахты Рост. обл. — Новочеркасск : Лик, 2016. — 94 с.
54. Маркетинговая политика организаций: теория, методология и практика / под общ. ред. С. В. Карповой. — М.: Вуз. учеб. : ИНФРА-М, 2015. — 211 с.
55. Матвеева И. Ю. Возможности использования информационно-коммуникационных технологий в активизации читательской деятельности пользователей библиотек / И. Ю. Матвеева, Е. В. Карпинская // LIBRI MAGISTRI. — 2018. — № 5. — С. 130–136.
56. Матлина С. Г. Библиотечное пространство: основные принципы и характеристики. (Социокультурные аспекты). Часть вторая // Научные и технические библиотеки. — 2016. — № 7. — С. 62–77.
57. Матлина С. Г. Библиотечное пространство: основные принципы и характеристики. (Социокультурные аспекты). Часть вторая // Научные и технические библиотеки. — 2016. — № 7. — С. 62–77.
58. Новикова М. И. Видеохостинги как средство продвижения услуг библиотеки // Вестник СПбГУК — 2013. — № 4 (17). — С. 63–67.
59. Пантелеева М. В. Маркетинговая политика предприятия как основа системного подхода к анализу его деятельности / М. В. Пантелеева, С. В. Бороздина // Науковедение : интернет-журнал. — Т. 7, № 2. — 2015. — URL: <http://naukovedenie.ru/PDF/100EVN215.pdf> (дата обращения: 23.05.2019). DOI: 10.15862/100EVN215.
60. Племнек А. И. «Это не сыр, а сыворотка...», или Еще раз о качестве библиотечного обслуживания глазами современного пользователя / А. И. Племнек // Инновационные модели развития и качество библиотечного обслуживания граждан России : материалы ежегодного совещания директоров федеральных и центральных региональных библиотек России. Санкт-Петербург, 22–23 октября 2013 г. — СПб. : Рос. нац. б-ка, 2014. — С. 86–89.
61. Просторы интернета: для работы или развлечений? // Пресс-выпуск ВЦИОМ. — 20 сентября 2018. — № 3767. — URL: <https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=9322> (дата обращения: 05.06.2019).
62. Протопопова Е. Э. Маркетинговые технологии в помощь стратегическому планированию // Научные и технические библиотеки. — 2017. — № 5. — С. 36–48.
63. Развитие интернета в регионах России // Исследования Яндекса. — URL: https://yandex.ru/company/researches/2015/ya_internet_regions_2015#auditorijainterneta (дата обращения: 05.06.2019).
64. Редькина Н. С. Мировые тенденции развития библиотек: оптимизм vs пессимизм (по материалам зарубежной литературы). Часть 1. // Библиосфера. — 2018. — № 4. — С. 87–94.

65. *Редькина Н. С.* Эффективные веб-технологии в деятельности библиотек // Научные и технические библиотеки. — № 3. — 2017. — С. 15–24.
66. *Рубанова Т. Д.* Поддержка чтения в пространстве книжных социальных сетей // Вестник ЧГАКИ. — 2018. — № 3 (55). — С. 45–53.
67. *Рыбакова Н. Б.* Библиотечный маркетинг: модное увлечение или стратегия совершенствования информационной среды? / Н. Б. Рыбакова // Научные и технические библиотеки. — 2015 — № 1. — С. 59–62.
68. *Рыхторова А. Е.* Средства продвижения библиотечно-информационного продукта в библиотечно-информационном маркетинге // Моргенштерновские чтения — 2016 : Библиотеки регионов в цифровую эпоху: управление, ресурсы, технологии : материалы всерос. науч.-практ. конф. (Челябинск, 6–7 октября 2016 г.). — Челябинск, 2017. — С. 67–74.
69. Способ выживания НТБ в современных условиях. Имидж библиотеки и новые технологии — слагаемые выживания НТБ : метод. пособие / Рос. науч.-техн. пром. б-ка ; [сост. Г. Б. Ткаченко]. — М. : РНТПБ, 1999. — 138 с.
70. *Суслова И. М.* Практический маркетинг в библиотеках : учеб.-метод. пособие. — М. : Либерия, 2005. — 143 с.
71. *Суслова И. М.* Функциональные технологии информационно-библиотечного менеджмента : учеб. пособие / И. М. Суслова, Л. А. Абрамова. — СПб : Профессия, 2014. — 280 с.
72. Телевидение VS интернет: спор поколений // Пресс-выпуск ВЦИОМ. — 07 августа 2017. — № 3435. — URL: <https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=3427> (дата обращения: 05.06.2019).
73. *Харитонова С. В.* Маркетинговые коммуникации в библиотечно-информационной сфере / С. В. Харитонова // Седьмые Азаровские чтения. Библиотека в информационной среде региона: стратегии формирования и поддержки : материалы Всерос. науч.-практ. конф., Самара, март 2011 г. — Самара : СГАКИ, 2011. — С. 313–317.
74. *Харитонова С. В.* Сайт библиотеки в системе маркетинговых коммуникаций / С. В. Харитонова // Динамика культуры в обществе социальных инноваций : материалы Всерос. науч. конф., 23–24 мая 2011 г. : к 40-летию СГАКИ [Самар. гос. акад. культуры и искусств]. — Самара : СГАКИ, 2011. — С. 263–265.
75. *Цукерблат Д. М.* Маркетинг в академической библиотеке // Библиосфера. — 2008. — № 1. — С. 7–10.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1

Распределение респондентов по типам библиотек, которые они представляли

Тип библиотек	Зарубежные, количество (% от ответивших среди зарубежных)	Российские, количество (% от ответивших среди отечественных)	Общее число респондентов (% от общего числа ответивших)
Академическая	7 (3,9)	21 (9,8)	28 (7,18)
Вузовская	96 (53,9)	111 (52,5)	207 (53,1)
Детские и юношеские	—	24 (11,5)	24 (6,15)
Публичная	76 (42,3)	55 (26,2)	131 (33,6)

Таблица 2

Наличие специализированного маркетингового подразделения

Маркетинговое подразделение				
Тип библиотек	Несколько сотрудников, %	Один сотрудник, %	Один из сотрудников занимается маркетингом параллельно своим основным обязанностям, %	Никто специально не занимается вопросами маркетинга, %
Академическая	0	14,3	28,6	57,1
Вузовская	23,9	10,9	23,9	41,3
Детские и юношеские	42,9	0,0	42,9	14,3
Публичная	25,9	11,1	33,3	33,3

Таблица 3

Наличие системности в проводимых мероприятиях и смещений в сторону офлайн- либо онлайн-пространства

Сосредоточенность маркетинговых усилий							
Тип библиотек	На самостоятельных, не связанных друг с другом мероприятиях, %	На системных, взаимосвязанных мероприятиях, %	На организации / реорганизации внутренних процессов, %	В большей степени на организации работы виртуального (онлайн) пространства библиотеки, %	В большей степени на организации работы реального (офлайн) пространства библиотеки, %	На создании баланса между онлайн- и офлайн-пространствами библиотеки, %	Не занимают маркетингом, %
Академическая	14,3	28,6	0	0	0	28,6	42,8
Вузовская	32,61	50	26,09	17,39	4,35	30,4	26,1
Детские и юношеские	42,9	57,1	28,6	0,0	14,3	71,4	14,3
Публичная	25,9	48,2	22,2	14,8	3,7	48,2	14,8

Таблица 4
Направленность маркетинговых усилий при организации / реорганизации внутренних процессов библиотеки

Сосредоточенность маркетинговых усилий при организации / реорганизации работы					
Тип библиотек	В большей степени на организации работы виртуального (онлайн) пространства библиотеки, %	В большей степени на организации работы реального (офлайн) пространства библиотеки, %	На создании баланса между онлайн- и офлайн-пространствами библиотеки, %	На самостоятельных, не связанных друг с другом мероприятиях, %	На системных, взаимосвязанных мероприятиях, %
Вузовская	25	8,3	58,3	33,3	66,7
Детские и юношеские	0	0	50	0	50
Публичная	16,7	16,7	66,7	50	50

Таблица 5
Понимание необходимости единой для всей организации концепции продвижения

Наличие единой концепции продвижения			
Тип библиотек	Каждое подразделение самостоятельно решает, как продвигать те или иные ресурсы и услуги, привлекать читателей, %	Подразделения работают исходя из единой концепции, их работа координируется и корректируется администрацией, %	Нам не требуются дополнительные усилия для привлечения читателей, продвижения ресурсов и услуг, %
Академическая	42,8	57,1	0
Вузовская	19,6	73,9	4,4
Детские и юношеские	28,6	71,4	0,0
Публичная	29,6	66,7	3,7



Рис. 1. Наличие и отсутствие единой, координируемой администрацией библиотеки концепции продвижения в ответах российских и зарубежных библиотек

Таблица 6
Мировые тенденции представления библиотек в виртуальном пространстве

Страна и тип библиотек	Количество рассматриваемых библиотек	Современный дизайн	Реклама			Присутствие в соцсетях		SMO		Привлечение трафика, доп. контент	
			Баннерная реклама	Рассылка (подписка)	Пресс- и постерлизы	Аккаунт в соцсетях	SMM	Оценочные инструменты контента для пользователя	Инструменты «шеринга» контента	Организация интернет-трансляций непосредственно на сайте; встроенные видео	Встроенный блог
Австралия	5	5	5	5	5	5	5	0	5	0	4
Национальные	1	1	1	1	1	1	1	0	1	0	1
Публичные	2	2	2	2	2	2	2	0	2	0	2
Академические и библиотеки вузов	2	2	2	2	2	2	2	0	2	0	1
Австрия	8	3	5	5	8	5	5	2	0	2	2
Национальные	1	0	1	1	1	1	1	1	0	1	1
Публичные	2	2	2	2	2	1	1	1	0	1	1
Академические и библиотеки вузов	5	1	3	2	5	3	3	0	0	0	0
Аргентина	6	1	6	1	6	1	1	0	0	0	0
Публичные	5	1	5	1	5	1	1	1	0	0	0
Национальные	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0
Бангладеш	7	2	1	2	3	4	1	0	1	1	0
Национальные	1	1	0	1	0	0	1	0	1	0	0
Академические и библиотеки вузов	6	1	1	1	3	4	0	0	0	1	0
Беларусь	15	8	4	2	1	10	8	1	3	3	1
Национальные	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0
Публичные	6	4	1	0	0	4	5	0	1	2	1
Академические и библиотеки вузов	8	3	2	1	0	5	2	0	1	0	0
Бельгия	10	5	10	10	10	10	10	5	5	0	5
Национальные	1	0	1	1	1	1	1	0	0	0	0
Публичные	6	4	5	6	6	6	6	2	4	0	4
Академические и библиотеки вузов	4	1	4	3	4	4	4	3	1	0	1
Болгария	9	3	0	0	6	6	6	0	3	0	0
Национальные	1	1	0	0	1	1	1	0	1	0	0
Публичные	5	2	0	0	3	3	3	0	1	0	0
Академические и библиотеки вузов	3	0	0	0	2	2	2	0	1	0	0
Боливия	7	4	7	5	7	7	7	0	0	0	0
Национальные	1	1	1	0	1	1	1	0	0	0	0
Публичные	4	2	4	3	4	4	4	0	0	0	0
Академические и библиотеки вузов	3	1	3	2	3	3	3	0	0	0	0
Босния и Герцеговина	8	6	8	8	8	8	8	0	8	1	0
Национальные	1	1	1	1	1	1	1	0	1	1	0
Публичные	3	2	3	3	3	3	3	0	3	0	0
Академические и библиотеки вузов	4	3	4	4	4	4	4	0	4	0	0
Бразилия	9	5	3	2	1	8	3	1	2	2	1
Национальные	1	1	1	1	0	1	1	0	1	0	0
Публичные	8	4	2	1	1	7	2	1	1	2	1
Великобритания	15	12	9	7	9	12	12	0	2	0	7

Страна и тип библиотек	Количество рассмотренных библиотек	Современный дизайн	Реклама			Присутствие в соцсетях		SMO		Привлечение трафика, доп. контент	
			Баннерная реклама	Рассылка (подписка)	Пресс- и постерелизы	Аккаунт в соцсетях	SMM	Оценочные инструменты контента для пользователя	Инструменты «шеринга» контента	Организация интернет-трансляций непосредственно на сайте; встроенные видео	Встроенный блог
Национальные	3	2	2	1	2	3	3	0	0	0	2
Академические и библиотеки вузов	12	9	7	6	7	8	8	0	2	0	5
Венгрия	14	5	14	14	5	14	14	0	5	0	0
Публичная	7	0	7	7	1	7	7	0	0	0	0
Академические и библиотеки вузов	8	5	8	8	4	8	8	0	5	0	0
Германия	26	4	8	26	26	17	17	0	17	17	0
Публичная	8	1	2	8	8	8	8	0	5	6	0
Академические и библиотеки вузов	18	3	6	18	18	9	9	0	12	11	0
Греция	6	3	3	4	5	5	5	0	2	0	0
Национальные	2	2	2	2	2	2	2	0	2	0	0
Публичные	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0
Академические и библиотеки вузов	3	0	0	1	2	2	2	0	0	0	0
Дания	10	8	6	6	8	6	6	3	9	3	3
Национальные	1	1	1	1	1	1	1	0	1	1	1
Академические и библиотеки вузов	9	7	5	5	7	5	5	3	8	2	2
Доминиканская Республика	5	3	5	5	5	4	4	2	4	1	2
Национальная	1	1	1	1	1	1	1	0	1	0	1
Публичные	4	2	4	4	4	3	3	2	3	1	1
Индия	10	9	1	2	4	6	1	0	0	1	0
Публичные	1	1	1	0	1	1	1	0	0	0	0
Академические и библиотеки вузов	9	8	0	2	3	5	0	0	0	1	0
Индонезия	11	6	4	2	1	8	4	1	1	1	1
Национальные	1	0	1	1	0	1	1	1	0	1	0
Публичные	6	3	2	0	1	4	1	0	1	0	1
Академические и библиотеки вузов	4	3	1	1	0	3	2	0	0	0	0
Ирландия	15	7	4	2	13	13	13	0	4	0	1
Национальная	1	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0
Публичная	10	5	2	1	10	8	8	0	2	0	0
Академические и библиотеки вузов	4	2	2	1	2	4	4	0	2	0	1
Исландия	10	10	10	10	10	10	10	2	9	0	0
Национальные	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0
Академические и библиотеки вузов	9	9	9	9	9	9	9	1	8	0	0
Испания	18	9	18	18	18	18	18	0	18	0	0
Академические и библиотеки вузов	10	3	10	10	10	10	10	0	10	0	0
Национальные	1	1	1	1	1	1	1	0	1	0	0
Публичные	7	5	7	7	7	7	7	0	7	0	0
Италия	19	7	7	9	16	11	11	0	5	1	1
Национальные	7	2	3	2	7	4	4	0	2	0	0
Публичные	8	2	3	4	5	4	4	0	2	0	1

Страна и тип библиотек	Количество рассмотренных библиотек	Современный дизайн	Реклама			Присутствие в соцсетях		SMO		Привлечение трафика, доп. контент	
			Баннерная реклама	Рассылка (подписка)	Пресс- и постерлизы	Аккаунт в соцсетях	SMM	Оценочные инструменты контента для пользователя	Инструменты «шеринга» контента	Организация интернет-трансляций непосредственно на сайте; встроенные видео	Встроенный блог
Академические и библиотеки вузов	4	3	1	3	4	3	3	0	1	1	0
Канада	14	12	10	11	14	11	11	2	12	2	3
Академические и библиотеки вузов	14	12	10	11	14	11	11	2	12	2	3
Кипр	7	3	3	2	7	6	6	1	2	0	0
Национальные	1	1	1	1	1	1	1	0	1	0	0
Публичные	2	0	1	1	2	1	1	1	1	0	0
Академические и библиотеки вузов	4	2	1	0	4	4	4	0	0	0	0
Куба	9	1	1	7	7	4	4	0	2	0	0
Национальные	1	1	1	1	1	1	1	0	1	0	0
Публичные	1	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0
Академические и библиотеки вузов	7	0	0	5	5	3	3	0	0	0	0
Латвия	8	4	8	8	7	8	8	0	0	2	0
Публичные	7	3	7	7	6	7	7	0	2	1	1
Национальная	1	1	1	1	1	1	1	0	0	1	0
Литва	7	5	7	7	7	7	7	0	0	0	0
Национальная	1	1	1	1	1	1	1	0	1	0	0
Академические и библиотеки вузов	6	4	6	6	6	6	6	0	0	0	0
Люксембург	4	3	3	4	4	4	4	2	0	1	1
Национальные	1	1	0	1	1	1	1	0	0	1	1
Публичные	2	1	1	2	2	2	2	2	0	0	0
Академические и библиотеки вузов	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0
Мальта	6	0	6	6	6	6	6	0	0	0	0
Национальная	1	0	1	1	1	1	1	0	0	0	0
Публичные	5	0	5	5	5	5	5	0	0	0	0
Мексика	8	5	7	7	7	7	7	3	7	2	1
Национальная	1	1	1	1	1	1	1	0	1	1	0
Академические и библиотеки вузов	7	4	6	6	6	6	6	3	6	1	1
Непал	7	4	3	2	1	6	3	1	1	2	1
Национальные	1	0	1	1	0	1	1	1	1	0	0
Академические и библиотеки вузов	6	4	2	1	1	5	2	0	0	2	1
Нидерланды	10	5	10	5	10	5	5	0	10	0	5
Национальная	1	0	1	0	1	1	1	0	1	0	1
Академические и библиотеки вузов	9	5	9	5	9	4	4	0	9	0	4
Норвегия	10	8	8	3	10	10	10	0	6	1	2
Национальные	1	1	1	0	1	1	1	0	1	0	1
Публичные	5	3	3	2	5	5	2	0	3	1	1
Академические и библиотеки вузов	4	4	2	1	4	4	4	0	2	0	0
Перу	6	5	1	2	2	3	1	0	0	1	0
Национальные	1	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0
Публичные	3	3	1	1	1	1	1	0	0	0	0

Страна и тип библиотек	Количество рассмотренных библиотек	Современный дизайн	Реклама			Присутствие в соцсетях		SMO		Привлечение трафика, доп. контент	
			Баннерная реклама	Рассылка (подписка)	Пресс- и постерлизы	Аккаунт в соцсетях	SMM	Оценочные инструменты контента для пользователя	Инструменты «шеринга» контента	Организация интернет-трансляций непосредственно на сайте; встроенные видео	Встроенный блог
Академические и библиотеки вузов	2	2	0	0	0	1	0	0	0	0	0
Польша	9	6	6	3	8	8	8	0	4	1	2
Национальная	1	1	1	0	1	1	1	0	1	0	1
Публичные	2	1	1	1	1	1	1	0	1	0	0
Академические и библиотеки вузов	6	4	4	2	6	6	6	0	2	1	4
Португалия	5	2	1	1	1	3	2	1	2	2	1
Национальные	1	0	1	0	0	1	1	1	1	0	0
Публичные	3	2	0	0	0	1	1	0	0	1	1
Академические и библиотеки вузов	1	0	0	1	1	1	0	0	1	1	0
Россия	308	165	97	57	227	170	159	52	77	26	8
Национальные	15	15	13	8	15	13	13	4	7	7	0
Публичные	102	52	64	20	81	74	72	11	44	9	7
Академические и библиотеки вузов	191	98	20	29	131	83	74	37	26	10	1
Румыния	7	4	7	1	2	6	6	2	3	1	1
Национальные	1	1	1	0	0	1	1	0	0	0	0
Академические и библиотеки вузов	6	3	6	1	2	5	5	2	3	1	4
Сан Марино	5	3	5	5	5	5	5	1	2	0	0
Публичные	5	3	5	5	5	5	5	1	2	0	0
Сербия	9	1	4	2	7	7	7	0	2	0	0
Национальные	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
Академические и библиотеки вузов	8	1	4	2	5	7	7	0	2	0	0
Словакия	6	1	3	6	6	6	6	1	2	0	1
Академические и библиотеки вузов	1	0	0	1	1	1	1	0	0	0	0
Национальные	1	1	1	1	1	1	1	0	1	0	0
Публичные	4	0	2	4	4	4	4	1	1	0	1
Словения	4	2	0	4	4	4	4	0	0	0	0
Академические и библиотеки вузов	4	1	0	2	2	2	2	0	0	0	0
США	83	68	70	76	83	73	73	7	65	6	15
Национальные	1	0	0	1	1	1	1	0	1	0	0
Публичные	7	7	7	5	7	7	7	0	6	0	3
Академические и библиотеки вузов	75	61	63	70	75	65	65	7	58	6	12
Турция	9	3	6	6	8	5	5	0	6	0	0
Академические и библиотеки вузов	5	2	2	5	5	2	2	0	4	0	0
Университетская	4	1	4	1	3	3	3	0	2	0	0
Филиппины	4	3	2	2	2	3	2	1	1	2	1
Национальные	1	0	1	1	1	1	1	0	0	1	0
Академические и библиотеки вузов	3	3	1	1	1	2	1	1	1	1	1
Финляндия	6	3	3	6	6	6	6	0	6	0	3
Национальные	1	0	0	1	1	1	1	0	1	0	1

Страна и тип библиотек	Количество рассмотренных библиотек	Современный дизайн	Реклама			Присутствие в соцсетях		SMO		Привлечение трафика, доп. контент	
			Баннерная реклама	Рассылка (подписка)	Пресс- и постерлизы	Аккаунт в соцсетях	SMM	Оценочные инструменты контента для пользователя	Инструменты «шеринга» контента	Организация интернет-трансляций непосредственно на сайте; встроенные видео	Встроенный блог
Академические и библиотеки вузов	5	3	3	5	5	5	5	0	5	0	2
Франция	9	7	1	3	9	9	6	0	0	6	2
Национальные	1	1	0	1	1	1	1	0	0	1	1
Публичные	4	3	1	2	4	4	2	0	0	3	1
Академические и библиотеки вузов	4	3	0	0	4	4	3	0	0	2	0
Хорватия	10	3	6	6	10	3	3	0	6	2	0
Национальные	1	1	1	0	1	0	0	0	1	0	0
Публичные	6	2	3	4	6	2	2	0	6	2	0
Академические и библиотеки вузов	3	0	2	2	3	1	1	0	0	0	0
Чехия	8	5	3	5	6	5	5	0	2	0	1
Национальные	1	0	1	1	1	1	1	0	0	0	0
Публичные	2	1	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Академические и библиотеки вузов	5	4	2	4	4	4	4	0	2	0	0
Чили	9	8	7	8	9	1	1	9	0	0	0
Национальные	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0
Публичные	5	5	3	4	5	0	0	5	0	0	0
Академические и библиотеки вузов	3	2	3	3	3	0	0	3	0	0	0
Швейцария	10	5	5	10	10	7	7	2	2	2	0
Публичные	3	2	2	3	3	2	2	1	1	1	0
Академические и библиотеки вузов	7	3	3	7	7	5	5	1	1	1	0
Швеция	12	6	4	9	12	6	6	0	7	3	2
Академические и библиотеки вузов	5	1	0	4	5	1	1	0	3	2	1
Национальные	1	1	1	1	1	1	1	0	1	1	0
Публичные	6	4	3	4	6	4	4	0	3	0	1
Шотландия	10	8	6	3	6	6	6	0	0	0	3
Национальные	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0
Академические и библиотеки вузов	9	7	5	2	5	5	5	0	0	0	3
Эстония	7	0	4	4	4	4	4	0	2	0	0
Национальные	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
Академические и библиотеки вузов	6	0	4	4	3	4	4	0	2	0	0
Япония	21	0	7	1	21	8	8	0	0	0	0
Национальные	1	0	0	1	1	1	1	0	0	0	0
Академические и библиотеки вузов	20	0	7	0	20	7	7	0	0	0	0
Общее количество	890	483	452	427	703	610	570	102	332	95	81
Национальные	64	42	47	41	58	55	55	10	32	18	9
Публичные	264	132	159	119	206	197	183	28	103	29	28
Академические и библиотеки вузов	532	298	227	260	407	341	312	63	196	46	47

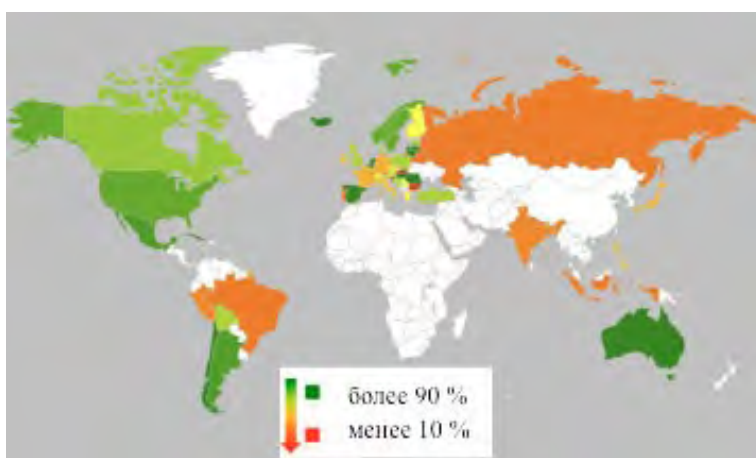


Рис. 2. Мировые тенденции использования баннерной рекламы на сайтах библиотек

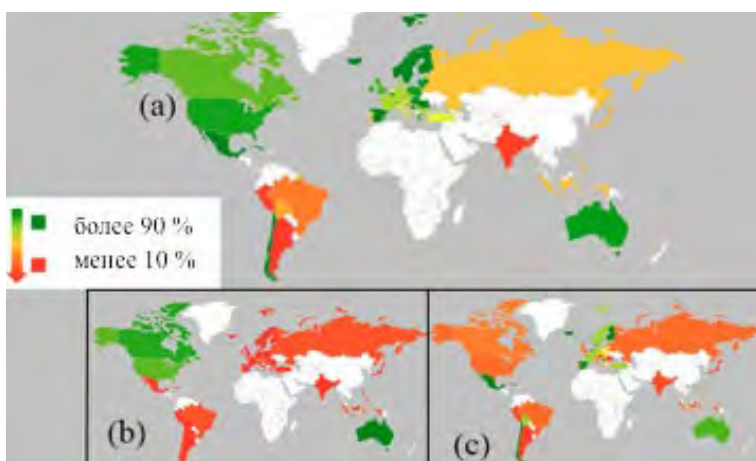


Рис. 3. Использование перелинковки с социальными сетями на главной странице библиотечного сайта (a) и средств SMO (b, c).

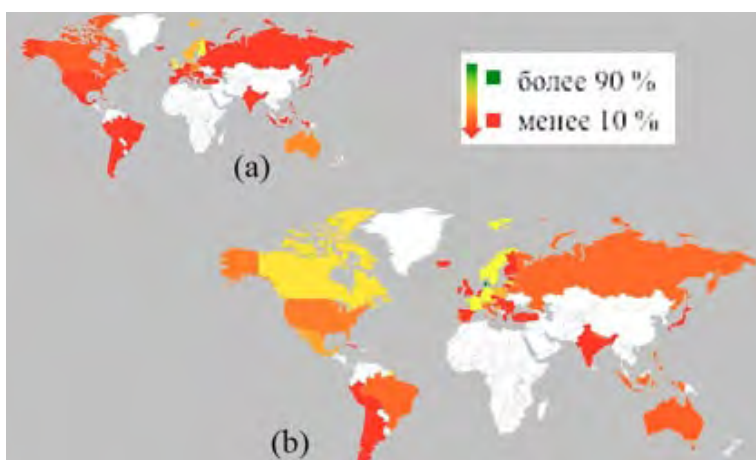


Рис. 4. Тенденции использования встроенных блогов (a) и встроенных видео или трансляций (b, c) на сайтах библиотек

Вторая премия

ПРОЕКТИРОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА РЕГИОНА: СТРАТЕГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

САХАРЕНКОВА Рада Сергеевна
Краснодарский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

Наличие или отсутствие интереса к краеведческой литературе является основным фактором отношения молодежи к книге. Кризис, как краеведческой литературы, так и литературы в целом, о котором так много говорят в последнее время, состоит не в том, что молодое поколение перестало читать, а в том, что у них не развит или утрачен интерес к этой сфере знаний.

Актуальность темы обусловлена кризисом краеведческой литературы в молодежной среде и исключением молодых людей из регионального книжного пространства. Краеведческая литература — это область литературоведения, которая направлена на выработку комплексного подхода к изучению произведений местных авторов, к формированию целостного, панорамного видения региональной литературы.

У краеведческой литературы существует два направления:

- литературное краеведение, которое занимается непосредственно установлением биографических и творческих связей писателя с тем или иным краем, выяснением литературных мест;
- литературоведческое краеведение, которое помогает выяснить вопросы, связанные с мироощущением писателя как уроженца определенного региона, с его творческой лабораторией, природой его художественных образов.

Сегодня краеведческая литература утрачивает статус национальной культурной традиции, и это приводит к снижению интеллектуального коэффициента населения, а также к тому, что люди не знают своих соотечественников, своих земляков, создавших литературные произведения о родном крае, регионе. При этом большинство молодых людей не знают памятные даты и места своего родного региона.

Кризис краеведческой литературы — это общемировая тенденция, поэтому существует такое понятие, как «литературное пространство» — часть социального пространства, т. к. в нем присутствуют его характеристики: социальные группы, их взаимодействие, очерченность границ, например «литературное пространство региона».

Так как библиотеки являются самым активным субъектом литературного пространства, они аккумулируют первичные и вторичные источники

информации, проводят культурно-просветительские мероприятия, создают собственный краеведческий контент и доводят эти услуги до пользователей.

Именно изучение литературного пространства региона дает возможность выделить среди субъектов литературного пространства региона писателей, библиотеки, издательские и книготорговые организации, литературные объединения, органы государственной власти, высшие учебные заведения, журналистов, книжные клубы, музеи, архивы, выставочные залы, туристские предприятия.

Чтение сегодня утрачивает статус национальной культурной традиции, и это приводит к снижению интеллектуального коэффициента населения. Сложившиеся за последние годы стереотипы успеха в бизнесе и общественной жизни не связываются в общественном сознании с чтением, зачастую даже противопоставляются ему. Всё возрастающий дефицит знаний в нашем обществе также во многом обусловлен снижением у населения интереса к литературе. Кризис чтения — это общемировая тенденция, и во многих странах проводится политика противодействия, которая формируется из понимания роли чтения для развития страны. Мировой опыт свидетельствует о том, что можно изменить ситуацию в области интереса к чтению, в том числе посредством формирования единого литературного пространства конкретной территории.

Степень разработанности проблемы

Понятие и сущность библиотечного краеведения рассматривали Н. Н. Щерба¹, Д. С. Лихачёв².

Н. Н. Щерба определяет библиотечное и библиографическое краеведение как особое его направление, обеспечивающее первичной и вторичной документальной информацией все виды, формы и направления краеведческой деятельности³.

Литературное пространство как социальное пространство рассматривали Г. Зиммель⁴, П. Бурдьё⁵, П. А. Сорокин⁶.

С. В. Букреева отмечает, что «литературное краеведение» — область литературоведения, направленная на выработку комплексного подхода к изучению произведений местных авторов, к формированию целостного, панорамного видения региональной литературы. В педагогическом процессе литературное краеведение

¹ Юркова Е. И. Интерактивная литературная карта как лингводидактический ресурс : выпускная квалификационная работа. — Калининград, 2017. — 74 с.

² Статистические показатели по выпуску печатных изданий за 2018 год [Электронный ресурс] : сайт // РКП. — URL: <http://www.bookchamber.ru/statistics.html>.

³ Национальная программа поддержки и развития чтения [Электронный ресурс] : сайт. — М. : ФАПМК, РКС, 2008. — 19 с. — Загл. с экрана. — URL: <http://www.ifapcom.ru/files/News/Nats-progr-chtenia.pdf> (дата обращения: 14.06.2019).

⁴ Зоткина В. Ю. Краеведческие квест-проекты. Интерактивный формат библиотечного краеведения // Библиотечное дело. — 2016. — № 1. — С. 42-44.

⁵ Бурдьё П. Формы капитала // Экономическая социология. — 2002. — Т. 3. — № 5. — С. 60-74.

⁶ Барковская А. Ю. Социологическая интерпретация категории «социальное пространство» // Вестн. Волгогр. гос. ун-та. — Сер. 7, Филос. — 2013. — № 1 (19). — С. 49-55.

как дисциплина использует материалы истории литературы, исторического краеведения, этнографии, фольклора, лингвистики⁷.

Важным представляется определение «культурного пространства», под которым понимают «своеобразный механизм, способ, при помощи которого происходит процесс окультуривания естественного пространства»⁸.

Объект исследования — литературное пространство.

Предмет исследования — литературное пространство региона.

Базы исследования — библиотечные учреждения и государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования Краснодарского края «Краснодарский государственный институт культуры» г. Краснодара.

Цель исследования — изучение особенностей краеведческой литературы и формирование литературного пространства Краснодарского края.

Задачи:

- разработать стратегию формирования регионального литературного пространства;
- определить значение библиотечного краеведения в контексте литературного пространства;
- разработать эффективные мероприятия по продвижению краеведческой литературы.

Методология и методы исследования

Методологическую основу работы составляет философская антропология с ее принципами открытости, незавершенности бытия человека и мира, синергетические представления о самоорганизации бытия, нелинейности процессов и вариативности их развития, герменевтический и феноменологический подходы. При выполнении научно-исследовательской работы нами был использован комплекс общенаучных и специальных методов: общелогические (анализ, синтез, индукция, дедукция, аналогия); эмпирические (наблюдение, эксперимент, моделирование, тестирование). Работа выполнялась на основе системного изучения теоретико-методологической литературы в области краеведения, регионоведения, рекламы, маркетинга, психологии чтения, разработок собственного проекта; с применением комплекса общенаучных и специальных методов: структурного, системного, формализованного анализа обработки информации, методов статистического и факторного анализа. Для проведения социального исследования использовались методы анализа отчетной документации, наблюдение.

⁷ Букреева С. В. Литературное краеведение в Ленинградской области: вопросы методологии, содержания и методики преподавания в школе // Школьная библиотека: сегодня и завтра. — 2018. — № 7. — С. 15-20.

⁸ Смутнева Е. Г. «Викисибиряда»: сообщество профессионалов // Современная библиотека. — 2013. — № 5. — С. 16-19.

Научная новизна исследования

Научная работа представляет собой аналитическое исследование, в котором впервые предпринята попытка всесторонне изучить литературное пространство в контексте краеведения.

Теоретическая и практическая значимость работы обусловлена представлением уникальных технологий популяризации краеведческой литературы, систематизацией существующей информации о современной краеведческой литературе, а также выявлением эффективных способов продвижения чтения в социокультурной среде, которые применяются как в нашей стране, так и за рубежом.

Теоретическая ценность исследования состоит в выборе и обосновании методологии изучения литературного пространства региона. Предложенный подход дает возможность обнаружить интегративное единство системы персональных ценностей и ожиданий социума. Это позволяет признать необходимым более широкое изучение философской антропологии в контексте преподавания гуманитарных дисциплин. Кроме того, значимость работы заключается в осмыслении теоретических данных и понимании особенностей сохранности фонда краеведческой литературы, а также важности процесса формирования гармоничного литературного пространства в контексте информационного развития нации.

Практическая значимость работы определяется увеличением степени разработанности вопроса, возможностью изучения составных характеристик регионального литературного пространства. Изучение деятельности региональных библиотек по проектированию литературного пространства было использовано для последующего преобразования информации в ряд практических рекомендаций по формированию литературной карты Краснодарского края. Материалы исследования возможно использовать в качестве методологического обоснования при разработке образовательных и научных программ по подготовке библиотекарей всех звеньев, социальных работников, преподавателей. Выводы научного исследования могут быть учтены не только в учебном, но и в воспитательном процессе в контексте формирования гармоничной, нравственно здоровой личности, а также популяризации чтения в молодежной среде.

Структуру научно-исследовательской работы составляет: введение, два раздела, заключение, список использованной литературы и источников, приложение.

РАЗДЕЛ I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИННОВАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БИБЛИОТЕК В ФОРМИРОВАНИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА РЕГИОНА

1. Литературное пространство: понятие, структура, функции

Согласно «Модельному стандарту», библиотека является коммуникационной площадкой интеллектуального развития и культурного досуга населения страны и рассматривается как хранитель культурного наследия, в том числе регионального значения, воплощенного в ее фондах и других информационных

ресурсах. Библиотека должна не только хранить, но и создавать культурное наследие, предоставлять в общественное пользование материалы по культурному наследию, в том числе региональной, краеведческой и локально-исторической тематики⁹.

В современной социокультурной среде наблюдается снижение интереса к краеведческой литературе, несмотря на ее очевидную важность в воспитании патриотизма. На наш взгляд, это связано с отсутствием в сознании читателей единства в литературном пространстве региона.

Е. П. Солодовникова отмечает, что библиотечное краеведение способно помочь восполнить в общественном сознании тот нравственный вакуум, о котором сейчас много говорят, ибо нравственность прививается с любовью к отчему дому. Она утверждает, что библиотечное краеведение призвано соединить искусственно разорванную связь времен, стать действенным средством оздоровления социальной памяти, изучения культурного наследия¹⁰.

Н. Н. Щерба обращал внимание на то, что каждый человек очень эмоционально относится к сведениям, фактам, событиям, произведениям печати и тому подобному о его родных местах, близких людях, памятных событиях¹¹.

Д. С. Лихачёв отмечал, что краеведение «придает местности, не имеющей «авторского происхождения», историзм, открывает в ее прошлом, хотя бы и очень недавнем, что-то совершенно новое, ценное. Когда мы узнаем, кто жил в том или ином доме, для нас этот дом наполняется духовным содержанием. Преобразуется и город, чью историю мы познаем»¹².

До сих пор не существует однозначного толкования термина «литературное пространство». Оно рассматривается в рамках функционирования социокультурного пространства, концепции «мест памяти» (П. Нора), маркетинга, имиджа территории (Ф. Котлер), культурного капитала (П. Бурдьё), культурной географии, литературного и библиотечного краеведения, развития геопоэтики.

Рассмотрим литературное пространство в контексте понятий «социальное пространство» и «культурное пространство».

Социальное пространство — дискуссионное понятие, трактуемое исследователями по-разному:

- «совокупность социальных смыслов физического пространства» (Г. Зиммель)¹³;
- «логически мыслимый конструкт, своего рода среда, в которой осуществляются социальные отношения <...> при этом распределение различных видов капитала (экономический, культурный, социальный, символический) в социальном пространстве и структурирует последнее» (П. Бурдьё)¹⁴;

⁹ Краеведческая деятельность муниципальных публичных библиотек : метод. рекомендации / сост. Т. П. Медведева. — Красноярск : ГУНБ Красноярского края, 2012. — 100 с.

¹⁰ Статистические показатели по выпуску печатных изданий за 2018 год [Электронный ресурс] : сайт // РКП. — URL: <http://www.bookchamber.ru/statistics.html>.

¹¹ Юркова Е. И. Интерактивная литературная карта как лингводидактический ресурс.

¹² Статистические показатели по выпуску печатных изданий за 2018 год.

¹³ Зоткина В. Ю. Краеведческие квест-проекты. Интерактивный формат библиотечного краеведения.

¹⁴ Бурдьё П. Формы капитала.

- «пространство физическое, служащее полем социального взаимодействия» (П. А. Сорокин)¹⁵;
- «поле социальной деятельности, включающее совокупность значимых социальных групп, индивидов объектов в том или ином их взаимном расположении; представления индивида или группы о своем месте в обществе»¹⁶.

Определения сходятся в понимании социального пространства как физического пространства взаимодействия людей и как несуществующей, воображаемой категории.

Литературное пространство — часть социального пространства, т. к. в нем присутствуют его характеристики: социальные группы, их взаимодействие, очерченность границ, например «литературное пространство региона».

Под «культурным пространством» ученые понимают «своеобразный механизм, способ, при помощи которого происходит процесс окультуривания естественного пространства» (Л. В. Силкина)¹⁷; «понятие, характеризующее культуру с позиций ее расположения, протяженности и насыщенности, имеющее границы, величину, обладающее способностью к изменению, увеличению и сокращению, имеющее некий идеальный аспект, определяющий сознание, и способное взаимодействовать с другими культурными пространствами и другими сферами гуманитарного пространства» (И. М. Гуткина)¹⁸.

Социокультурное пространство — часть социального и культурного, имеющая границы, очерченные ценностями и нормами, а также взаимодействиями многосвязанных групп, заключающих в себе социальные, культурные, личностные аспекты взаимодействующих участников¹⁹.

«Места памяти» формируют коллективную идентичность нации. По мнению С. Г. Матлиной, формирование «мест памяти» сегодня актуальная проблема. Это связано с «искоренением истории», обусловленном убыстрением темпоритма социальной жизни, разрывом связи поколений, появлением людей «без корней», последствиями урбанизации, в частности исчезновением малых замкнутых сообществ — носителей традиций, выступающих частью коллективной памяти. Немалую опасность представляет «всезнайство», связанное с доступностью информации благодаря развитию Интернета. Именно библиотека, наиболее демократичное учреждение наряду с музеями и архивами, как «хранитель культурной памяти» (С. Г. Матлина) осуществляет «сбор, упорядочивание и продвижение документов и артефактов местной культуры».

¹⁵ Барковская А. Ю. Социологическая интерпретация категории «социальное пространство».

¹⁶ Бурдьё П. Физическое и социальное пространство: проникновение и присвоение // Социология социального пространства. — СПб. : Алтейя ; М. : Ин-т эксперимент. социологии, 2005. — 288 с.

¹⁷ Смутнева Е. Г. «Викисибиряда»: сообщество профессионалов.

¹⁸ Доронина Н. В. Литературное наследие как фактор туристской привлекательности Кавказских Минеральных Вод // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2016. — № 4 (66) : в 2 ч. Ч. 2. — Тамбов : Грамота. — С. 36–40.

¹⁹ Рочева И. Делай как туляк // Школьная библиотека: сегодня и завтра. — 2019. — № 4. — С. 49–53.

Ф. Котлер дал одно из первых определений имиджа территории как «упрощенное обобщение большого числа ассоциаций, представлений и кусков информации о конкретном месте»²⁰.

Имидж территории — один из факторов конкурентоспособности городов и регионов. Это совокупность эмоциональных и рациональных представлений, вытекающих из сопоставления всех признаков территории, а также собственного опыта и слухов, влияющих на создание определенного образа территории в глазах общественности²¹.

Имидж территории предполагает формирование территориальных брендов. Они «возникают из сочетания культурных ценностей и географических образов, исследуемых в рамках гуманитарной географии»²². «Образ территории» привлекает туристов, способствует повышению инвестиционной, миграционной привлекательности региона, влиянию на «маркетинг территории, разработку конкретной имиджевой политики»²³.

Культурный капитал — понятие, сформулированное Пьером Бурдьё, обозначающее символическое «богатство», выраженное в форме знания, явлений культуры и искусства, идей. При определенных условиях культурный капитал конвертируется в экономический²⁴.

Культурный капитал позволяет достичь местной самоидентификации, сформироваться местному патриотизму, лежит в основе любви человека к «малой родине»²⁵. Культурный капитал воплощается в различных формах выражения — как вещественных (произведения искусства, памятники, книгоиздание), так и нематериальных (легенды, события), — создавая в совокупности всех составляющих устойчивый образ территории, наполненной духовными смыслами.

Культурная география — направление социально-экономической географии, изучает пространственные, культурные различия и территориальное распределение культур, вопросы культурного ландшафта территории, культурную региональную дифференциацию и идентичность.

С. В. Букрева отмечает, что литературное краеведение — область литературоведения, направленная на выработку комплексного подхода к изучению произведений местных авторов, к формированию целостного, панорамного видения региональной литературы. В педагогическом процессе литературное краеведение

²⁰ Краеведческая деятельность муниципальных публичных библиотек : метод. рекомендации / сост. Т. П. Медведева.

²¹ Саматова О. Д. С путеводителем по Ногликам [Электронный ресурс] : сайт // Ногликская централизованная библиотечная система. — Загл. с экрана. — URL: <https://lib-nogliki.shl.muzkult.ru/news/16367790> (дата обращения: 25.07.2019).

²² Вирт Ю. В., Бабич И. Л. Культура и пространство: географические образы в позиционировании территориальных брендов (на примере Юга России и Швейцарии) // Наследие веков. — 2019. — № 2. — С. 81-94.

²³ Замятин Д. Н. Моделирование географических образов // Гуманитарная география : науч. и культ.-просвет. альманах. — М. : Ин-т Наследия, 2008. — Вып. 5. — С. 240-260.

²⁴ Бурдьё П. Физическое и социальное пространство: проникновение и присвоение.

²⁵ Силкина Л. В. Социально-философские основания анализа культурного пространства : дис. ... канд. филос. наук. — Саратов, 1999. — 130 с.

как дисциплина использует материалы истории литературы, исторического краеведения, этнографии, фольклора, лингвистики²⁶.

А. Г. Прокофьева отмечает, что в литературном краеведении выделяют два направления: собственно литературное краеведение, занимающееся установлением биографических и творческих связей писателя с тем или иным краем, выяснение литературных мест, и литературоведческое краеведение, помогающее ответить на вопросы, связанные с мироощущением писателя как уроженца определенного региона, с его творческой лабораторией, природой его художественных образов.

Для рассмотрения понятия «литературное пространство» имеет значение первое направление. Оно позволяет составить «литературную карту регионов», т. е. связать места на карте с литературными событиями и образами. Описание городов Кавказа мы встречаем у М. Ю. Лермонтова: Тамань, Тифлис, Кисловодск, Пятигорск. Михаил Юрьевич делает Кавказ своей поэтической родиной. В произведениях В. Распутина — сибирскую природу, Л. Н. Толстой воспел Ясную Поляну. Москве и Санкт-Петербургу посвятили статьи и романы многие классики и современные писатели.

В филологии также существует понятие «геопоэтика». Это новое международное понятие, приобретающее черты научного термина и охватывающее разнообразнейшие творческие способы взаимодействия человека с географическим пространством, с территориями и ландшафтами: литературно-художественные, проективно-прикладные, научно-исследовательские и иные. Исследователь геопоэтики В. В. Абашев определил ее как «специфический раздел поэтики, имеющий своим предметом как образы географического пространства в индивидуальном творчестве, так и локальные тексты <...>, формирующиеся в национальной культуре как результат освоения отдельных мест, регионов географического пространства и концептуализации их образов»²⁷.

Терминологический анализ позволяет определить литературное пространство региона как вид пространства, которое объединяет материальные и идеальные объекты письменной сферы искусства, имеющие общественное, художественное и познавательное значение, связанные с административно-территориальной единицей (регион) содержанием или происхождением.

Библиотеки являются самым активным субъектом литературного пространства. Они аккумулируют первичные и вторичные источники информации, проводят культурно-просветительские мероприятия, создают собственный краеведческий контент и доводят эти услуги до пользователей²⁸. На наш взгляд, именно библиотеки должны взять на себя функции формирования имиджа литературного региона. Ни один из субъектов литературного пространства, органы государственной власти, издательства, книготорговые организации, высшие учебные заведения, авторы не обладают необходимыми ресурсами для этого.

²⁶ Букреева С. В. Литературное краеведение в Ленинградской области: вопросы методологии, содержания и методики преподавания.

²⁷ Абашев В. В. Русская литература Урала. Проблемы геопоэтики : учеб. пособие / В. В. Абашев ; Перм. гос. нац. иссл. ун-т. — Пермь, 2012. — 140 с.

²⁸ Вирт Ю. В., Бабич И. Л. Культура и пространство: географические образы в позиционировании территориальных брендов (на примере Юга России и Швейцарии).

Библиотека же является ключевым звеном, где встречаются интересы всех субъектов литературного пространства.

Деятельность по выявлению и объединению субъектов литературного пространства является инновационной для библиотек, однако входит в библиотечное краеведение как одно из направлений их работы.

Библиотечное краеведение, по определению О. В. Фенцель, одна из важнейших составляющих информационных ресурсов региона, своеобразный генетический код инвариантной культурной среды, который сохраняет ее идентичность, обеспечивает устойчивость ментальных структур²⁹.

В «Руководстве по краеведческой деятельности общедоступных (публичных) библиотек РФ» дано следующее определение: «Краеведческая библиотечная деятельность — профессиональная деятельность библиотек по обеспечению и развитию потребностей в краеведческой информации»³⁰. В документе также указано, что краеведческая библиотечная деятельность — «обязательное и приоритетное направление деятельности всех публичных библиотек РФ».

Резюмируя, можно сделать вывод, что библиотечное краеведение — это деятельность библиотек по изучению, приобретению и раскрытию краеведческой информации с целью удовлетворения потребностей общества.

Среди целей краеведческой библиотечной деятельности, следующие:

- обеспечение доступности краеведческой информации о территории;
- продвижение источников объективной и достоверной краеведческой информации о территории;
- формирование и развитие потребностей в краеведческой информации.

Библиотека выступает в роли исследователя местной истории, инициатора краеведческих разысканий, которые невозможны без обращения к краеведческой библиографии. Н. Н. Кушнаренко справедливо относит краеведческую функцию к прикладным, поскольку эта функция имеет практическое значение и применяется в работе библиотек. Она пронизывает все процессы и направления библиотечно-библиографической деятельности. Среди них организация и сохранение краеведческого фонда; обслуживание пользователей и оказание услуг по краеведению; организация краеведческой работы сотрудниками библиотеки и материально-техническая база, обеспечивающая работу по краеведению.

Н. Н. Щерба рассматривает библиотечное и библиографическое краеведение как особое его направление, обеспечивающее первичной и вторичной документальной информацией все виды, формы и направления краеведческой деятельности.

Объектом библиотечного краеведения выступает местная культура, предметом — изучение ее становления, исторического развития и современного состояния.

Следует отметить, что формирование литературного пространства региона возможно в том случае, если население пользуется его объектами, передает соответствующую ментальность молодому поколению хотя бы в виде «оценочного мнения» — «хорошо — плохо».

²⁹ Филимонова А. Общаясь с городом: «руководство» в помощь коллегам // Библиотека. — 2018. — № 12. — С. 53-57.

³⁰ Панкрухин А. П. Маркетинг территорий. — СПб. : Питер, 2006. — 315 с.

Формирование литературного пространства региона базируется на фонде краеведческой литературы, изданиях, связанных содержанием с краем, био- и библиографических связях писателей с регионом.

Признаками эффективности работы по формированию единого литературного пространства являются прямые и косвенные показатели, свидетельствующие об увеличении читательского интереса. Прямые показатели: количественные, среди которых книговыдача, читаемость, и качественные, отражающие знание литературы, связанной с краем. Косвенным показателем интереса является статистика обращений к сайту, публикаций в социальных сетях, которые дифференцируются как относящиеся к литературной жизни региона.

1.2. Формирование литературного пространства региона: организационный аспект

Изучение литературного пространства региона как системы позволяет выделить среди его субъектов писателей, библиотеки, издательские и книготорговые организации, литературные объединения, органы государственной власти, высшие учебные заведения, журналистов, книжные клубы.

В современном обществе, где технологии играют ведущую роль, активными субъектами литературного пространства стали книжные блогеры. Они ведут активную деятельность в социальных медиа по осмыслению и популяризации литературы. В ноябре 2018 года компания Brand Analytics опубликовала исследование о чтении книг в социальных сетях. Так, не менее 130 000 человек ежемесячно пишут о книгах в социальных медиа. Однако книги, происхождением и содержанием связанные с краем, редко становятся предметом их рассмотрения, что требует дополнительных усилий других субъектов литературного пространства для активизации читательского интереса.

Инновационные библиотечные средства — процессы, которые придают импульс формированию литературного пространства региона. Среди них создание краеведческих информационных ресурсов (сайтов, блогов, веб-квестов), развитие «литературного туризма», разработка объектов городской среды, например «читающих трамваев» и др.

Цель формирования единого литературного пространства региона — заинтересовать, представить в новой выразительной форме разрозненные фрагменты литературной жизни определенного пространства: мира, страны, региона, фестиваля, литературного жанра, направления и даже отдельного произведения. При этом системообразующим фактором литературного пространства региона является стимулирование читательского интереса.

Среди объектов литературного пространства региона можно выделить: издания, функционирующие на выбранной территории; литературу, содержанием и (или) происхождением связанную с краем; объекты городской среды; места памяти.

Звеном, показывающим специфику региона, является краеведческая литература. Выделяют два подхода к определению этого понятия. Первый рассматривает краеведческую литературу как совокупность всей продукции, относящейся к местному краю вне зависимости от места издания. Второй — как продукцию, местом издания которой является конкретная территория, что «определяет состояние культурной жизни края».

Получение обязательного экземпляра документов также способствует концентрации краеведческих изданий в библиотеке, что определяет ее ведущую роль в формировании литературного пространства региона.

При этом среди традиционных направлений краеведческой работы библиотек можно отметить работу с первичными и вторичными источниками информации; поисково-исследовательскую работу (создание музейных уголков, летописей, родословных, краеведческих баз данных); рекламно-информационную (издание информационно-библиографических пособий); культурно-массовая (проведение конференций, чтений, вечеров, дней и часов информации, премьер и презентаций книг, встреч с писателями); клубную и выставочную работу.

Анализ практики применения инноваций в библиотечном краеведении позволил выделить следующие:

- создание краеведческих информационных ресурсов (сайтов, блогов, веб-квестов);
- создание краеведческих мини-музеев при библиотеке, в том числе в виртуальной среде;
- создание виртуальных выставок, библиографических пособий и других информационных материалов в сети Интернет;
- оцифровка краеведческого библиотечного фонда;
- создание полнотекстовых баз данных и электронных библиотек по краеведению;
- сетевое взаимодействие субъектов информационного пространства региона;
- развитие «литературного туризма»;
- разработка объектов городской среды;
- работа в социальных сетях в целях привлечения внимания к краеведению;
- издание литературной краеведческой газеты;
- проведение культурно-массовых мероприятий новых форм, в том числе городских, например фестивалей.

В современных условиях развития информационных технологий эти формы трансформируются в электронные — от электронных каталогов и путеводителей до вебинаров и онлайн-встреч с писателями. При этом результатом формирования литературного пространства региона в современных условиях является создание виртуального информационного ресурса. Для того чтобы как можно больше читателей работали над пополнением и использованием электронного ресурса библиотеки, он должен функционировать в Интернете. Эта деятельность уже реализуется в ряде регионов России.

Анализ виртуальных электронных ресурсов выявил, что в настоящее время функционируют более 40 литературных карт регионов, а также тематические карты, такие как «Поэтическая карта России», «Новая карта русской литературы», карты мира и отдельных стран.

Большинство авторов ресурсов — библиотеки и библиотечные системы, высшие учебные заведения. Кроме того, их создают организации, занимающиеся туризмом, крупные интернет-компании, например «Яндекс», блогеры, организаторы фестивалей и интернет-магазины. При этом цель — заинтересовать, представить в новой выразительной форме разрозненные фрагменты литературной жизни определенного пространства: мира, страны, региона, фестиваля, литературного жанра, направления и даже отдельного произведения. Практика создания

электронных литературных карт зарекомендовала себя как действенный способ раскрытия культурного своеобразия региона, который может быть использован как читателями, так и специалистами образовательных учреждений в качестве наглядного интерактивного материала.

Задача субъекта литературного пространства, создающего карту, — объединить разрозненные фрагменты информации в масштабе региона в один информационный ресурс. Карта дает общую картину литературного пространства региона³¹.

Литературная карта — инновационный продукт, основанный на использовании современных информационных технологий. Содержит культурные образы территории, помогает понять поэтику художественного произведения, а в туристской практике позволяет создавать новые объекты туристской инфраструктуры, внедрять новые экскурсионные маршруты.

Проект «Культурная карта России. Литература. Чтение» (2014) — это уже не электронный ресурс, а статистическое исследование инфраструктуры чтения. Среди организаторов — РКС, ФАПМК, РБА и журнал «Книжная индустрия». Главная задача проекта — оценить доступность инфраструктуры чтения и потенциал ее развития в регионах. При этом анализируются каналы распространения и их доступность, в том числе библиотеки, форматы чтения и тематические предпочтения, доля читателей. Результаты публикуются в одноименном индексе инфраструктуры чтения российских регионов [Культурная карта России. Литература. Чтение].

Проект «Литературная карта Москвы» содержит статистические данные и книжные магазины, площадки для чтения (библиотеки), пункты обмена книгами (*прил. 1*). Это позволяет проанализировать текущее состояние социальной рекламы книги и чтения, программ продвижения и поддержки книги в Москве, мониторинга обеспеченности населения Москвы традиционными и онлайн-книготорговыми объектами, изучения интересов и предпочтений читательской аудитории, форматов чтения. Данный ресурс запущен журналом «Книжная индустрия» совместно с Российским книжным союзом по заказу Департамента средств массовой информации и рекламы города Москвы на базе платформы «Яндекс Карты».

Проект, приуроченный ко Дню города Москвы, — «Литературная карта метро» (*прил. 3*), где названия некоторых станций метрополитена были изменены на литературные — в честь классиков и их произведений. Новые названия станций были подобраны в соответствии с тем, какое отношение эти реальные станции подземки и их окрестности имеют к какому-либо писателю, который неподалеку жил, работал или бывал. Или с этим местом связан сюжет художественного произведения, судьба его героя. На основе данной интерактивной карты метро также был построен квест на знание литературы и художественных произведений российских писателей³².

³¹ Бородин О. Шире мир читателей — больше почитателей. Точки на электронной карте // Библиотека. — 2018. — № 1. — С. 52–56.

³² Я Читаю. Как в социальных медиа отражается чтение книг [Электронный ресурс] : блог // Brand Analytics. — Загл. с экрана. — URL: <https://blog.br-analytics.ru/yachitayu> (дата обращения: 14.06.2019).

Интересен масштабный опыт книжного интернет-магазина «Лабиринт», где в декабре 2015 года появилась интерактивная «Поэтическая карта России», наглядно показывающая регионы и города, в которых жили и творили российские поэты (прил. 2). Благодаря данной карте любой читатель может посмотреть, кто из поэтов в каком городе жил, а также прочесть о каждом краткую справку. Также на карте отмечено и несколько мест, «воспетых поэтами».

Еще одной замечательной реализацией интерактивной карты является проект «Литературная карта Кузбасса» — это электронный энциклопедический ресурс, представленный на сайте Кемеровской областной научной библиотеки им. В. Д. Фёдорова. Обратившись к карте, можно совершить путешествие по литературному пространству Кемеровской области. По сути, это тот же «литературный туризм», только в виртуальной среде: от поселка к поселку, от города к городу в виде ссылок на имена писателей. Графически отличным на этом фоне является проект московского дизайнера Юрия Гордона. Он создал литературную карту Санкт-Петербурга, взяв за основу цитаты петербургских классиков с точными городскими топосами, о которых они писали в своих произведениях.

Говоря о зарубежном опыте, отметим, что наибольший интерес для нас представляет масштабный по своему охвату проект LibrAdventures («Литературный атлас»), стартовавший в июне 2013 года. Данный ресурс наиболее близок нам по идее: с его помощью у пользователя появляется возможность не только исследовать места, связанные с определенными моментами и событиями истории мировой художественной литературы, но и узнать много нового о библиотеках и книжных магазинах. Помимо целенаправленного заданного поиска, ресурс позволяет сделать так называемый случайный поиск, который может быть продуктивно использован для различного рода игр на уроках. К сожалению, при всей своей полноте охвата внимание разработчиков прошло мимо писателей русской литературы и их персонажей. Проект «Интерактивная карта» («Атлас Обскура», прил. 4) от Ричарда Крейтнера и Стивена Мелендеса показывает путешествия десятков литературных персонажей по США. Всего на карте около 1500 различных точек, которые проставлены авторами проекта после анализа рассказов, романов и повестей, герои которых путешествуют по США и не только. Американская литература в этом смысле дает благодатную почву — как известно, в период битников было создано множество так называемых роуд-сторис. Основой для разработки данной интерактивной литературной карты послужили порядка 20 произведений от Марка Твена до Джека Керуака.

На основе детской серии книг Джоан К. Роулинг о Гарри Поттере построен маршрут по следам главных героев, пролегающий через Лондонский вокзал с воплощенной в жизнь платформой 9¾, Оксфордский университет, Лондонский зоопарк и Лиденхолл-маркет. Помимо специализированного маршрута с места действия книг о Гарри Поттере, по всему миру созданы тематические парки, самым популярным из которых является «Остров приключений» в Орландо, штат Флорида (США). Новозеландский туризм, помимо стандартных маршрутов, славится программой «Дороги Средиземья», которая построена по трилогии Дж. Толкиена «Властелин колец». Данный маршрут предлагает посмотреть места, в которых снималась экранизация трилогии. Конечно, в основном наибольшую популярность в столь специфическом ответвлении туризма приобретают маршруты, основой для которых явились бестселлеры. Так, нашумевшая книга Элизабет

Гилберт «Ешь, молись, люби» явилась пошаговой инструкцией для всех одиноких людей. Главная героиня данного романа совершает своеобразное паломничество по миру в поисках счастья. Читатели вслед за ней могут окунуться в атмосферу поиска с помощью туристической компании STA Travel, которая предлагает 21-дневное путешествие по маршруту главной героини книги, а именно Рим, Индия, Бали.

Карты также становятся трансляторами национальных культур. Так, проект «Время героев: интерактивная мифологическая карта Республики Коми» с помощью мультимедийного продукта — карты «Герои коми легенд и преданий» (<http://cultmap.nbrkomi.ru/?map=3>) раскрывает особенности национальной литературы Республики Коми. Мифологическая карта — часть «Культурной карты Республики Коми» (<http://cultmap.nbrkomi.ru/>), созданной Национальной библиотекой Республики Коми в сотрудничестве со всеми централизованными библиотечными системами региона. Карта рассказывает о героях мифологии коми, описывает районы, в которых бытовали те или иные легенды, предоставляет возможность перейти в электронный каталог и узнать, в какой библиотеке можно взять издание по заинтересовавшему сюжету. Ресурс также включает видео- и мультфильмы, аудиозаписи сказок, ссылки на издания в Национальной электронной библиотеке Республики Коми³³. Отдельного внимания заслуживает интерактивная карта-путешествие «Литературные прогулки по Республике Коми». Участникам игры предлагается выполнить задания на карте, связанные с литературными достопримечательностями, и получить диплом призера или участника по электронной почте в зависимости от количества набранных баллов.

Обобщая, выделим состав разделов литературных карт:

1. Персоналии: информация об авторах, живущих или посещающих регион, а также посвятивших ему свои произведения.
2. Литературный раздел: информация об объединениях, премиях, особенностях территории, например об истории литературы.
3. Памятники и памятные места, связанные с литературой.
4. Информационный контент: информация о крупных мероприятиях, конкурсах, проходящих в регионе.
5. Фольклор.
6. Ссылки на официальные сайты организаций, тематические блоги, произведения писателей в открытом доступе.

Для поддержания работы и стимулирования интереса к литературной карте региона необходимо:

- регулярно пополнять информационный ресурс;
- отслеживать актуальность представленных на веб-ресурсе материалов и изменения в литературном пространстве региона (например, открытие новых памятников, библиотек);
- на страницах веб-ресурса публиковать развлекательный контент: викторины, конкурсы, тесты, веб-квесты, акции;

³³ Гильмиянова Р. А. Библиотечное краеведение как один из факторов формирования культурной идентичности личности (на примере Республики Башкортостан) // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. — 2012. — № 2 (30). — С. 36-40.

- освещать работу ресурса в социальных сетях для привлечения внимания к нему;
- на культурно-массовых мероприятиях знакомить участников с литературной картой, чтобы привлечь разные целевые аудитории;
- привлекать к редактированию информационного ресурса экскурсоводов, музейных работников, преподавателей, историков-краеведов, учащихся, работающую молодежь;
- издавать печатные и электронные материалы, основанные на литературной карте региона: презентации, видеоролики, листовки, брошюры для популяризации ресурса;
- организовать форум на сайте литературной карты для обмена мнениями, сбора информации.

Проведение исследования литературных карт позволяет их классифицировать:

1. По масштабу: литературные карты мира, страны, района, края, литературного произведения, фестиваля.
2. По содержанию: общелитературные, исторические, тематические (например, посвященные одному автору, литературному произведению, направлению, персонажу).
3. По характеру данных: текущие (отражают события, происходящие в литературной жизни в настоящий момент: новости библиотек, фестивали, акции, открытие «литературных мест» — кофеен, клубов); ретроспективные (отражают творчество классиков, памятники и памятные места, мемориальные таблички) и смешанные, включающие ретроспективные и текущие объекты.

Анализ критериев отбора материалов для различных разделов карты [Шире мир читателей — больше почитателей. Точки на электронной карте] показал, что литературная карта должна включать:

1. Авторов, чья жизнь и творчество связаны с регионом.
2. Писателей, временно связанных с регионом: живших, посещавших, писавших о нем.
3. Для современных писателей для включения в «карту» имеют значение членство в писательских организациях, наличие литературных премий (номинант, лауреат), наличие публикаций в авторитетных издательствах, периодических изданиях.
4. Яркие события культурной жизни, крупные мероприятия (конкурс, фестиваль, акция).
5. Памятники, мемориальные таблички.
6. Места, связанные с литературным произведением, имеющие подтверждение в художественном тексте.
7. Сказки и легенды, имеющие определенный источник — устный рассказ (желательно указать персону) или зафиксированный (указывается источник).

Обобщая работу библиотек по созданию литературных карт, отметим, что для полноты, актуализации и продвижения информационный ресурс должен стать корпоративным проектом. К нему желательно привлекать библиотеки региона различного уровня, образовательные организации, литературные и исторические объединения. Библиотеки также заключают соглашения с авторами

о безвозмездном размещении произведений на информационном ресурсе или публикуют компилятивные статьи с указанием использованных источников.

Литературная карта становится региональной литературной энциклопедией, информационной площадкой для тематического туризма [Шире мир читателей — больше почитателей. Точки на электронной карте], способствует упорядочению информации о литературной жизни региона.

Кроме литературного краеведческого контента, библиотеки также создают краеведческие ресурсы. Выразительной формой представления краеведческого контента является создание страницы библиотеки в Media Wiki. Яркий пример такой деятельности — проект Wiki.SiberiaDa: ресурс для коллективной работы библиотекарей, педагогов-краеведов, детей, подростков и молодежи над созданием, размещением и сохранением материалов Сибирского региона, разработанный методическим отделом Новосибирской областной детской библиотеки. На площадке Wiki.SiberiaDa проходят сетевые акции, обучение библиотечных специалистов и педагогов.

Идею площадки в Media Wiki развивают и другие краеведческие библиотечные проекты. Так, муниципальная информационно-библиотечная система г. Новокузнецка выпускает детскую электронную газету «Новокузнецк на блюдечке». Это ежеквартальное периодическое издание в вики-среде, пополняемое библиотеками и жителями города. Среди рубрик «Полистаем календарь», «Знай наших!», «Новокузнецк: год за годом, век за веком», «Мифы и легенды Новокузнецка», «Гость номера», «Я вместе с городом расту», «Занимательное краеведение», «Творчество читателей».

Среди технических инноваций библиотек успешной и сложной по воплощению является разработанная Челябинской областной юношеской библиотекой компьютерная игра. Она посвящена участию уральцев в Отечественной войне 1812 года.

Внедрение приведенных технологических инноваций связано с рядом трудностей. Среди нерешенных проблем — устаревание программного обеспечения и, зачастую, низкое качество электронных ресурсов по краеведению. Некоторые библиотеки имеют слабую компьютерную базу. Не всегда соблюдены правила составления библиографического описания, особенно это проявляется при ссылке на электронные документы. Не каждый библиотекарь обладает необходимыми знаниями программирования, владения мультимедийными программами и сервисами.

Перспективное направление краеведческой деятельности библиотек — развитие литературного туризма. Электронные карты дополняют литературные туры.

«Литературный туризм» — это духовное присвоение личностью богатств культуры через путешествия и экскурсии³⁴.

В этом направлении библиотеки могут повысить свою конкурентоспособность, реализуя себя в основном в двух аспектах: информационное обеспечение краеведческого туризма и самостоятельное проведение краеведческих экскурсий.

В практике библиотечного дела, по мнению А. Филимоновой, экскурсии — универсальный инструмент библиотечного краеведения, охватывающий основные блоки краеведческой работы, выделенные нормативно-рекомендательному

³⁴ Доронина Н. В. Литературное наследие как фактор туристской привлекательности Кавказских Минеральных Вод.

документу РБА: ресурсы, продукты, услуги и их продвижение³⁵. Экскурсии и ресурсы связаны изучением материала для построения маршрута. В результате формируется база данных по определенной теме, «портфель экскурсовода», оцифровываются ценные документы из архивов. Связь экскурсии и услуг проявляется после ее проведения в виде предоставления доступа к книгам по теме, справок, в том числе по электронной почте. Экскурсия также инструмент для продвижения библиотечных краеведческих ресурсов, продуктов и услуг.

Анализ практики и разработка квест-экскурсии «Литературный Краснодар» (прил. 5) позволили определить технологию подготовки литературной экскурсии:

1. Формулировка темы и цели экскурсии. Определение аудитории.
2. Работа с печатными и электронными источниками, сбор информации об объектах экскурсии. Составление библиографических указателей, путеводителей, маршрутных листов в печатном и (или) электронном виде.
3. Продвижение экскурсии в социальных сетях, средствами внутрибиблиотечной рекламы.
4. Составление сценария, оформление документации.

Цель литературной экскурсии, как правило, заключается в стимулировании познавательного интереса к краеведению. От того, насколько интересно и необычно подан материал, выбраны исторические факты, зависит эффективность мероприятия. Поэтому литературная экскурсия может быть проведена в форме квеста или виртуальной экскурсии.

На основе собранных материалов можно подготовить статьи и разместить их на сайте и (или) других информационных ресурсах библиотеки, например на литературной карте. По окончании экскурсии участникам предлагается ознакомление с этими материалами, что предполагает определенные требования к текстам: соответствие целевой аудитории, интерактивность, разнообразие и простота представления материала, визуальных элементов.

«Литературный», шире — краеведческий туризм — перспективное направление библиотечного обслуживания. Эта деятельность раскрывает фонд краеведческих информационных ресурсов, творчество местных мастеров, превращая библиотеку в центр местного сообщества.

Информационное обеспечение развития краеведческого туризма включает в себя следующие направления:

- формирование информационных ресурсов (пресс-клиппинги — подбор газетных вырезок; дайджесты);
- поддержка сайтов, содержащих публикации по интересующим темам;
- создание мультимедийной продукции, интерактивных путешествий;
- подготовка и издание информационно-рекламных материалов о возможностях туристского рынка;
- участие в организации и проведении выставок фотографий, произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства;
- создание баз данных о туристических фирмах, картографической информации.

Библиотеки могут являться объектами туризма, т. е. быть самостоятельной целью или одним из звеньев в цепи историко-культурных составляющих

³⁵ Филимонова А. Общаясь с городом : «руководство» в помощь.

туристического маршрута. Как туристический объект может выступать собственное здание библиотеки, если оно имеет историческую ценность или является объектом культурного наследия.

Интересен проект библиотеки МАОУ «Гимназия № 144» г. Екатеринбурга «Городское ралли. Екатеринбург. STEP BY STEP», базирующийся на игре «Городское ралли» издательства «Самокат». Игра содержит карты с вопросами, посвященными определенному городскому маршруту, и брошюры с подробными ответами. Участники игры, учащиеся разных классов гимназии, самостоятельно разрабатывают маршрут и ответы. Затем команды, в сопровождении одного из разработчиков, проходят маршруты, составленные учениками других классов без использования гаджетов. Авторы назвали проект краеведческими «гонками», внося соревновательный элемент. По окончании игроки создают творческие отчеты — рисунки, сочинения, подборку впечатлений, фотоколлаж, видеofilm. В конце учебного года подводятся итоги и награждаются победители, набравшие большее количество баллов и показавшие высокое качество отчетов³⁶.

Автоквест по литературным местам «Маршрут построен» проведен Центральной городской библиотекой г. Омска. Участников мероприятия привлекали в группе «ВКонтакте». Партнерами выступили автотехцентр «Звезда Сибири», компания по проведению квестов «Интрига», центр активных развлечений SkyPark, сеть быстрого питания «Шаурмастер», сеть кофеен Skuratov coffe, киноцентр «Вавилон». Призовой фонд составил свыше 50 тыс. рублей, а также были предоставлены сертификаты от партнеров. Сформированные команды общались с кураторами квеста в чате «ВКонтакте» и выполняли задания, проходя локации, связанные с памятными литературными местами.

Особое место в развитии краеведческого туризма занимают краеведческие музеи. В структуре библиотек их функции выполняют краеведческие уголки, мини-музеи, где представлены исторические, литературные материалы. На основе экспозиции своего музея библиотекари получают возможность проводить разнообразные мероприятия. В музеях при библиотеках можно проводить тематические или литературные вечера, фольклорные праздники, дни народного творчества, выставки народных промыслов и ремесел, презентации и премьеры книг, журналов краеведческой тематики, встречи с выдающимися людьми района (города), Дни краеведа, краеведческие и литературные чтения, цикл вечеров, посвященных реликвиям музея, под общим названием «Вечер одного экспоната».

Важно продумать способы популяризации музея при библиотеке в районе или городе. Это могут быть:

- раздел (страничка) на сайте библиотеки или в социальных сетях, публикация материалов о музее в местной прессе;
- создание теле- и радиопередач; при заинтересованности местного телевидения возможно создание научно-популярного фильма на основе музейных экспонатов;
- сведения о музеях при библиотеках необходимо включать в районные (городские) справочники, путеводители;

³⁶ Зиммель Г. Социология пространства // Избранное : в 2 т. Т. 2. Созерцание жизни. — М. : Юрист, 1996. — 607 с.

- можно подготовить иллюстрированный путеводитель по музею, каталог музея, буклеты, знакомящие с основной экспозицией и главными экспонатами музея; можно использовать такие виды рекламы музея, как рекламные щиты, афиши.

Независимо от наличия музеев при библиотеках необходимо координировать деятельность с государственными, муниципальными и общественными музеями с целью:

- совместного проведения массовых мероприятий;
- использования (по специальному договору) экспонатов музея для организации крупных выставок в библиотеках;
- составления сводного краеведческого каталога или картотеки, отражающих фонды музеев частных лиц других библиотек района;
- совместного издания методических пособий, библиографических указателей, книг и брошюр по краеведению.

Еще одна инновационная форма работы по краеведению — сетевые библиотечные акции, проводимые с использованием ресурсов Интернета.

Сетевая акция (сетевой проект) — совместная деятельность участников, организованная на основе компьютерной телекоммуникации, имеющая общую проблему, цель, согласованные методы, способы деятельности, направленная на достижение определенного результата [Путешествие с книгой и картой]. Большинство подобных проектов имеют следующие отличительные черты:

- объединяют библиотеки разных типов, видов, форм и уровней;
- сетевые интернет-проекты часто разрывают замкнутый круг библиотечного профессионального общения и реализуются в социальном партнерстве с представителями других профессий (педагогами, СМИ);

Один из сервисов Google — Google-карты — позволяет организовать виртуальные экскурсии и путешествия по маршрутам писателей, поэтов и литературных героев. Для подростков это возможность через свои исследования изучить творчество писателей, узнать больше о своем родном крае. Работая с Google-картой, пользователи учатся поиску, анализу и обобщению информации.

Например, Сахалинская областная детская библиотека организовала и провела сетевую акцию «Читаю. Изучаю. Открываю родные острова». Среди целей акции привлечение внимания к краеведческой теме, расширение знаний по истории, географии и природе родного края; сбор и сохранение материалов краеведческого характера. Для проведения акции была разработана инструкция по выполнению задания акции, в соответствии с которой ребята работали с Google-картой и ставили на ней свои метки. Материалы были направлены в библиотеки области, размещены на сайте Сахалинской областной детской библиотеки и на странице социальной сети «ВКонтакте».

В рамках литературно-исторического квеста «Алтай — пространство исследования» читатели Алтайской краевой детской библиотеки им. Н. К. Крупской разделились на команды и провели исследовательскую работу по изучению достопримечательностей своего села, города, района, итогом которой стали видеоролики и экскурсионные маршруты. Финальным этапом квеста стала веб-гонка «Время знать свой край!». Командам было предложено на скорость ответить на вопросы викторины в формате Youtube-конференции. Краевая сетевая игра «Алтай на карте мира в один клик» — сетевая практика библиотеки, разделенная на

три этапа. Читатели создали аудиовидеогид с использованием сервиса навигации на портале *izi.travel*, поучаствовали в квизе «Алтайский край в фильмах»³⁷.

Среди крупных форм культурно-массовой краеведческой работы особое место занимают мероприятия городского масштаба. Самыми крупными являются акции, такие как «Библионочь», «Ночь искусств», «Ночь музеев», «Ночь кино», а также ярмарки и фестивали. Город, в котором проводится книжный фестиваль, приобретает статус «читающего», «культурной столицы». В России сложилась традиция проведения мероприятий такого масштаба в Москве, Санкт-Петербурге, Красноярске, Иркутске, Туле. Так, книжный фестиваль «ЛитераТула» показал ресурс и потенциал такого события для региона, горожан и гостей города. Главным отличием его являлся акцент на современной детской литературе, традициях семейного чтения. Фестиваль объединил более 40 событий в 2016 году и 100 в 2018-м: встречи с авторами, выставки, книжную ярмарку, квесты, библиотечную конференцию, публичные лекции, интерактивные чтения, мастер-классы, встречи с писателями и иллюстраторами, специалистами по детскому чтению, спектакли по книгам, литературные конкурсы и экскурсии. В 2017 году в рамках фестиваля организован спецпроект — издание книги «Настя и Никита». Это туристический путеводитель, по которому в дни фестиваля проводились экскурсии с автором книги. Спецпроект, связанный с краеведением, организован и в 2018 году. Разработаны литературный маршрут и карта семейного путешествия по литературным и знаковым для отечественной литературы местам на пути из Москвы в Тулу, к месту проведения фестиваля. Карта распространялась бесплатно в крупнейших литературных музеях Москвы, Тулы и в организациях-партнерах (книжные магазины, издательства, литературные клубы). В 2017 году фестиваль стал лауреатом литературной премии «Ясная Поляна» в номинации «Событие» и номинантом VI Открытого конкурса профессионального мастерства «РЕВИЗОР-2017» в номинации «Лучшие всероссийские и региональные проекты по продвижению книги и чтения»³⁸.

Актуальными, на наш взгляд, являются инновации, связанные с созданием социально-культурных объектов городской среды, проведением литературных экскурсий. Действенной формой проведения литературной экскурсии является квест.

В рамках исследования разработана квест-экскурсия «Литературный Краснодар» (прил. 1, 2). Участникам выдается карта, в которой не указаны пункты маршрута, но дано их описание. По нему игроки определяют, какая следующая точка маршрута. Участников сопровождают ведущие, которые дают подсказки и рассказывают о каждом из пунктов более подробно.

Новая форма — веб-квест — это сайт в Интернете, с которым работают читатели, выполняя ту или иную задачу. Разрабатываются такие веб-квесты для максимальной интеграции Интернета в культурно-досуговое или образовательное

³⁷ Ембулаева Л. Н. Библиотечное краеведение. Городское ралли «Екатеринбург. STEP BY STEP»: межпредметный проект, реализуемый в рамках общешкольной программы «Мы с рождения уральцы» // Школьная библиотека: сегодня и завтра. — 2019. — № 6. — С. 28–31.

³⁸ Руководство по краеведческой деятельности общедоступных (публичных) библиотек РФ: [нормативно-рекомендательный документ РБА, принят на Всероссийском библиотечном конгрессе, г. Владимир, 17 мая 2018 г.] [Электронный ресурс]: сайт // Российская библиотечная ассоциация. — Загл. с экрана. — URL: http://www.rba.ru/news/news_1317.html (дата обращения: 01.02.2019).

пространство пользователя. Они охватывают отдельную проблему (например, нравственного выбора), область знания (например, астрономию), книгу, серию книг или объединяют несколько направлений.

Веб-квест появился в образовательной деятельности, его основоположником является Б. Додж, профессор образовательных технологий Университета Сан-Диего (США).

Веб-квесты проводятся как кратковременная акция (конкурс) или на долгосрочной основе.

Результат веб-квеста — сайт, блог или страница в социальной сети, на которых публикуются работы участников. Веб-квест также может быть одним из разделов «Литературной карты региона» и стимулировать интерес к информационному ресурсу.

В поисках новых форм необходимо учитывать реакцию целевой аудитории, которую возможно отследить через электронные счетчики, анкеты, анализ экспертных оценок.

Подводя итог, следует отметить, что в краеведческой работе реализуются различные виды инноваций: социально-культурные, прорывные и поддерживающие, связанные с продуктами, услугами. Наибольшее распространение получили технологические инновации за счет перевода в цифровую форму существующих в библиотеке продуктов и услуг (каталог, базы данных, музей, фонд, создание вторичных источников информации). Внедрение этого вида инноваций связано с рядом трудностей.

РАЗДЕЛ II. ИННОВАЦИОННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БИБЛИОТЕК В ФОРМИРОВАНИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА КРАСНОДАРСКОГО КРАЯ

2.1. Проектирование литературного пространства

В исследовании Ю. В. Вирт и И. Л. Бабич географо-культурное районирование России предполагает выделение Юга России, включающее Краснодарский и Ставропольский край, Ростовскую область, республики Северного Кавказа, Калмыкию³⁹. Такое вычленение по географическим образам Юга России нами представляется актуальным в силу большего охвата культурно-исторических достопримечательностей. Однако в нашем исследовании мы ограничили область поисков Краснодарским краем. Это обусловлено необходимостью формирования «литературного образа» данной территории и его представлением в электронной среде, а также слабой разработанностью темы применительно к региону.

Краснодар занял второе место в рейтинге регионов. По словам совладельца книжного магазина «Кот ученый» Е. Соколова, Краснодар — читающий город, аудитория его консервативная и предпочитает зарубежную классику⁴⁰.

³⁹ Вирт Ю. В., Бабич И. Л. Культура и пространство: географические образы в позиционировании территориальных брендов (на примере Юга России и Швейцарии).

⁴⁰ Архипова И. В. Читать не скучно: результативные технологии поддержки чтения в Челябинской областной юношеской библиотеке // Кризис чтения: энергия преодоления : сб. науч.-практ. материалов / ред.-сост. В. Я. Аскарова. — М. : МЦБС, 2013. — С. 118–128.

Между тем для того, чтобы сформировать образ Краснодарского края как читающего региона, сформировать его литературное пространство, требуются новые формы библиотечно-информационной и культурно-просветительской работы. Ими должны стать:

- электронные литературные карты (города, станицы, хутора, Кубани);
- литературные экскурсии, в том числе иммерсивные;
- виртуальные экскурсии по литературным музеям и мини-музеям при библиотеках;
- геймификация при проведении массовых мероприятий и при создании контента в интернет-среде;
- выпуск печатных и электронных изданий и настольных игр для молодежи с использованием интерактивных методик (книга-квест).

Во многих библиотеках Краснодарского края действуют мини-музеи и музейные уголки, посвященные писателям, библиотечному и книжному делу Кубани.

Так, в Центральной библиотеке им. Б. Е. Тумасова (Ленинградский район) создан мини-музей писателя-историка, чье имя носит библиотека. В нем личные вещи писателя, фрагмент рукописи «Русь Залесская», пишущая машинка, на которой были напечатаны его известные романы, дипломат, подаренный писателю-историку на одном из съездов Союза писателей СССР, письма, присланные Б. Е. Тумасову читателями со всех уголков страны [Отчет о деятельности библиотек муниципального бюджетного учреждения культуры «Ленинградская межпоселенческая библиотека» в 2015 году].

В Краснодарской краевой детской библиотеке им. братьев Игнатовых с 1982 года работает сектор «Квартира семьи Игнатовых». Это музей-филиал библиотеки с постоянно действующей экспозицией, посвященный истории семьи Игнатовых. Он расположен в жилом доме № 1 на ул. Красноармейской. Филиал проводит мероприятия героико-патриотической направленности: тематические экскурсии, музейные уроки, конкурсы, праздники, встречи с интересными людьми.

Однако найти и познакомиться с коллекциями библиотек не всегда представляется возможным. У сельских библиотек не всегда есть сайт. Инструменты ненаправленного поиска, например, по ключевым словам «музей при библиотеке Краснодарский край», в лучшем случае, дает текстовую информацию, но не позволяет охватить все музейные уголки. Поэтому создание виртуального музея и (или) нанесение его на литературную карту Кубани — необходимое условие его популяризации среди населения.

Исследование литературных карт Краснодарского края в интернет-среде выявило систему информационных ресурсов.

Информационные ресурсы-карты представлены отдельными сайтами, разделами на сайте библиотеки, на основе единой системы автоматизации библиотек.

Зачастую разделы на сайте библиотек, озаглавленные как «Литературная карта», содержат информацию об авторах определенного района или библиографические обзоры. Так, «Литературная карта Тихорецкого района» включает био- и библиографические сведения о шести авторах. «Литературная карта Тимашевского района» (http://bibliotim.ru/index/literaturnaja_karta/0-173) состоит из четырех разделов: «О проекте», «Персоналии», «Литературная премия им. Е. Ф. Степановой», «Литературная среда». На карте нанесены названия сельских поселений, нажимая на которые можно открыть гиперссылки на авторов. Второй раздел,

«Персоналии», содержит гиперссылки на информационные материалы обо всех писателях района. Отдельно дана информация о литературной премии администрации Краснодарского края имени Е. Ф. Степановой с указанием лауреатов и ссылками на информационный материал о них. Раздел «Литературная среда» не заполнен, не указаны планируемые направления пополнения раздела.

«Литературная карта Каневского района» содержит карту с названиями сельских поселений и гиперссылками на страницу-описание. На страницах-описаниях представлена информация о гербе каждого поселения, его истории, музеях, книгах, стихотворения, фотографии, опубликован призыв к сотрудничеству в области раскрытия литературного своеобразия территории. Названия сельских поселений также вынесены как страницы-вкладки в «шапку» сайта.

«Литературная карта Новопокровского района» (<https://novobib.ru/index.php/literaturnaya-karta>) является разделом сайта МБУК «Межпоселенческая центральная библиотека» МО Новопокровский район. Опубликовано описание проекта, приглашение к участию. Карта состоит из следующих разделов: «Библиотеки района», «Литературные имена Новопокровского района», «Краеведы», «Они посетили наш район», «Книги о районе», «Литературные улицы», «Музеи, мемориальные доски», «Литературные объединения», «Книжные магазины», «Сельская газета».

Библиотеки Краснодарского края осваивают игровые методики для привлечения внимания к краеведению. Интересен опыт создания краеведческого лото «Краснодарский край», который может быть адаптирован применительно к литературной истории края. Настольная игра выпущена в 2017 году. Ход игры выглядит следующим образом. Участникам предварительно раздаются карточки-ответы. Ведущий берет карточки-вопросы и зачитывает по одному. Игрок, который нашел правильный ответ-карточку, накрывает ее карточкой-вопросом. Игра продолжается до тех пор, пока один из участников не закроет все свои карточки. Он и становится победителем. Лото включает 25 вопросов по географии края и его природных объектах; 20 вопросов о растительном и животном мире; 25 вопросов о культуре и выдающихся людях края; 20 вопросов по истории; 15 вопросов о быте казачества и народов, населяющих Краснодарский край; 15 вопросов общей тематики. Игра подходит для семейного досуга, библиотечных мероприятий и уроков кубановедения⁴¹.

Интересные проекты по освещению истории города иницируют не только библиотеки. Жительница города, Н. Можайцева, разработала и выпустила в продажу настольную игру «Krasnodar District», а также одноименные группу в социальной сети «ВКонтакте» и мобильное приложение. Они посвящены истории дореволюционного Краснодара. Статьи о достопримечательностях написаны «живым» языком, приведены малоизвестные факты, которые автор вместе с единомышленниками собирает в библиотеках, музеях, архивах. Библиотеки могут включиться в поисково-исследовательскую деятельность, включить литературные объекты в приложение, а также использовать настольную игру на мероприятиях или разработать собственную на литературном материале.

⁴¹ Вирт Ю. В., Бабич И. Л. Культура и пространство: географические образы в позиционировании территориальных брендов (на примере Юга России и Швейцарии).

2.2. Инновационно-краеведческая деятельность

МУК «ЦБС города Краснодара»

Библиотечное краеведение охватывает все направления деятельности МУК «ЦБС города Краснодара» и носит системный, планомерный характер. Особенности краеведческой деятельности муниципальных библиотек Краснодара является наличие библиотечно-информационных ресурсов для развития краеведческого туризма, богатое историко-культурное наследие, активная роль муниципальной власти в формировании нормативно-правовой базы по краеведению и ориентация на инновационную программно-проектную деятельность.

Краеведческая деятельность муниципальных библиотек Краснодара основывается на ряде законодательных инициатив федерального и регионального значения. Это федеральные программы «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации», «Русский язык», «Национальная программа поддержки и развития чтения», «Концепция программы поддержки детского и юношеского чтения в Российской Федерации», национальный проект «Культура».

Согласно «Модельному стандарту», деятельность МУК «ЦБС города Краснодара» должна быть направлена на культурное просвещение и воспитание, в том числе организацию культурно-просветительских акций с участием ученых, политиков, педагогов, писателей, библиофилов; на использование современных информационно-коммуникационных технологий, предоставление информационных услуг в различных сферах общественной жизни, создание собственного краеведческого контента, отражающего местную историю.

Администрацией Краснодарского края ведется активная политика поддержки регионального образовательного компонента «Кубановедение», в том числе в рамках пополнения фондов библиотек Краснодарского края. В крае большими тиражами печатается литература по кубанскому казачеству, историко-культурной жизни края. Авторами учебников и учебных пособий по кубановедению являются известные ученые-историки и краеведы: Б. А. Трехбратов, В. Н. Ратушняк, В. Е. Щетнев, А. Г. Еременко, А. А. Зайцев, М. В. Мирук, О. В. Матвеев, Б. Е. Фролов и др. Достаточно широко публикуются современные кубанские писатели В. Д. Бардадым, К. А. Обойщиков, В. Д. Нестеренко.

Обязательное изучение учебного предмета «Кубановедение» и активизация в связи с этим поисково-исследовательской и издательской деятельности, в том числе в электронной среде, стимулирует интерес к чтению, повышению уровня образования населения, воспитанию патриотических чувств и стремлению к самореализации в рамках данного региона.

В масштабе всей страны доля выпуска литературы региональными издательствами составляет небольшой объем. По данным Российской книжной палаты, в 1-м полугодии 2018 года в России выпущено 58 159 изданий общим тиражом 217 167,82 тыс. экземпляров. В Краснодарском крае — 747 книг и брошюр общим тиражом 283,15 тыс. экземпляров⁴². В отраслевом докладе «Книжный рынок России. Состояние, тенденции и перспективы развития» библиотеки названы основным закупщиком региональной литературы (24 %). Кроме того, Закон

⁴² Культурная карта России. Литература. Чтение [Электронный ресурс] : сайт // Книжная индустрия. — Загл. с экрана. — URL: <https://bookind.ru/images/docs/KKR.pdf> (дата обращения: 08.08.2019).

Краснодарского края «Об обязательном экземпляре документов Краснодарского края» от 31 мая 2005 года № 867-КЗ определяет МУК «Централизованная библиотечная система города Краснодара» получателем обязательного экземпляра документов, что способствует пополнению библиотечного фонда муниципальных библиотек краеведческой литературой⁴³.

Согласно отчету о работе МУК «ЦБС города Краснодара» за 2018 год, поступление краеведческих изданий в фонд составило 5432 экз., выбытие — 2583 экз. На 01.01.2019 г. фонд краеведческих изданий составляет 138 291 экз. Прирост фонда краеведческих изданий составил 2849 экз., при этом коэффициент роста библиотечного фонда краеведческих изданий составил 1,02.

Библиотеки постоянно проводят культурно-массовые мероприятия по направлению работы «Краеведение», самыми яркими среди которых являются приуроченные к празднованию Дня города. Так, в 2018 году проведено более 50 культурно-массовых мероприятий для читателей всех возрастных категорий: для детей, учеников общеобразовательных школ, студентов и читателей старшей возрастной категории.

В течение недели в Городском саду проходил историко-культурный фестиваль «Истории достоинства. От Владимира до Владимира», в котором активно участвовали сотрудники ЦГБ им. Н. А. Некрасова. В парке была представлена книжная выставка «Истории достоинства #ОтВладимирадоВладимира», демонстрировались документальные исторические фильмы. В фестивале принял участие народный самодеятельный коллектив камерного ансамбля старинной музыки «Возрождение» ЦГБ им. Н. А. Некрасова.

В парке «Городской сад» состоялось выступление вокального ансамбля «Лейся, песня!» (ф. 17) на городском смотре-конкурсе самодеятельного художественного творчества граждан пожилого возраста «Не стареют душой ветераны»; в парке «Солнечный остров» был организован выездной концерт творческих коллективов библиотеки им. А. М. Горького (ф. 7) и выставка участников кружка «Волшебный бисер» (ф. 5). В библиотеке им. А. М. Горького (ф. 7) состоялось выступление вокального ансамбля «Отрада» «Кубань — слава и гордость моя», а также музыкально-поэтическая композиция «Цвети и пой, кубанская столица» в исполнении членов кружка «Звенящие страницы».

Ежегодно в рамках празднования Дня города проходит подведение итогов конкурса творчества читателей «Город мой — гордость моя». Читатели детского и юношеского возраста готовят фотографии, рисунки, поделки, электронные продукты, посвященные Краснодару.

Конкурсы, библиотечные акции в скверах и парках города позволяют привлечь новых читателей, заинтересовать пользователей библиотеки литературой о Краснодаре и Краснодарском крае.

В муниципальных библиотеках работают мини-музеи и музейные уголки, отражающие в своих экспозициях историю города, края.

⁴³ Об утверждении Концепции программы поддержки детского и юношеского чтения в Российской Федерации : [распоряжение Правительства РФ от 03.06.2017 № 1155-р] [Электронный ресурс] : сайт // Правительство Российской Федерации. — Загл. с экрана. — URL: <http://static.government.ru/media/files/Qx1KuzCtzwmqEuy7OA5XldAz9LMukDyQ.pdf> (дата обращения: 14.06.2019).

В библиотеке-филиале № 37 поселка Колосистого создан «Уголок боевой славы». Его стенды знакомят с важными событиями военной летописи нашего города, поселка Колосистого, с материалами о боевом пути 249-го отдельного танкового батальона Северо-Кавказского фронта, воевавшего на полях ОПХ «Колос». На базе этого мини-музея проходят встречи с ветеранами, акции «Читаем детям о войне», экскурсии.

На базе библиотеки, носящей имя А. Д. Знаменского, оформлена посвященная ему литературно-музейная выставка, включившая свыше 130 экспонатов — книг, журналов, личных вещей писателя, подаренных филиалу его дочерью. Регулярно проводятся тематические экскурсии: «Человек — писатель — гражданин», «Жизнь и творчество А. Д. Знаменского», «И в засуху бессмертники цветут», что помогает пробудить и поддерживать у читающей аудитории интерес к личности прозаика и его произведениям.

Литературная экспозиция, посвященная писателю ветерану Великой Отечественной войны И. Л. Дроздову, продолжила функционировать в носящей его имя библиотеке станицы Старокорсунской. На ней представили книги, личные вещи и фотографии человека, жизнь которого была тесно связана с нашим городом и станицей Старокорсунской, которую Иван Лукьянович по праву считал своей малой родиной. Библиотека проводила большую просветительскую работу, особенно среди детей и молодежи, организовывала разнообразные мероприятия по пропаганде творчества И. Л. Дроздова. Произведения писателя пользуются большим спросом у старокорсунцев и волнуют читателей разных поколений.

Имя Юрия Поликарповича Кузнецова, лауреата Государственной премии РФ, профессора Литературного института, носит филиал № 2. С 2009 года в библиотеке открыта литературно-музейная экспозиция, посвященная поэту. В ее составе более 45 предметов: документы, фотоматериалы, произведения живописи, печатная продукция. Наиболее ценными экспонатами являются книги с дарственными надписями. В библиотеке им. В. Г. Белинского продолжили пополнять краеведческий музейный уголок, где представлены экспонаты, отражающие жизнь и быт казаков. В проведении мероприятий на краеведческие темы выставка содействовала формированию представления о культуре жителей хутора, развитию в молодежи познавательного интереса, воспитанию уважения к своей малой родине.

На официальном сайте МУК «ЦБС города Краснодара» регулярно размещаются материалы по краеведению, в том числе все издания, выпускаемые библиотеками-филиалами и специалистами различных отделов, обеспечивающих деятельность ЦБС. В 2018 году появились новые модули краеведческой тематики: «Библиотеки Краснодара — 75-летию освобождения Кубани», «Краснодару — 225!», «Библиотеки Краснодара — молодежи города», «Писатели Кубани — детям», «Юбилей-2018», «Писатели-юбиляры», «Виртуальная экскурсия», «Наше видео», «Творческие коллективы», «Детские кружки», «Детские клубы в муниципальных библиотеках», «Видеосюжеты о деятельности краснодарских библиотек», «Видеопортрет военного поколения».

Библиотеки активно занимаются поисково-просветительской краеведческой деятельностью. Библиотекой № 35 (ф. 35) выпущен альбом «Бессмертный полк. Читателям библиотеки-филиала № 35 — участникам Великой Отечественной войны посвящается». Издание знакомит с биографическими сведениями и читательскими

интересами читателей — участников и ветеранов Великой Отечественной войны. Эти данные собирались библиотекарями десятилетиями, до вхождения библиотеки в состав ЦБС (ранее — библиотека ДК Краснодарской ТЭЦ).

На сайте МУК «ЦБС города Краснодара» действует виртуальный историко-краеведческий мини-музей Библиотеки им. Н. А. Добролюбова «И все ж пашковчане мы, были и есть...». Материалы музея сгруппированы в четыре раздела: «И все ж пашковчане мы, были и есть...»; «Поселок мал, да дорог нам»; «Кубанская старина»; «Пусть знают и помнят потомки» (подразделы: «Взлетали, чтобы победить!» и «Партизанская слава Кубани»). Библиография представлена тематическими обзорами-дайджестами, рекомендательными списками литературы.

Виртуальный мини-музей библиотеки — новый метод патриотического воспитания молодежи, направленный на сохранение преемственности поколений, передачу социальной памяти, формирование гражданской позиции, изучение истории малой Родины.

В 2019 году работу по развитию «Литературной карты Краснодара» продолжает проект «Литературный Краснодар». В его рамках создана виртуальная площадка для представления историко-литературного наследия города. Цель — активизировать читательский интерес молодежи 16–21 года к литературному пространству Краснодара.

Виртуальная площадка представляет собой сайт на базе веб-сервиса «Blogger». Сайт пополняется специалистами библиотек и читателями. Ответственный за публикации материалов — руководитель проекта, сотрудник инновационно-методического отдела ЦГБ им. Н. А. Некрасова. В его структуру входят следующие разделы:

- «Литературная карта Краснодара» — включает нанесенные на карту объекты с описанием: библиотеки, памятники и памятные места (*прил. 5*).
- «Прогулки по литературному Краснодару» — включает мини-прогулки по городу, нанесенные на карту объекты, которые можно посетить за один раз, и литературный квест (*прил. 6*).
- «Сказки и городские легенды» — в разделе собрана библиографическая информация, ссылки на интернет-ресурсы и тексты сказок и легенд Кубани с указанием источника.
- «Город как место действия литературного произведения» — раздел объединяет статьи о литературных сюжетах, распространенных в Краснодаре и крае.
- «Кубанские авторы» — информационные материалы о кубанских классиках и современных писателях.

Источниками для составления карты стали краеведческие издания из фонда муниципальных библиотек, библиографические указатели, буклеты к юбилеям библиотек, электронные источники. Карта интерактивная, т. к. зависит от действий пользователя. Предусмотрен последовательный просмотр карты — с кнопки «Начать» или выбор объекта.

Еще один проект МУК «ЦБС города Краснодара», направленный на выявление региональных особенностей чтения, — «ТОП 100 успешных читающих людей Краснодара».

Цель проекта — создать базу на основе библиотек Краснодара для обеспечения саморазвития молодежи 18–25 лет через чтение книг. Цель реализуется через комплектование муниципальных библиотек Краснодара новыми книгами

по саморазвитию и выявление круга чтения медийных фигур — успешных людей Краснодара в возрасте от 18 до 45 лет. Среди медийных фигур представители власти, предприниматели и общественные деятели; студенты учебных заведений различного уровня, рабочая молодежь; представители блогосферы города.

Под «литературой по саморазвитию» в проекте подразумеваются издания, посвященные развитию интеллекта, ораторскому мастерству, профориентации, тайм-менеджменту, копирайту, воспитанию полезных привычек, гибкости, преодолению стресса. Проект позволит выявить предпочтения читающих людей Краснодара и презентовать результаты проекта жителям города.

Новое направление в деятельности муниципальных библиотек Краснодара — «литературный туризм». Оно реализуется в рамках проекта «Читающий трамвай». Цель проекта — стимулировать общественный интерес к чтению, библиотекам и их ресурсам у всех категорий горожан, создать благоприятный имидж библиотек.

Проект начался в 2016 году с оформления вагона трамвая под лозунгом «Краснодар — читающий город». В 2018 году оформлен трамвай «Читайкин» для детей. В нем размещены рекламно-информационные материалы библиотек, демонстрируются видеоролики о книжных новинках, кубанской литературе, правилах русского языка и проводятся специальные рейсы — экскурсии по городу сотрудниками библиотек. В рамках мероприятий Недели детской и юношеской книги в 2019 году состоялась игровая программа — литературная экскурсия для детей.

Перспективной площадкой для развития краеведческой деятельности муниципальных библиотек являются социальные сети. В соцсетях («ВКонтакте», «Twitter», «Одноклассники», «Instagram») работают 27 страниц 14 библиотек (ЦГБ им. Н. А. Некрасова, ф. 2, ф. 5, ф. 8, ф. 11, ф. 15, ф. 16, ф. 17, ф. 20, ф. 22, ф. 27, ф. 31, ф. 36, ф. 38), однако доля материалов краеведческого содержания небольшая.

Перечисленные формы краеведческой работы муниципальных библиотек Краснодара позволяют выявить эффективную систему инновационной краеведческой деятельности, сочетающую традиции и инновации и отвечающую требованиям современного общества.

Централизованная библиотечная система города Краснодара в 2018 году начала работу по созданию электронного ресурса «Литературная карта Краснодара» (<https://uploads.knightlab.com/storymapjs/232b33b2ea503841a35c2a20cf9c7f3d/literaturnaia-karta-krasnodara/index.html>). В 2019 году работу по его расширению продолжит проект «Литературный Краснодар». Он включает создание виртуальной площадки для представления историко-литературного наследия города и комплекс культурно-просветительских мероприятий, литературных экскурсий и квестов среди молодежи 16–21 года. Партнером проекта выступил студенческий волонтерский отряд «Книгодарцы» ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры». Цель — активизировать читательский интерес молодежи 16–21 года к литературному пространству Краснодара. Среди ожидаемых результатов проекта ежеквартальное размещение не менее 20 публикаций на сайте «Литературный Краснодар» и на информационных стендах ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»; проведение цикла культурно-массовых мероприятий новых форм по литературному краеведению; привлечение не менее 15 участников к выявлению литературных мест памяти;

повышение количественных (книговыдача) и качественных (знание авторов кубанской литературы, содержания и проблематики их произведений, имен классиков, писавших о Краснодаре) показателей чтения краеведческой литературы среди молодежи 16–21 года.

Резюмируя, следует отметить, что инновационная краеведческая деятельность библиотек активизирует позиционирование города на новых площадках региона и страны. Появляется новое направление культурно-массовой работы библиотек — «литературный туризм», сущность которого связана с проведением экскурсий, квестов и веб-квестов, квизов по литературным достопримечательностям города. Эта деятельность способствует популяризации литературы о крае, формирует образ литературного пространства региона в глазах общественности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Падение интереса к краеведческой литературе, несомненно, является глобальной проблемой для всего общества. Поэтому на сегодняшний момент проблемы, связанные с краеведческой литературой, являются как никогда актуальными.

Литературное пространство — часть социального пространства, т. к. в нем присутствуют его характеристики: социальные группы, их взаимодействие, очерченность границ, например литературное пространство региона. Под культурным пространством ученые понимают «своеобразный механизм, способ, при помощи которого происходит процесс окультуривания естественного пространства»

Мы выяснили, что целью формирования единого литературного пространства региона является представление в новой выразительной форме разрозненных фрагментов литературной жизни определенного пространства: мира, страны, региона, фестиваля, литературного жанра, направления и даже отдельного произведения. При этом системообразующим фактором литературного пространства региона является стимулирование читательского интереса.

Также мы смогли выявить среди объектов литературного пространства региона издания, функционирующие на выбранной территории; литературу, содержанием и (или) происхождением связанную с краем; объекты городской среды; места памяти.

В работе мы представили крупные и известные проекты по созданию регионального литературного пространства, реализуемые в нашей стране. Следует заметить, что очень много творческих инициатив, акций и проектов в этой сфере проводятся не в глобальном, а в локальном масштабе — в пределах библиотек, учебных заведений и культурных учреждений. В основном данные мероприятия носят разовый, непостоянный характер, не обладают широкой информационной освещенностью и не имеют должного распространения. И именно для того, чтобы эффективно бороться с падением интереса к чтению, территориальной разобщенностью, необходимо объединить силы, сформировать общую, масштабную политику и действовать сообща — единым фронтом и привлекая наибольшее число ресурсов для создания целостной системы возрождения книжной культуры.

Влияние, которое оказывают знаменитые и успешные люди, можно применить в рекламной и коммуникационной политике, направленной на пропаганду чтения в регионах. История знает немало примеров, когда мнение одного человека

существенно повлияло на выбор всего социума. Феномен авторитета позволяет продвигать надежные моральные ценности, интеллектуальный образ жизни, заключенный в книге. Немаловажным является тот фактор, что авторитетом необходимо обладать тем людям, которые хотят связать свою деятельность с популяризацией книг, возрождением культуры чтения, ведь без силы убеждения, харизмы, обаяния, четкого плана действий и выбранной тактики добиться качественной работы будет практически невозможно.

Политике в области проектирования литературного пространства, поддержке и популяризации чтения не хватает единоначалия и централизованности, гармонично скоординированных региональных центров чтения, которые могли бы делиться технологиями и успешной практикой в приобщении к книгам. Еще одним отрицательным аспектом для развития и возрождения книжной культуры в регионах является отсутствие серьезной экономической и правовой базы в издательском и книготорговом деле, в том числе антипиратского закона; отсутствие фиксированной цены на книги. Все это ведет к увеличению налоговых ставок и сокращению бизнеса, монополизации книжного и издательского рынка, повышению цен на книги. Эти факторы неизбежно вызывают угасание интереса к литературе в целом на основе ее недоступности. Остро стоит проблема качества издаваемой литературы, ее смысловой наполненности и физического состояния.

В настоящее время исследование развивается по нескольким направлениям. В связи с информатизацией социума у молодого поколения меняются способы восприятия информации, именно поэтому необходимо искать новые технологии для привлечения молодежи к чтению. Мы расширяем горизонты и предлагаем новые способы популяризации чтения.

Первое — это продолжение пропаганды в сфере молодежи и студенчества. Здесь политика в области чтения должна иметь точечную направленность. Так как основными конкурентами книги в гонке за свободное время являются современные инфотехнологии: телевидение, социальные сети, компьютерные игры, перспективным методом привития интереса к чтению становится игрофикация. Игрофикация — применение подходов, характерных для компьютерных игр для процессов вне игры, с целью привлечения внимания пользователей и потребителей, увеличения градации заинтересованности в решении прикладных задач, использовании интеллектуальных возможностей. Данная технология, грамотно включенная в политику пропаганды чтения, сможет сделать ее гораздо более эффективной.

Основными представленными технологиями популяризации чтения в исследовании стали литературные экскурсии, веб-экскурсии, литературный квест, квизы, казино, аукцион, книжные дебаты, флешмобы, конкурс букстори, литературная зарница. Перспективным направлением считается создание компьютерных игр на основе произведения литературы с захватывающим сюжетом и графикой, а также игры в реальном времени — лазертаг-бои по мотивам книг и т. д. Это совершенно новый подход в пропаганде книг и чтения, и данный проект находится на начальной стадии реализации в нашем городе.

Помимо способов популяризации и имиджирования чтения в региональной литературной среде, в работе представлены результаты исследования традиций семейного чтения и методов его возрождения силами библиотекарей региона. На базе библиотек ЦБС города Краснодара и КГИК уже проведено несколько круглых

столов на данную тему, где были составлены списки книг «золотого фонда», индивидуальные для каждой возрастной группы, спроектированы и осуществлены поездки в инва-студию и центры для детей с ограниченными возможностями, проведены семейные и групповые литературные экскурсии.

Еще одно перспективное направление деятельности — проведение политики в области популяризации чтения остальной аудитории города и края. Особенный акцент сделан на сотрудничестве с библиотекой для слепых и слабовидящих им. А. П. Чехова в Краснодаре, а именно — проведение и участие в мероприятиях библиотеки и создание звуковых QR-кодов для быстроты нахождения аудиокниг для людей с ограниченными возможностями.

Если обобщить все идеи, проекты и предложения, то получится следующее. Предложения на федеральном уровне: создание единого литературного пространства, подборка национальных «книг-ключей» для любого возраста, индивидуальных для каждой возрастной группы и включение их в обязательный список литературы; улучшение правовой и экономической базы книжного бизнеса путем составления новых законов; создание социальной рекламы о пользе чтения, в том числе отечественной классики; модернизация библиотек, создание многофункциональных культурно-книжных центров на их основе; проведение Дней писателей и Дня книги на региональном и национальном уровне; показ региональных буктрейлеров в кинотеатрах перед сеансами; мобильные приложения «У вас одна неппрочитанная книга»; создание национального литературного радио; QR-коды для быстрого доступа к аудиокнигам.

Предложения на региональном уровне: проведение мероприятий по типу игрофикации (квизы, квесты, зарницы, литературные видеоигры); литературные компьютерные и лазертаг-игры, общеобязательный вопрос в периодических изданиях в интервью с известными в регионе людьми о любимых книгах; создание разделов в СМИ о событиях регионального книжного мира; книжные фотоконкурсы; буккроссинг, флешмобы с историей; транслирование аудиокниг в общественном транспорте; создание литературной карты города; установка автоматов с книгами в общественных местах; стенды с электронными книгами. Для качественной популяризации чтения развлекательного аспекта недостаточно, и коренные преобразования необходимы во всех сферах регионального книжного мира.

Выявив рецепт успеха, необходимым ингредиентом которого является чтение, можно определить главные направления развития пропаганды литературы в молодежной среде, а также способы, с помощью которых произойдет возрождение российской региональной книжной культуры.

Таким образом, используя мировой опыт передовых стран, проекты, реализованные библиотеками других регионов России, влияние известных личностей на веяния моды, медийные средства современных технологий, пиар книги в соцсетях, модные течения — флешмоб и буккроссинг и многое другое, получим возможность для создания качественно нового образа человека читающего, человека амбициозного, успешного, управляющего своим будущим, будущим региона и страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Замятин Д. Н.* Моделирование географических образов // Гуманитарная география : науч. и культ.-просвет. альманах. — М. : Институт Наследия, 2008. — Вып. 5. С. 240–260.
2. *Вирт Ю. В.* Культура и пространство: географические образы в позиционировании территориальных брендов (на примере Юга России и Швейцарии) / Ю. В. Вирт, И. Л. Бабиц // Наследие веков. — 2019. — № 2. — С. 81–94.
3. *Абашев В. В.* Русская литература Урала. Проблемы геопоэтики : учеб. пособие / В. В. Абашев ; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. — Пермь, 2012. — 140 с.
4. *Ажеева Р. Б.* Историко-краеведческая деятельность публичных библиотек : учеб. пособие / Р. Б. Ажеева. — М. : Литера, 2011. — 112 с.
5. *Архипова И. В.* Читать не скучно: результативные технологии поддержки чтения в Челябинской областной юношеской библиотеке // Кризис чтения: энергия преодоления : сб. науч.-практ. материалов / ред.-сост. В. Я. Аскарова. — М. : МЦБС, 2013. — С. 118–128.
6. *Баркова И. В.* Вики-газета для детей / И. В. Баркова // Современная библиотека. — 2018. — № 9. — С. 30–31.
7. *Барковская А. Ю.* Социологическая интерпретация категории «социальное пространство» / А. Ю. Барковская // Вестн. Волгогр. гос. ун-та. — Сер. 7, Филос. — 2013. — № 1 (19). — С. 49–55.
8. *Басамыгина И. Н.* Маркетинг как технология управления современной библиотекой : науч.-практ. пособие / И. Н. Басамыгина, А. А. Апанасенко — М. : Литера, 2009. — 128 с.
9. *Беляева М. А.* Азы имиджологии: имидж личности, организации, территории : учеб. пособие для вузов / М. А. Беляева, В. А. Самкова. — 2-е изд., доп. — М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2017. — 228 с.
10. *Берестова Т. Ф.* Информационное пространство библиотеки : науч.-метод. пособие / Т. Ф. Берестова. — М. : Либерей-Библиформ, 2007. — 240 с.
11. Библиотека и краеведческий туризм: современные подходы : метод. рек. / Упр. культуры и арх. дела Тамб. обл. ; Тамб. обл. унив. науч. библиотека им. А. С. Пушкина, науч.-метод. отд. ; сост. Н. В. Аверьянова, ред. И. С. Мажурова, отв. за вып. Л. Н. Патрина. — Тамбов, 2017. — 35 с.
12. Библиотечное краеведение в развитии культурного пространства региона : материалы межрегион. науч.-практ. конф., г. Ижевск, 16 апреля 2015 г. / сост. Н. В. Бурцева. — Ижевск : Национ. б-ка Удм. Респ., 2015. — 69 с.
13. *Бородин О.* Шире мир читателей — больше почитателей. Точки на электронной карте / О. Бородин // Библиотека. — 2018. — № 1. — С. 52–56.
14. *Бородин О.* Шире мир читателей — больше почитателей. В статистическом зеркале и интерактивном зазеркалье / О. Бородин // Библиотека. — 2018. — № 3. — С. 51–56.
15. *Бородин О.* Шире мир читателей — больше почитателей. Одной рукой в ладоши не хлопнешь / О. Бородин // Библиотека. — 2018. — № 2. — С. 46–52.
16. *Бражникова С. А.* Инновации в библиотеках: теоретические и методологические аспекты [Электронный ресурс] / С. А. Бражникова // Библиография. — 2003. — № 4. — С. 35–47. — URL: <http://www.bgunb.ru>.
17. *Букреева С. В.* Литературное краеведение в Ленинградской области: вопросы методологии, содержания и методики преподавания в школе / С. В. Букреева // Школьная библиотека: сегодня и завтра. — 2018. — № 7. — С. 15–20.
18. *Бурдьё П.* Физическое и социальное пространство: проникновение и присвоение / П. Бурдьё // Социология социального пространства. — СПб. : Алтейя ; М. : Ин-т эксперимент. социологии, 2005. — 288 с.

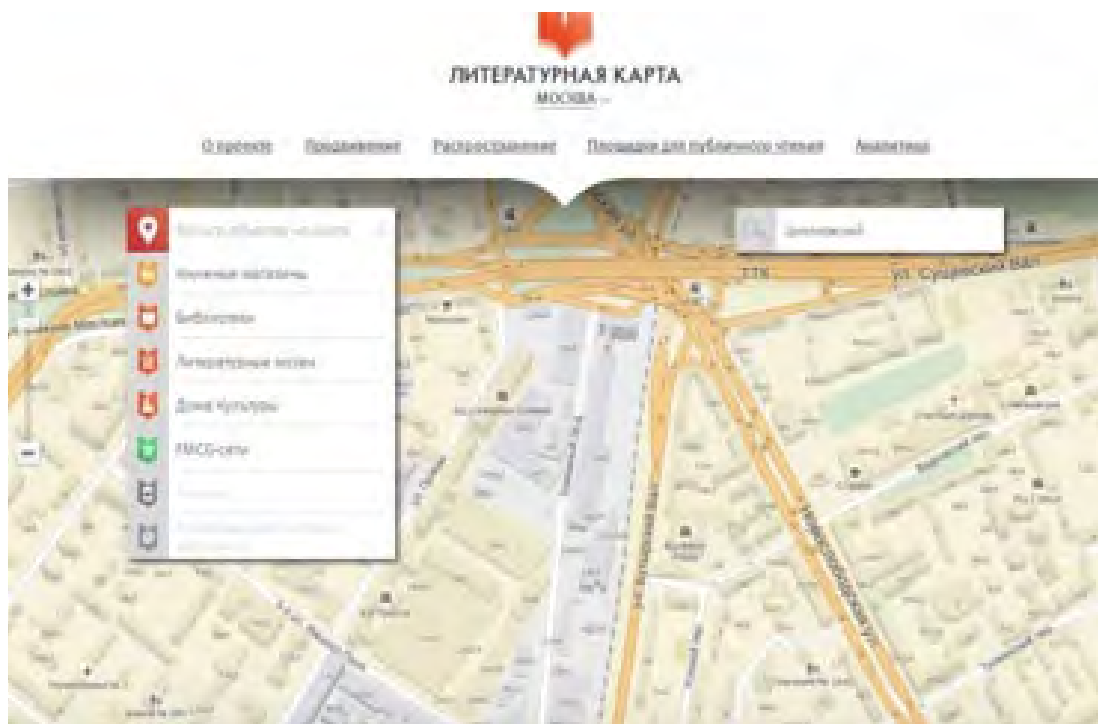
19. Бурдъё П. Формы капитала // Экономическая социология. — 2002. — Т. 3. — № 5. — С. 60–74.
20. Быховский Я. С. Образовательные веб-квесты [Электронный ресурс] : сайт // Конгресс конференции «Информационные технологии в образовании». — URL: <http://ito.edu.ru/1999/III/1/30015.html>.
21. Важенина И. С. Имидж как конкурентный ресурс региона / И. С. Важенина, С. Г. Важенин // Регион: экономика и социология. — 2006. — № 4. — С. 72–84.
22. Выборова Е. А. Время героев: мифологическая карта Республики Коми / Е. А. Выборова // Современная библиотека. — 2019. — № 4 (94). — С. 28–31.
23. Гильмиянова Р. А. Библиотечное краеведение как один из факторов формирования культурной идентичности личности (на примере Республики Башкортостан) // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. — 2012. — № 2 (30). — С. 36–40.
24. Гусева Е. Н. Инновации в библиотеках страны: подходы, проблемы, проекты / Е. Н. Гусева // Библиотечное дело XXI век : науч.-практ. сб. — Вып. 1 (19). — М. : РГБ. — 2010. — С. 93–116.
25. Гусева Е. Н. Библиотечная инновация / Е. Н. Гусева // Вестник библиотек Москвы. — 2011. — № 1. — С. 19–22.
26. Гусева Е. Н. Инновации в библиотеках страны: подходы, проблемы, проекты / Е. Н. Гусева // Библиотечное дело, XXI век / РГБ. — 2010. — № 1 (19). — С. 99.
27. Гуткина И. М. К вариативности связи понятий «пространство» и «культура» / И. М. Гуткина // Пространство цивилизаций и культур на рубеже XXI в. — Саратов, 1999. — С. 64–66.
28. Доронина Н. В. Литературное наследие как фактор туристской привлекательности Кавказских Минеральных Вод / Н. В. Доронина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Тамбов : Грамота. — 2016. — № 4 (66) : в 2 ч. — Ч. 2. — С. 36–40.
29. Дрондина Н. Г. Литературное краеведение как культурологическая проблема (на материале Мордовского края) : автореф. ... канд. культурол. наук. — Саранск, 2010. — 19 с.
30. Елисеева Т. Р. Литературное краеведение: сетевые практики / Т. Р. Елисеева // Современная библиотека. — 2018. — № 10 (90). — С. 16–18.
31. Ембулаева Л. Н. Библиотечное краеведение. Городское ралли «Екатеринбург. СТЕР ВУ СТЕР» : межпредметный проект, реализуемый в рамках общешкольной программы «Мы с рождения уральцы» / Л. Н. Ембулаева // Школьная библиотека: сегодня и завтра. — 2019. — № 6. — С. 28–31.
32. Зиммель Г. Социология пространства / Г. Зиммель // Избранное : в 2 т. Т. 2. Созерцание жизни. — Москва : Юристъ, 1996. — 607 с.
33. Зоткина В. Ю. Краеведческие квест-проекты. Интерактивный формат библиотечного краеведения / В. Ю. Зоткина // Библиотечное дело. — 2016. — № 1. — С. 42–44.
34. Каменская Л. В. Электронные краеведческие проекты для развития туризма на Южном Урале [Электронный ресурс] : сайт // XIX Всероссийский научно-практический семинар «Проблемы краеведческой деятельности библиотек» (9–12 октября 2018 года). Загл. с экрана. — URL: <https://www.booksite.ru/forum/project.htm> (дата обращения: 24.07.2019).
35. Карташов Н. С. Региональное библиотековедение : науч.-практ. пособие / Н. С. Карташов. — М. : Либерея, 2004. — 224 с.
36. Качанова Е. Ю. Инновации в библиотеках / Е. Ю. Качанова ; науч. ред. В. А. Минкина. — СПбГУКИ : Профессия, 2003. — 311 с.
37. Качева Е. В. Интерактивная карта как ресурс сетевого взаимодействия школьников и педагогов / Е. В. Качева // Школьная библиотека. — 2018. — № 4. — С. 28–32.
38. Качева Е. В. Коллективный майндмэппинг, или Сетевое взаимодействие / Е. В. Качева // Школьная библиотека. — 2017. — № 12. — С. 34–43.

39. Квест [Электронный ресурс] : сайт // Википедия. — URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B2%D0%B5%D1%81%D1%82>.
40. Книжный рынок России. Состояние, тенденции и перспективы развития : отраслевой доклад / под общ. ред. В. В. Григорьева. — М. : Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям, 2018. — 91 с.
41. Костышина С. В. Особенности системы продвижения краеведческих ресурсов и услуг [Электронный ресурс] : сайт / С. В. Костышина // XIX Всероссийский научно-практический семинар «Проблемы краеведческой деятельности библиотек» (9–12 октября 2018 года). — Загл. с экрана. — URL: <https://www.booksite.ru/forum/project.htm> (дата обращения: 24.07.2019).
42. Котлер Ф. Маркетинг мест: привлечение инвестиций, предприятий, жителей и туристов в города, коммуны, регионы и страны Европы / Ф. Котлер, С. Асплунд, И. Рейн. — СПб. : Стокгольмская школа экономики в Санкт-Петербурге, 2005. — 376 с.
43. Краеведческая деятельность муниципальных публичных библиотек : метод. рек. / сост. Т. П. Медведева. — Красноярск : ГУНБ Красноярского края, 2012. — 100 с.
44. Криворотенко С. Н. Краеведческий фонд библиотек : учеб. пособие / С. Н. Криворотенко. — М. : Либерей-Бибинформ, 2005. — 54 с.
45. Культурная карта России. Литература. Чтение [Электронный ресурс] : сайт // Книжная индустрия. — Загл. с экрана. — URL: <https://bookind.ru/images/docs/KKR.pdf> (дата обращения: 08.08.2019).
46. Кушнарченко Н. Н. Библиотечное краеведение: теоретико-методологический аспект : автореф. ... канд. пед. наук. — М., 1993. — 35 с.
47. Лехмус М. Ю. Представление методического материала на тему «Web-квесты в учебном процессе» / М. Ю. Лехмус ; Финансовый университет при Правительстве РФ. — М. : Прометей, 2018. — 32 с.
48. Лихачёв Д. С. Любить родной край [Электронный ресурс] : сайт // Ассоциация краеведов Ленинградской области. — Загл. с экрана. — URL: <https://region47.org/d-s-lihachyov-lyubit-rodnoj-kraj> (дата обращения: 29.07.2019).
49. Мамонтов А. В. Краеведческая библиография : учеб. для б-к фак. ин-тов культуры и пед. вузов / А. В. Мамонтов ; под ред. Н. Н. Щербы. — 2-е изд., доп. и перераб. — М. : Кн. палата, 1989. — 216 с.
50. Матлина С. Г. Библиотека как место памяти. Сохранять свои корни / С. Г. Матлина // Библиотечное дело. — 2018. — № 6. — С. 2–6.
51. Матлина С. Г. Публичная библиотека: пути инновационного развития : избранное / С. Г. Матлина. — СПб. : Профессия, 2009. — 376 с.
52. Митина Т. И. Бежин луг, и Куликово поле. О малой родине — в виртуальных ресурсах / Т. И. Митина // Библиотека. — 2019. — № 4. — С. 27–30.
53. Михлина И. И. Краеведческая библиография : науч.-метод. пособие / И. И. Михлина. — М. : Либерей-Бибинформ, 2008. — 176 с.
54. Национальная программа поддержки и развития чтения [Электронный ресурс] : сайт. — М. : ФАПМК, РКС, 2008. — 19 с. — Загл. с экрана. — URL: <http://www.ifarcom.ru/files/News/Nats-progr-chtenia.pdf> (дата обращения: 14.06.2019).
55. Неверова Т. А. Краеведческая деятельность библиотек : учеб.-метод. пособие / Т. А. Неверова. — М. : Либерей-Бибинформ, 2005. — 136 с.
56. Нормативные документы, регламентирующие деятельность МУК ЦБС города Краснодара [Электронный ресурс] : сайт. — URL: <http://www.neplib.kubannet.ru/index.php/tsbs/lokalnye-normativnye-akty-i-dokumenty>.

57. Об обязательном экземпляре документов Краснодарского края: [закон Краснодарского края № 867-КЗ, принят Законодательным Собранием Краснодарского края 25 мая 2005 года] [Электронный ресурс] : сайт // Кодекс. — Загл. с экрана. — URL: <http://docs.cntd.ru/document/461608061> (дата обращения: 14.06.2019).
58. Об утверждении Концепции программы поддержки детского и юношеского чтения в Российской Федерации : [распоряжение Правительства РФ от 03.06.2017 № 1155-р] [Электронный ресурс] : сайт // Правительство Российской Федерации. — Загл. с экрана. — URL: <http://static.government.ru/media/files/Qx1KuzCtzwmqEuy7OA5XldAz9LMukDyQ.pdf> (дата обращения: 14.06.2019).
59. Опубликован нормативно-рекомендательный документ РБА «Руководство по краеведческой деятельности общедоступных (публичных) библиотек РФ» [Электронный ресурс] : сайт // Российская библиотечная ассоциация. — URL: http://www.rba.ru/news/news_1317.html (дата обращения: 01.02.2019).
60. Панкрухин А. П. Маркетинг территорий / А. П. Панкрухин. — СПб. : Питер, 2006. — 315 с.
61. Послание Президента Федеральному Собранию 20 февраля 2019 г. [Электронный ресурс] : сайт // Президент России. — Загл. с экрана. — URL: <http://kremlin.ru/events/president/news/59863> (дата обращения: 14.06.2019).
62. Проект «Наши виртуальные Ноглики» [Электронный ресурс] : сайт // Фонд социальных инициатив «Энергия». — Загл. с экрана. — URL: <http://www.fondenergy.ru/?id=396> (дата обращения: 25.07.2019).
63. Прокофьева А. Г. Краеведение в школьном литературном образовании [Электронный ресурс] : электрон. науч. журнал // Современные исследования социальных проблем. — 2012. — № 5 (13). — Загл. с экрана. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/kraevedenie-v-shkolnom-literaturnom-obrazovanii> (дата обращения: 05.08.2019).
64. Пространство социальное [Электронный ресурс] : сайт // Академик. — Загл. с экрана. — URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/socio/3176/%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%A0%D0%90%D0%9D%D0%A1%D0%A2%D0%92%D0%9E_%D0%A1%D0%9E%D0%A6%D0%98%D0%90%D0%9B%D0%AC%D0%9D%D0%9E%D0%95 (дата обращения: 25.07.2019).
65. Путешествие с книгой и картой : Из опыта работы с подростками по проведению акции с применением Google-карты / ГБУК «Сахалин. обл. дет. б-ка» ; сост. Е. И. Сафонова. — Южно-Сахалинск, 2018. — 24 с.
66. Распоряжение Правительства РФ от 03.06.2017 № 1155-р «Об утверждении Концепции программы поддержки детского и юношеского чтения в Российской Федерации» [Электронный ресурс] : сайт // Правительство Российской Федерации. — URL: <http://static.government.ru/media/files/Qx1KuzCtzwmqEuy7OA5XldAz9LMukDyQ.pdf>.
67. Ремизова М. Н. Интерпретация понятия «социокультурное пространство» в классической социологии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — Тамбов : Грамота, 2012. — № 10 (24) : в 2 ч. — Ч. 1. — С. 158–162.
68. Рочева И. Делай как туляк / И. Рочева // Школьная библиотека: сегодня и завтра. — 2019. — № 4. — С. 49–53.
69. Руководство по краеведческой деятельности общедоступных (публичных) библиотек РФ : [нормативно-рекомендательный документ РБА, принят на Всероссийском библиотечном конгрессе, г. Владимир, 17 мая 2018 г.] [Электронный ресурс] : сайт // Российская библиотечная ассоциация. — Загл. с экрана. — URL: http://www.rba.ru/news/news_1317.html (дата обращения: 01.02.2019).
70. Русина А. В. Литературное пространство Екатеринбурга как ресурс продвижения территории: анализ возможностей : магистерская диссертация. — Екатеринбург, 2018. — 116 с.

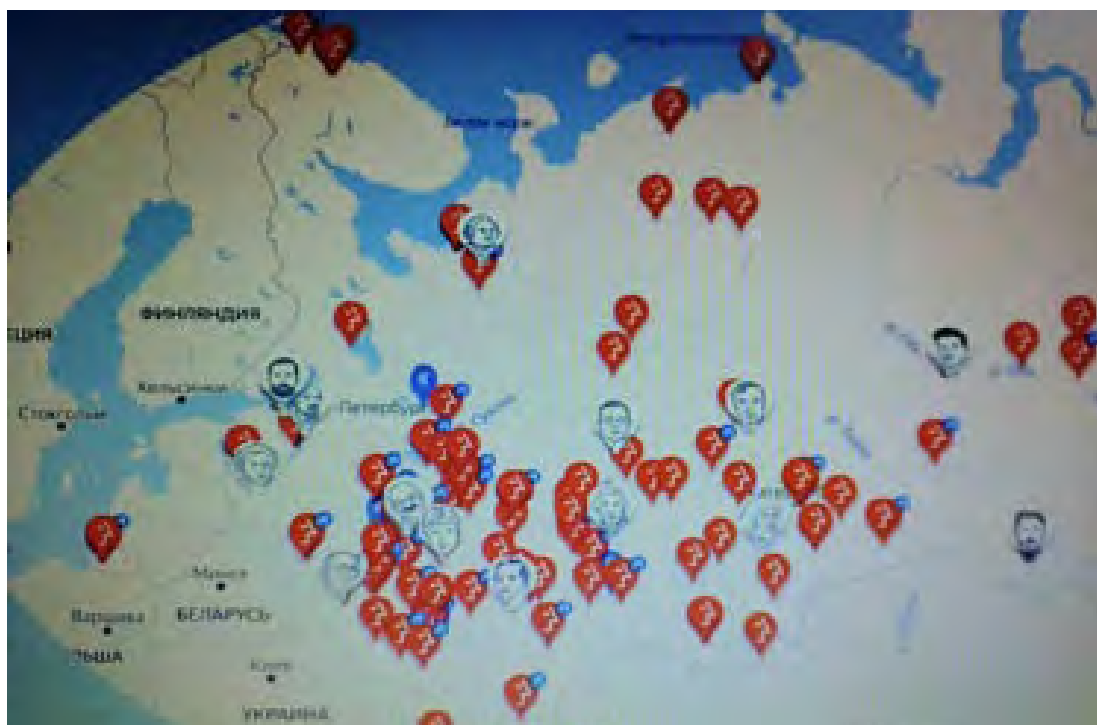
71. Саматова О. Д. С путеводителем по Ногликам [Электронный ресурс] : сайт / О. Д. Саматова // Ногликская централизованная библиотечная система. — Загл. с экрана. — URL: <https://lib-nogliki.shl.muzkult.ru/news/16367790> (дата обращения: 25.07.2019).
72. Сарабанская Л. А. Виртуальная шкатулка о родной земле / Л. А. Сарабанская // Современная библиотека. — 2018. — № 7 (87). — С. 40–42.
73. Сахаренкова Р. С. Инновационная краеведческая деятельность библиотек в электронной среде [Электронный ресурс] / Р. С. Сахаренкова // Электронное информационное пространство для науки, образования, культуры : VI Всерос. науч.-практ. конф., г. Орел, 20 декабря 2018 г. — Загл. с экрана. — URL: <http://ogiik.forum24.ru/?1-3-30-00000006-000-0-0-1543954945> (дата обращения: 14.06.2019).
74. Сачук Т. В. Территориальный маркетинг: теория и практика / Т. В. Сачук. — СПб. : Питер, 2017. — 368 с.
75. Силкина Л. В. Социально-философские основания анализа культурного пространства / Л. В. Силкина : дис. ... канд. филос. наук. — Саратов, 1999. — 130 с.
76. Смутнева Е. Г. «Викисибиряда»: сообщество профессионалов / Е. Г. Смутнева // Современная библиотека. — 2013. — № 5. — С. 16–19.
77. Современная краеведческая деятельность библиотеки в цифровом формате : материалы межрегион. науч.-практ. конф., 25 сент. 2015 г., Челябинск / М-во культуры Челяб. обл., Рос. библиот. ассоциация, Рос. нац. б-ка, Президент. б-ка им. Б. Н. Ельцина, Челяб. обл. универс. науч. б-ка ; редкол.: Н. И. Диская [и др.]. — Челябинск, 2015. — 180 с.
78. Солодовникова Е. П. Территориальный аспект информации и принципы библиографирования краеведческой литературы : (Теоретико-методическое исследование) : дис. ... канд. пед. наук. — Краснодар, 2001. — 160 с.
79. Статистические показатели по выпуску печатных изданий за 2018 год [Электронный ресурс] : сайт // РКП. — URL: <http://www.bookchamber.ru/statistics.html>.
80. Фатхутдинов Р. А. Инновационный менеджмент : учеб. для вузов / Р. А. Фатхутдинов. — 5-е изд. — СПб. : Питер, 2007. — 448 с.
81. Фенцель О. В. Библиотечное краеведение в Республике Тува: прошлое, настоящее, перспективы : автореф. ... канд. пед. наук. — СПб., 2003. — 20 с.
82. Филимонова А. Общаясь с городом: «руководство» в помощь коллегам / А. Филимонова // Библиотека. — 2018. — № 12. — С. 53–57.
83. Фирсова А. В. Географическое пространство в литературных произведениях как ресурс развития туризма (на примере Пермского края) : автореф. канд. геогр. наук. — Пермь, 2013. — 22 с.
84. Читающих детей подсчитали [Электронный ресурс] : сайт // Год литературы. — Загл. с экрана. — URL: <https://godliteratury.ru/events-post/chitayushhikh-detey-podschitali> (дата обращения: 14.06.2019).
85. Чуприна Н. Г. Понятийно-терминологическое осмысление инновационной деятельности в условиях библиотеки / Н. Г. Чуприна // Научные и технические библиотеки. — 2003. — № 9. — С. 4–16.
86. Шатько О. Маршрут построен: ударим автопробегом по литературным местам / О. Шатько // Библиотека. — 2018. — № 5. — С. 60–62.
87. Щерба Н. Н. Библиотечное и библиографическое краеведение / Н. Н. Щерба. — М. : Кн. палата, 1995. — 192 с.
88. Юркова Е. И. Интерактивная литературная карта как лингводидактический ресурс : выпускная квалификационная работа. — Калининград, 2017. — 74 с.
89. Я Читаю. Как в социальных медиа отражается чтение книг [Электронный ресурс] : блог // Brand Analytics. — Загл. с экрана. — URL: <https://blog.br-analytics.ru/yachitayu> (дата обращения: 14.06.2019).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1



Литературная карта

ПРИЛОЖЕНИЕ 2



Поэтическая карта России

ПРИЛОЖЕНИЕ 3



Литературная карта метро

ПРИЛОЖЕНИЕ 4



Интерактивная карта США

ПРИЛОЖЕНИЕ 5. НАЗВАНИЕ ПРОЕКТА: «ЛИТЕРАТУРНАЯ КАРТА КРАСНОДАРА»

Обоснование актуальности проекта

Чтение играет ключевую роль в формировании культурной компетентности подрастающего поколения, являясь фактором сохранения ядра национальной культуры. Несмотря на очевидную важность и незаменимость чтения, наблюдается снижение интереса к нему. В молодежной среде эта тенденция особенно выражена в отношении краеведческой литературы. Между тем литературное пространство города способствует воспитанию патриотизма и установлению межпоколенной связи.

Библиотеки — уникальные учреждения культуры, которые аккумулируют информацию и формируют у читателей интерес к культуре города через культурно-просветительские акции, создание собственного краеведческого контента, отражающего местную литературу и историю. В обществе сформировалась потребность в новых средствах раскрытия литературного пространства города. Поэтому проект направлен на решение социально значимой проблемы снижения интереса к чтению краеведческой литературы среди молодежи через создание виртуального электронного ресурса «Литературная карта Краснодара».

Цель проекта — активизация читательского интереса молодежи 16–21 года к литературе, происхождением и содержанием связанной с городом Краснодаром, через создание виртуального информационного ресурса «Литературная карта Краснодара».

Задачи, решаемые в рамках проекта:

1. Выявление объектов, связанных с литературным пространством города Краснодара, и их публикация на сайте «Литературная карта Краснодара».
2. Формирование представления о Краснодаре как о читающем городе с богатой культурной историей у молодежи 16–21 года.

Основное содержание

Проект направлен на решение социально значимой проблемы снижения интереса к чтению краеведческой литературы среди молодежи. Она будет решена через создание виртуального электронного ресурса «Литературная карта Краснодара» и организацию информационной рекламной кампании в социальных сетях. Электронный ресурс (сайт) пополняется публикациями специалистов библиотек и молодежи города о библиотеках города, носящих имена писателей; персонах и организациях, которые внесли весомый вклад в развитие культуры города; памятных датах и местах, мемориальных табличках, памятниках, фактах из литературных произведений в части, касающейся города Краснодара.

К участию в проекте допускаются авторские материалы, содержащие фотографию хорошего качества, название, сопроводительный текст, ссылки на использованные ресурсы или отрывки из книг.

Предметом поисково-просветительского исследования могут быть:

- биография и творчество кубанских авторов;

- точки на карте, связанные с жизнью и творчеством российских и зарубежных писателей;
- литературные объединения;
- памятные места, связанные с литературной тематикой (памятники, мемориальные таблички);
- город как место действия литературного произведения.

Основные этапы и сроки реализации проекта

Сроки проведения: 1 января 2019 года — 1 сентября 2020 года

Рабочий план реализации проекта

Мероприятия — срок

Подготовительный этап

Составление информационного письма по проекту — январь 2019 г.

Рассылка информации по библиотекам, среднеспециальным и высшим учебным заведениям — март – апрель 2019 г.

Разработка рекламных материалов проекта: баннеров, листовок, оформления статей на сайт — май 2019 г.

Размещение рекламных материалов в библиотеках, образовательных и культурных учреждениях, социальных сетях и на сайте — июнь – сентябрь 2019 г.

Создание полнотекстовой базы данных

«Литературные карты России и мира» — февраль 2019 г. – август 2020 г.

Создание шаблона-прогулки по литературным местам Краснодара – март 2019 г.

Монтаж проморолика «Литературный Краснодар» — сентябрь 2019 г.

Размещение проморолика «Литературный Краснодар» в социальных сетях и на сайте — октябрь 2019 г.

Основной этап

Создание сайта «Литературная карта Краснодара» на платформе wiki media — ноябрь 2019 г.

Рекламная кампания проекта в социальных сетях — январь 2019 г. – август 2020 г.

Публикация не менее 20 статей в квартал на сайте «Литературный Краснодар» — ежеквартально.

Прием и редактирование работ по выявлению литературных мест памяти — ежеквартально.

Заключительный этап

Награждение участников проекта благодарственными письмами — сентябрь 2020 г.

Анализ результатов: сбор портфолио проекта, составление отчета — август 2020 г.

Обобщение опыта работы по организации и проведению проекта «Литературная карта Краснодара» — август — сентябрь 2020 г.

Механизм реализации и кадровое обеспечение проекта

Проект реализуется на базе МУК «ЦБС города Краснодара».

Работу по созданию литературной карты и прием заявок проводит инновационно-методический отдел ЦГБ им. Н. А. Некрасова.

Руководитель проекта — Сахаренкова Рада Сергеевна, заведующая сектором по продвижению библиотечно-информационных технологий.

Консультант — Шокотко Наталья Викторовна, начальник инновационно-методического отдела.

Координатор работы по проекту в социальных сетях — Наминова Дарья Владимировна, ведущий методист по продвижению библиотечно-информационных технологий.

Обработка заявок — Суминова Анастасия Геннадьевна, ведущий методист по работе с молодежью.

Организатор работы по связям с общественностью (поиск партнеров) — Капустина Мария Александровна, заведующая сектором по работе с молодежью.

Проверку работ на соответствие действительности, орфографии, пунктуации проводит редакционно-издательский отдел ЦГБ им. Н. А. Некрасова.

Начальник отдела — Кирьянова Оксана Васильевна.

Техническое сопровождение проекта обеспечивает заместитель директора по автоматизации ЦГБ им. Н. А. Некрасова — Ощепков Денис Евгеньевич.

Результаты, достигнутые к настоящему времени

Разработана интерактивная карта-прогулка по литературным местам Краснодара: <https://uploads.knightlab.com/storymapjs/232b33b2ea503841a35c2a20cf9c7f3d/literaturnaia-karta-krasnodara/index.html>.

Опубликованы статьи:

Сахаренкова, Р. С. Инновационная краеведческая деятельность библиотек в электронной среде [Электронный ресурс] // Электронное информационное пространство для науки, образования, культуры : VI Всерос. науч.-практ. конф., г. Орел, 20 декабря 2018 г. — URL: <http://ogiik.forum24.ru/?1-3-30-00000006-000-0-0-1543954945> (дата обращения: 01.02.2019).

Сахаренкова, Р. С. Электронный продукт библиотеки: инновационные формы // Информационное обслуживание в век электронных коммуникаций — 2017 : XII Всерос. науч.-практ. конф. «Электронные ресурсы библиотек, музеев, архивов», 2–3 ноября 2017 г., Санкт-Петербург : сб. материалов / ЦГПБ им. В. В. Маяковского ; ред.-сост. И. Е. Прозоров ; пер. на англ. ; сост. А. В. Соколовой. — СПб. : ЦГПБ им. В. В. Маяковского, 2017. — С. 54–59.

Создана полнотекстовая коллекция «Литературные карты России и мира» для формирования полнотекстовой базы данных.

Проект сметы расходов, предполагаемые источники финансирования

№ п/п	Наименование	Кол-во	Цена	Итого	Источник финансирования	Сроки исполнения	Ответственный
1.	Бумага	10	250	2500	Собственные средства	I квартал 2019 — I квартал 2020	Руководитель проекта
2.	Заправка картриджа для принтера HP Laser Jet P1606dn	4	550	2200	Собственные средства	I квартал 2019, III квартал 2019, I квартал 2020, III квартал 2020	Руководитель проекта
3.	Издательская и рекламная продукция (ежеквартально): флаеры, закладки, календари, наклейки	1500		6000	Грантодатель / Спонсорская помощь	Ежеквартально	Руководитель проекта
4.	Сувенирная продукция (значки, блокноты)	50 (значки) 20 (блокноты)	120 150	6000 3000	Грантодатель / Спонсорская помощь	IV квартал 2020	Руководитель проекта
5.	Благодарственные письма	40	50	2000	Грантодатель / Спонсорская помощь	IV квартал 2020	Руководитель проекта
	Итого			21 700			

Информация о собственных финансовых, материальных, информационных, кадровых ресурсах и организационных возможностях авторов проекта

Финансовые ресурсы — 4700 (см. примерную смету расходов по проекту)

Материальные ресурсы

Компьютеры — 8 ед.

Компьютерные столы — 8 ед.

Принтер — 2 ед.

Сканер — 1 ед.

Информационные ресурсы

Фонд краеведческих изданий — 130 867 экз. (по состоянию на 01.01.2017)

Официальный сайт МУК «ЦБС города Краснодара»: <http://www.neklib.kubannet.ru/>

Блог инновационно-методического отдела ЦГБ им. Н. А. Некрасова «Библиотечный навигатор»: <http://libkrasnodar.blogspot.com/> — и страница в социальной сети «ВКонтакте» «Виртуальный методист»: <https://vk.com/virtualmetodkrd>.

Кадровые ресурсы

Команда проекта сформирована из числа сотрудников инновационно-методического отдела ЦГБ им. Н. А. Некрасова (см. пункт «Механизм реализации и кадровое обеспечение проекта»).

Предполагаемые конечные результаты, обоснование социальной значимости

1. Выпуск не менее 20 публикаций в квартал на странице в wiki media «Литературная карта Краснодар».
2. Создание виртуальных информационных ресурсов: интерактивных карт-прогулок по литературному Краснодару, кроссвордов, квизов, виртуальных выставок, онлайн-игр.
3. Привлечение к выявлению литературных мест памяти не менее 30 участников.
4. Повышение количественных (книговыдача) и качественных (знание авторов кубанской литературы, содержания и проблематики их произведений, имен классиков, писавших о Краснодаре) показателей чтения краеведческой литературы молодежи 16–21 года города Краснодара.

Обоснование социальной значимости

Проект направлен на решение социально значимой проблемы снижения интереса к чтению краеведческой литературы среди молодежи. Эта проблема согласуется с рядом федеральных и региональных документов. В Послании Президента Российской Федерации Федеральному Собранию Российской Федерации от 20 февраля 2019 года подчеркивается необходимость поддержки местных культурных инициатив — проектов, связанных с краеведением. В «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года» среди основных целей государственной культурной политики выделено сохранение исторического и культурного наследия и его использование для воспитания и образования.

Литературное краеведение должно получить новый импульс. Создание электронного ресурса на платформе wiki media «Литературная карта Краснодар» — способ объединить усилия и найти новые, творческие решения для популяризации литературного пространства города Краснодара.

ПРИЛОЖЕНИЕ 6 ПАСПОРТ ЭКСКУРСИОННОГО МАРШРУТА «ПО СТРАНИЦАМ КРАСНОДАРА»

Наименование организации: Краснодарский государственный институт культуры, студенческий волонтерский отряд «Книгодарцы».

Название экскурсионного маршрута: «Литературная экскурсия «По страницам Краснодара».

Авторы маршрута: Штратникова А. В., заместитель декана ИБФ КГИК; Афанасенко А. А., студентка 2-го курса ИБФ.

Дата разработки маршрута: октябрь – июнь, 2018–2019.

Тип экскурсии: культурно-просветительская (пешеходная).

Продолжительность маршрута: 1,5 часа.

№ п/п	Точки маршрута	Время в пути	Объекты показа	Время рассказа	Методические и организационные указания
	Место сбора: лицей №48	5 мин	Рассказ об истории Краснодара	5 мин	Организационный момент. Правила поведения при проведении экскурсии. Рассказ об истории Краснодара
1	Памятник Екатерине II Великой	2 мин	Памятник Екатерине Великой II; рассмотрение всех объектов памятника (Екатерина, кобзарь, атаманы и т. д.)	10 мин	1. Рассказ об истории памятника Екатерине. 2. Рассказ о писателях и поэтах России «эпохи Екатерины II» 3. Интерактивная карта с QR-кодом. 4. Виртуальный «портфель экскурсовода». 5. Интерактивная игра «Собери Екатерину Великую»
2	Библиотека им. А. С. Пушкина	8 мин	1. Здание «Библиотека им. А. С. Пушкина» — архитектурный памятник. 2. Памятник А. С. Пушкину. Рассмотрение архитектурного памятника, деталей постройки. Общие исторические справки о деятельности библиотеки и творчестве А. С. Пушкина	10 мин	1. Рассказ о Краснодарской краевой универсальной научной библиотеке имени А. С. Пушкина. 2. Рассказ о творчестве А. С. Пушкина. 3. Интерактивная карта с QR-кодом. 4. Виртуальный «портфель экскурсовода». 5. Интерактивная игра «Читаем Пушкина»
3	Худ. музей им. Ф. А. Коваленко	5 мин	1. Здание художественного музея им. Ф. А. Коваленко. Рассмотрение деятельности Коваленко и рассказ о литературной жизни Кубани	10 мин	1. История Краснодарского краевого художественного музея имени Ф. А. Коваленко. 2. Рассказ о литературной жизни Кубани. 3. Интерактивная карта с QR-кодом. 4. Виртуальный «портфель экскурсовода». 5. Интерактивная игра «Настоящий художник» — кроссворд
4	Войсковой собор Александра Невского	10 мин	1. Собор Александра Невского. 2. Памятник Александру Невскому. Рассмотрение православной библиотеки	10 мин	1. Войсковой собор Александра Невского. 2. Рассказ о православных библиотеках Кубани и православной литературе. 3. Интерактивная карта с QR-кодом. 4. Виртуальный «портфель экскурсовода»
5	Городской сад	10 мин	1. История парка. 2. Рассказ о колесе обозрения, аттракционах, культурных объектах парка. 3. Монумент примирения и согласия. 4. Четыре заповедных дуба. 5. Летний театр. 6. Скульптуры: «Добрый ангел мира», «Дети и голуби», «Пираг». 7. Аллея Дружбы	10 мин	1. Городской парк им. М. Горького «Городской сад» — прогулка по парку. 2. Рассказ о произведениях классиков о Краснодаре. 3. Интерактивная карта с QR-кодом. 4. Виртуальный «портфель экскурсовода»
	Место сбора: «Дуб-колдун»		Заповедный исторический дуб — «Дуб-колдун»	10 мин	Конец экскурсионного маршрута. Интерактивная игра «Загадай желание у Дуба-колдуна»

Третья премия

ПРИВЛЕЧЕНИЕ ПЕРСОНАЛА К ФОРМИРОВАНИЮ ОРГАНИЗАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ БИБЛИОТЕКИ: ЦЕННОСТНЫЙ ПОДХОД

ДОЛГАНОВА Татьяна Геннадьевна
Тюменский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

В настоящее время организационная культура библиотеки является привлекающей и удерживающей талантливых людей. Она приобретает характер самого важного критерия успеха библиотеки. Именно «культурный» капитал становится основой конкурентного преимущества библиотеки. Современные специалисты хотят работать в библиотеках, которые не только представляют собой привлекательное место для работы, но также являются социально ответственными. Сотрудникам необходимо ощущение гармонии между своими личными ценностями и ценностями библиотеки, в которой они работают. Библиотеки, ориентированные на гармонизацию ценностей, являются примерами наиболее успешного развития.

Организационная культура может играть решающую роль в мобилизации всех ресурсов библиотеки на достижение целей, а может стать причиной ее стагнации. Поэтому особую актуальность приобрел вопрос о возможности воздействия на процессы формирования, поддержания или совершенствования организационной культуры. Важно понять, чем определяется культура библиотеки, чем отличаются культуры различных библиотек и как она влияет на стиль организационного поведения персонала, а также как управлять организационной культурой.

Организационная культура — это особая реальность, с которой объективно сталкивается каждый человек, который приходит на работу в учреждение. Феномен организационной культуры приобретает значение одного из наиболее масштабных и важных. Вопросы, связанные с организационной культурой, носят междисциплинарный характер, а потому их изучением занимаются представители разных областей знания, таких как менеджмент, организационное поведение, социология, антропология и психология.

Одним из компонентов организационной культуры являются ценности. Ценность — это значимость явлений и предметов реальной действительности с точки зрения их соответствия или несоответствия потребностям общества, социальных групп и личности. Ценности составляют ядро организационной культуры. Они являются регуляторами поведения и отношений внутри организации, служат опорой для принятия решений в различных социальных ситуациях.

Совпадение важнейших ценностных ориентаций членов организации служит основой для сплоченности сотрудников, формирования единства взглядов и действий и, как следствие, повышения эффективности совместной деятельности.

Именно поэтому изучение теории поколений имеет большую значимость для построения, развития и совершенствования организационной культуры для библиотек, обладающих большой численностью и высоким разнообразием персонала (человеческих ресурсов).

Изученность темы исследования

Общие концепции организационной культуры и управления разработаны рядом зарубежных авторов, например М. Альбертом, У. Кингом, Д. Клиландом, М. Месконом, Ф. Хедоури и др. Существенный шаг вперед был сделан в изучении феномена организационной культуры Э. Шейном. Отечественные исследователи организационной культуры также уделяют большое внимание ее изучению: Т. М. Передерий, А. М. Сергеев, В. А. Спивак и т. д. Организационная культура применительно к библиотекам становится предметом самостоятельного изучения в диссертации Т. Б. Сабининой, материалах Т. А. Ждановой, В. А. Минкиной, Е. Н. Тюрю. Изучению этого явления библиотечной жизни были посвящены публикации и разделы в учебных и справочных изданиях И. М. Суловой, Шадринной, Е. Я. Галимовой. Ценности как ключевой элемент организационной культуры рассмотрены в работе М. Сухоруковой. Основоположниками теории поколений являются Н. Хоув и В. Штраус, в России эта теория адаптирована и активно изучается Е. Шамис. Соотношение концепций организационной культуры библиотеки и теории поколений ранее не осуществлялось.

Объект исследования: организационная культура библиотеки.

Предмет исследования: система профессиональных ценностей.

Цель исследования: обосновать значимость теории поколений в ценностном аспекте организационной культуры.

Задачи исследования

1. Изучить теорию организационной культуры, провести анализ основных понятий организационной культуры, охарактеризовать организационную культуру библиотеки с точки зрения ценностей.
2. Раскрыть сущность теории поколений.
3. Предложить рекомендации для руководства библиотек по применению ценностного подхода при осуществлении управления персоналом.
4. Выявить существующие проблемы в формировании организационной культуры библиотеки.
5. Провести социологическое исследование на базе библиотеки — базы исследования.
6. Разработать рекомендации по улучшению организационной культуры библиотеки.
7. Разработать программу мероприятий по формированию коллектива.

Методологическая база и методы исследования

Выбор ценностного подхода для рассмотрения темы исследования обосновывает использование набора следующих методов.

Для теоретической части *теоретические методы исследования*:

- анализ (терминологический, теоретический, библиографический) — для определения понятия «организационная культура библиотеки», а также для ориентирования в теме с точки зрения терминологии, для определения места организационной культуры в деятельности библиотеки, ее специфических особенностей, внутреннего содержания, для поиска и отбора необходимой литературы по теме;
- синтез — для соединения свойств, компонентов и признаков организационной культуры в единое целое;
- обобщение — для формулировки выводов к каждой главе.

Для практической части *эмпирические методы исследования*:

- наблюдение — метод заключался в сборе информации путем непосредственного, целенаправленного и систематического отслеживания, регистрации фактов поведения и деятельности в естественных условиях функционирования библиотеки, а также взаимодействие наблюдателя с членами изучаемой группы;
- анализ документов — использовался для наиболее полного изучения состояния организационной культуры МУК «МЦБ» МО Надымский район;
- описание — для сбора, первичного анализа и изложения данных и их характеристик;
- анкетирование — проводилось с целью изучения организационной культуры библиотеки, сбора информации о знании такого социального феномена, как теория поколений, и оценки социально-психологического климата в коллективе;
- интервьюирование — проводилось с целью сбора информации об уровне организационной культуры библиотеки, а также для того, чтобы узнать профессиональное мнение о важности теории поколений и ее применения в ценностном аспекте организационной культуры;
- математический и статистический метод — для подсчета результатов исследования.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые теория поколений рассматривалась применительно к библиотечному делу, в соотношении с организационной культурой библиотеки.

Теоретическая значимость заключается в разработке чек-листа с описанием профессиональных и личностных ценностей сотрудников библиотек в процессе формирования организационной культуры. Сформулировано собственное определение термина «организационная культура библиотеки».

Практическая значимость

Разработаны рекомендации для руководителей библиотек по совершенствованию организационной культуры библиотеки, а также программа мероприятий по формированию коллектива. Данная работа может быть полезна руководителям

библиотек, библиотекарям-практикам, психологам, а также студентам направления подготовки «Библиотечно-информационная деятельность».

ГЛАВА 1. ФОРМИРОВАНИЕ ОРГАНИЗАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ БИБЛИОТЕКИ

1. Понятие и сущность организационной культуры библиотеки

Организационная культура библиотеки — это совокупность мировоззренческих представлений, ценностных ориентаций, моделей поведения и взаимоотношений в коллективе, независимо от занимаемого места в библиотеке, разделяемых всеми ее членами. Трактовка термина выведена самим автором в ходе терминологического анализа.

При изучении опыта передовых организаций можно выделить следующие основные признаки организационных культур, по которым они различаются между собой.

Среди основных признаков можно назвать:

- 1) отражение миссии библиотеки, основных целей и задач;
- 2) направленность на решение проблем библиотеки;
- 4) мера соотношения порядка установленного в библиотеке и приоритета личностных целей и интересов;
- 5) предпочтение групповых или индивидуальных форм принятия решений;
- 6) степень жесткой регламентации;
- 7) преобладание сотрудничества или соперничества среди сотрудников библиотеки;
- 8) преданность или безразличие коллектива по отношению к организации;
- 9) ориентация на самостоятельность, независимость или подчиненность;
- 10) характер отношения руководства к персоналу;
- 11) ориентация на групповую или индивидуальную организацию труда и стимулирования;
- 12) ориентация на стабильность или изменения;
- 13) стиль управления;
- 14) средства повышения эффективности работы библиотеки;
- 15) отношения между сотрудниками и библиотекой;
- 16) способы оценки сотрудников.

Эти признаки организационной культуры в различных библиотеках могут быть представлены по-разному [17, с. 20].

Организационная культура включает в себя следующие компоненты:

1. Мировоззрение, направляющее действия членов организации в отношении других сотрудников и ее пользователей и конкурентов.
2. Ценности, доминирующие в организации.
3. Символы и мифология, например: обряд вхождения в организацию и ухода из нее, празднование дня основания организации или других праздников и т. д.
4. Характеристики поведения, особенности взаимодействия друг с другом.
5. Язык, используемый при общении.
7. Нормы, принятые в организации, которые новичок должен освоить в процессе становления звеном организации.

8. Социально-психологический климат, с которым сталкивается человек при взаимодействии с сотрудниками.

Ни один из этих компонентов по одному не представляет культуру организации. Однако все вместе они могут дать представление об организационной культуре в целом. Эти компоненты становятся теми организационными ценностями, которые способны улучшить конкурентоспособность и привлекательность библиотеки в глазах пользователей [27, с. 37].

Многие компоненты культуры трудно обнаружить посторонним людям. Можно несколько месяцев провести в организации, но так и не понять основных положений культуры, управляющих поступками людей. Но с другой стороны, каждый новый сотрудник часто проходит через определенную процедуру знакомства с нормами и правилами, принятыми в организации, когда более опытный сотрудник детально знакомит его с тем, что и как следует делать, к кому обращаться с теми или иными вопросами, как успешно выполнить то или иное задание.

Основу формирования организационной культуры библиотеки составляет понимание сотрудниками целей, которые ставит перед собой библиотека. В поставленных целях отражается заинтересованность общества в существовании библиотек, а значит, и смысл деятельности каждого сотрудника. А механизм формирования организационной культуры — это процесс научения и обретения опыта на уровне всей группы [18, с. 60].

Формирование организационной культуры становится основой философии успешной деятельности библиотеки, для этого нужно сформировать ее различными путями в результате:

- долговременной практической деятельности;
- деятельности руководителя;
- искусственного формирования организационной культуры специалистами;
- естественного отбора наилучших норм, ценностей, правил и стандартов, привнесенных руководителем и коллективом.

Если организационная культура уже сформировалась, то очень важно обеспечить ее дальнейшее поддержание. Во многих случаях выполнение этой задачи возложено на службы управления персоналом или отдельного сотрудника с функционалом менеджера. Процесс отбора, критерии оценки исполнения работ, система вознаграждений, мероприятия по обучению персонала, развитию карьеры, продвижению и ротации кадров гарантируют, что отобранные кандидаты будут соответствовать организационной культуре [20, с. 25].

Формирование и совершенствование организационной культуры осуществляется под влиянием многих факторов. Так, Э. Шейн выделяет ряд факторов — первичных и вторичных, которые определяют процесс формирования и совершенствования организационной культуры.

Первичные факторы:

1. Система ценностей и верований, поддерживаемая высшим руководством.
2. Реакция руководства на критические ситуации, возникающие в организации.
3. Лидерство и стиль поведения руководителя.
4. Система мотивации сотрудников.
5. Критериальная база отбора, назначения, продвижения и увольнения.

Вторичные факторы:

1. Организационная структура организации, делегирование полномочий.

2. Система передачи информации и организационные процедуры.
3. Внешний и внутренний дизайн помещения организации.
4. Мифы и истории о важных событиях, ключевых лицах в организации.
5. Формализованные положения о философии и целях существования организации [51, с. 214].

Нужно отметить, что только совокупность этих факторов способствует эффективному формированию, развитию, поддержанию и совершенствованию организационной культуры, но без отличного управленца и руководителя-лидера соблюсти все эти факторы будет невозможно.

Руководитель играет значимую роль в формировании организационной культуры — в большей степени, если руководитель является лидером и сильной личностью, т. к. на всех стадиях развития организации управленческая культура лидера (его вера, ценности и стиль) во многом может определять культуру самой организации [10, с. 60].

Одна из важнейших задач руководителя-лидера — создать психологически комфортную атмосферу в организации, при которой ни один из сотрудников не хотел бы перейти на новое место работы. Чаще всего в организациях, а в особенности в библиотеках, наблюдается «политика закрытых дверей», это отгораживает рядовых членов от высшего руководства, в результате у сотрудников отсутствует четкое представление о перспективах работы библиотеки [25, с. 42].

Любой руководитель должен создавать традиции, культуру организации. Как общество в целом развивает, а не разрушает ранее созданные народом социальные структуры, законы, традиции, культуру, так и организация должна сохранять и развивать культуру.

Любой «новый» руководитель должен понять, что, прежде чем ломать «старое», необходимо изучить традиционные правила поведения, исполнения приказов и распоряжений предыдущего руководителя, и только после изучения приступать к корректировке старых традиций, культуры данной организации.

Стиль управления у каждого руководителя должен быть свой, но при этом он должен помнить, где, когда и с помощью каких правил, традиций он закладывает культуру организации.

Имеющиеся у руководителей представления о критериях ценности сотрудников сказывается на подборе персонала, т. к. в организацию чаще попадают новые сотрудники, соответствующие выработанным критериям. Кроме того, чаще других организацию покидают сотрудники, отклоняющиеся от принятых здесь культурных образцов и норм поведения.

Обычно организация растет с помощью привлечения новых членов, приходящих из других организаций с их культурой. Новые сотрудники, хотя бы они этого или нет, заносят «вирус» другой культуры. Какая из культур «приживется», во многом зависит от ее силы, т. к. последнее влияет на интенсивность определенных образцов поведения [48, с. 218].

На любую культуру сильное влияние оказывают личностные особенности персонала.

А. В. Дейнека и Б. М. Жуков дают определение персонала организации как сотрудников организации, работающих по найму и обладающих определенными профессиональными и качественными характеристиками [17, с. 27].

Большую роль организационной культуры библиотеки играет библиотечный коллектив. Коллектив — это высшая стадия развития организационного сообщества людей, направленная на достижение социально значимых целей и объединяющая своих членов как самим процессом совместной деятельности, так и ее организацией, системой стимулирования [34].

Коллектив является основной сферой приложения способностей, реализации потребностей и интересов личности. Признак коллектива — социально-психологическая общность, создающая целостность группы.

Библиотечный коллектив является разновидностью социальной группы и характеризуется совместной общественно необходимой деятельностью, разделением функций между членами коллектива, обменом информацией, существованием межличностных отношений профессионального, коммуникативного, личностного характера. Каждый библиотечный коллектив имеет свою структуру, свои специфические признаки формирования, развития. Коллектив работников библиотеки представляет собой открытую подсистему, вступающую в процессе своей деятельности в контакты с другими организациями и коллективами, а также с многочисленными читателями библиотеки. Поэтому психологический климат коллектива во многом зависит от социального статуса и престижа библиотеки [34].

Библиотечные коллективы, за редким исключением, женские, что делает их более эмоциональными и напряженными. Последнее чаще всего связано с личными отношениями в коллективе, но иногда и с деловыми. Улучшение межличностных отношений для библиотечного коллектива имеет решающее значение. На улучшение социально-психологического климата в коллективе, а также на совершенствование и формирование организационной культуры влияют ценности.

Ценности формируются на протяжении длительного времени, но и они меняются в зависимости от внешних условий. Более того, одни и те же ценности по-разному трактуются в организациях с различной культурой. Важно, чтобы основополагающие ценности, сформированные в библиотеке, не только отражали ее миссию, кадровую политику и принципы взаимоотношений, но и совпадали с реальным представлением сотрудников о положении дел и разделялись всем персоналом [46, с. 40].

Ценности являются мощным регулятором индивидуального и группового поведения персонала, который отображает жизненные принципы, цели организации и выбор личностью способов их реализации. Степень ясности и корректности индивидуальных ценностей проявляется в силе жизненной позиции личности, ее активности, инициативности, творчестве и внутренней мотивации к достижениям. Поэтому внимание к личностным и профессиональным ценностям работников целесообразно и с точки зрения совершенствования организационной культуры. Здесь мы и обращаемся к теории поколений.

1.2. ХАРАКТЕРИСТИКА ЦЕННОСТЕЙ РАЗНЫХ ПОКОЛЕНИЙ

За основу характеристики ценностных ориентаций взята теория поколений.

В начале 90-х годов XX века американцы — Нейл Хоув и Вильям Штраус — независимо друг от друга стали изучать социальный феномен — конфликт поколений. На основе написанной чуть позднее теми же авторами книги *The Fourth*

Turning («Четвертое превращение») и зародилась теория поколений. Авторы положили в основу этой теории мысль о том, что поведение человека зависит от того, в каких условиях он жил и воспитывался до 12–14 лет, т. к. до этого возраста у человека формируется собственная система ценностей. Они формируют тождественные взгляды, приоритеты, установки, привычки, которые ребенком не осознаются, но рождают похожесть людей одного поколения. Эти маркеры называются мировоззрением, установками по умолчанию, а в рамках теории поколений их именуют ценностями.

Большую роль в формировании ценностей поколений играют семья, детский сад и школа — места, где ребенок сталкивается с определенными правилами и нормами поведения в группе, учится в них жить, действовать и достигать целей. Принадлежность к поколению в теории поколений определяется не по году рождения или возрасту, а на основании общих ценностей [23, с. 23].

В 2003–2004 годах теория поколений для России была адаптирована специалистами проекта Regenerations, руководителем которого является Евгения Шамис.

Согласно теории поколений, адаптированной для России, сосуществуют представители шести поколений:

- величайшее поколение (1900–1923);
- молчаливое поколение (1923–1943);
- поколение беби-бумеров (1943–1963);
- поколение X («Икс») (1963–1984);
- поколение Y («Игрек») (1984–2000);
- поколение Z («Зэд») (с 2000).

Величайшее поколение (1900–1923): ценности этого поколения формировались до середины 30-х годов прошлого столетия. На эти годы пришлись революции, Гражданская война, коллективизация и электрификация.

Сформированные ценности: трудолюбие, исполнительность, вера в светлое будущее, приверженность идеологии, семья и семейные традиции, категоричность суждений. Деньги для них ценностью не являются, это объясняется тем, что деньги за время их жизни неоднократно обесценивались.

Молчаливое поколение (1923–1943): ценности этих людей формировались до середины 50-х годов. В этот период в стране происходило: Великая Отечественная война, сталинские репрессии, сначала крах страны, потом ее возрождение, также открытие антибиотиков. Семейные узы для этого поколения святы, но в остальном они чрезмерно замкнуты. Отсюда и название поколения — молчаливое. То, что в это время были открыты антибиотики, которые перевернули медицину во всем мире, внушило им уважение к врачам. Эти люди соблюдают законы, уважают должности и статусы других людей. Отдых у них часто связан с пополнением запасов: соленья, варенья и консервы. Это поколение не ценит моду и бренды, они не гонятся за славой, не стремятся стать известными, всё это им чуждо.

Сформированные ценности: преданность, соблюдение правил, закон и порядков, уважение к должности и статусу, жертвенность, подчинение, честь, терпение, экономность, религиозность или партийность.

Поколение беби-бумеров (1943–1963). События, оказавшие влияние на формирование ценностей людей данного поколения: победа в Великой Отечественной войне, советская «оттепель», покорение космоса, единые стандарты обучения в школах и гарантированность медицинского обслуживания. Такое название

поколение получило из-за послевоенного всплеска рождаемости. Это поколение выросло в настоящей супердержаве, они верили в свою страну так, как не верит никто другой. Эти люди оптимисты по жизни, в них развит командный дух и коллективизм. Поколение беби-бумеров любит командные виды спорта (футбол и хоккей). В других людях они уважают любознательность.

Сформированные ценности: успех для этого поколения ассоциируется с «символами» (награды, медали, грамоты и т. д.), им важна оценка их работы, заинтересованы в материальном благополучии, деньги стимулируют их.

Поколение X, или неизвестное поколение (1963–1984). В это время страна была закрыта для других стран, наблюдался застой, шла холодная война, война в Афганистане, появились наркотики, началась перестройка и бум разводов. Семейные ценности в это время пошатнулись, многие женщины — представители этого поколения стали заниматься бизнесом, стремиться к независимости. Сейчас это самое многочисленное поколение. Этих людей также называют «поколение с ключом на шее». Дети приучались к ранней самостоятельности, сами делали домашнее задание, умели разогревать себе обеды, оставленные на плите. Их родители — «бумеры» считали, что чем лучше ребенок научится справляться с трудностями и проблемами, тем проще ему будет жить в будущем.

Сформированные ценности: готовность к переменам, свобода выбора, глобальная информированность, техническая грамотность, индивидуализм, стремление постоянно пополнять свои знания, неформальность взглядов, поиск эмоций, прагматизм, надежда только на себя и равноправие полов. «Иксы» делают выводы, основываясь только на собственном опыте, но при этом прислушиваются к мнению близких людей. Они, в отличие от предыдущего поколения, больше любят индивидуальные виды спорта: большой теннис или горные лыжи. Они очень дорожат временем, поэтому все время торопятся.

Главная ценность поколения X — это иметь возможность выбора. Лучшая работа для них — та, которая позволяет проявлять свои творческие способности. «Иксу» не обязательно все время менять место работы, но постоянно реализовываться нужно. Любовь к Родине у представителей данного поколения выражена гораздо слабее, чем у их предшественников.

Поколение Y, или поколение Миллениум, Next (1984–2000). На время их детства и взросления пришлось: распад СССР, теракты, военные конфликты, бурное развитие коммуникаций, цифровых технологий, Интернета, мобильных телефонов. Наступила эпоха моды и брендов. Наркомания, табакокурение, алкоголизм вышли в ряд основных проблем, которые обсуждаются на самом высшем уровне, вплоть до межгосударственного. Настала эра публичности посредством телекоммуникаций. Еще один важный аспект — это глобализация, стирание границ и нивелирование национальных различий и традиций. В исследованиях поколение Y еще называют «поколение большого пальца». Они очень схожи с представителями величайшего поколения в своей категоричности.

Сформированные ценности: свобода, развлечения и результат как таковой. В систему ценностей этих людей также включены понятия «гражданский долг», «мораль», «ответственность», но при этом психологи отмечают их наивность и умение подчиняться. Главное для поколения Y — немедленное вознаграждение, это связано с тем, что внешняя среда вокруг них менялась очень быстро в период их взросления. Им стала присуща такая черта, как абсолютное неверие

в отдаленную перспективу. Почти все представители поколения Y не приучены к самостоятельности, которая была присуща их родителям — «иксам» и дедушкам — «бумерам». Они выросли уверенными в собственной значимости. Еще один очень важный аспект для поколения Y — это мода и бренды. Спортом они занимаются не для того, чтобы выиграть, быть здоровым или лучше себя чувствовать, а потому, что это модно, выбирают красивый спорт, а не полезный.

Поколение Z (с 2000-го). Про это поколение пока известно мало, т. к. ценности даже самых старших представителей этого поколения только сформировались.

Сформированные ценности: знание мультимедийных технологий, цифровой среды, техники, нежели человеческого поведения; нетерпеливость и сосредоточенность, в основном, на краткосрочных целях; ориентированность на потребление; ценны честность и откровенность; быстрота взросления, самообразование; феномен детской многозадачности; мотивированное изучение только того, что интересно, и игнорирование того, в чем нет заинтересованности; иное функционирование памяти: запоминается не содержание источника информации в Сети, а место, где эта информация хранится; средняя продолжительность концентрации внимания по сравнению с тем, что было 10–15 лет назад, уменьшилась в десятки раз; обладание «клипового мышления»; гиперактивность; склонность к аутизации, т. е. погружению в себя.

Основные события, происходящие во время взросления детей из поколения Z: мировой финансовый кризис, укрупнение бизнеса и создание торговых сетей [13, с. 64–67].

В основе теории поколений есть предположение, что смена поколений циклична. Выявлены сходства представителей поколения Y с поколением «величайших». Есть также мнение, что поколение Z будет похоже на молчаливое поколение. Молчаливость поколения Z может быть обусловлена повсеместным распространением различных средств связи, из-за их воздействия неуклонно сокращается доля живого общения с людьми в пользу виртуального.

Теорию возрастных поколений полезно использовать не только в целях построения корпоративной (организационной) культуры организации и системы мотивации сотрудников, но и для консультирования уже работающего персонала, а также соискателей. Если специалист по подбору персонала сможет правильно донести до соискателя информацию, в случае отказа последний будет понимать, что причиной тому могут быть не его личные показатели, а совокупность особенностей рынка труда и специфики организации. К тому же знания о теории поколений помогут и самому человеку, находящемуся в поиске работы, скорректировать свои действия и начать двигаться в новом русле, если до этого не получалось [23, с. 25].

Теория поколений давно применяется в сфере маркетинга, PR и управления персоналом. Нами был разработан чек-лист с методическими рекомендациями для руководителей библиотек. В них рассмотрены подходы к поколениям, которые являются основными на рынке труда, а также приведена модель учета профессиональных ценностей этих поколений (*прил. 1*)

В российской практике тема подхода к управлению персоналом разных возрастов пока только набирает обороты. У нее уже есть свои последователи, но есть и противники, утверждающие, что все поколения ценят и не любят одно и то же, потому что все они — люди, поэтому стоит учитывать самое главное.

Есть категория ценностей, важных для всех поколений (например, семья, любовь). А также люди любых поколений хотят, чтобы их уважали, все хотят работать с сильным лидером, лояльность людей разных возрастов зависит от контекста (к примеру, время, проведенное на работе, зависит не от возраста сотрудника, а от уровня занимаемой им должности), все стремятся к знаниям и хотят обучаться, для всех важна своевременная и объективная обратная связь.

Итак, изучение теории поколений имеет большую значимость для построения и развития организационной культуры для крупных учреждений, обладающих большой численностью и высоким разнообразием персонала (человеческих ресурсов).

Выводы

1. Под организационной культурой библиотеки понимается совокупность мировоззренческих представлений, ценностных ориентаций, моделей поведения и взаимоотношений в коллективе, независимо от занимаемого места в библиотеке, разделяемых всеми ее членами. Эти ценностные ориентации передаются индивидам через традиции, язык, общение и средства духовного и материального внутриорганизационного окружения.

2. Организационная культура состоит из компонентов, которые включают в себя: мировоззрение, оно помогает направлять других сотрудников на общение с конкурентами и другими работниками организации; культурные ценности, такие как «лидерство», мифология, символика, поведение при взаимодействии людей друг с другом (манеры общения); психологический климат в организации, с которым сталкивается человек при взаимодействии с ее сотрудниками.

3. Организационная культура формируется на основе существующих в библиотеке традиций, обычаев, авторитета и популярности у читателей и населения, стиля руководства ее директора.

4. Организационная культура проявляется в стиле руководства, уровня ведения документационного оборота библиотеки, в принятых нормах поведения, разделяемых в библиотеке ценностей, верований. Она объединяет ценности и нормы, свойственные организации, стиль и процедуры управления, концепции технологического и социального развития, задает пределы, в которых возможно уверенное принятие решений на каждом из иерархических уровней, возможности использования ресурсов организации в целом, ответственность, дает направления развития, регламентирует управленческую деятельность, способствует идентификации членов с организацией.

5. Теория поколений дает характеристику таким поколениям, как величайшее поколение, молчаливое поколение, поколение бэби-бумеров, поколение X, поколение Y, поколение Z.

6. Характеристика ценностей в библиотеке имеет немаловажное значение в организационной культуре. Сотрудники любой организации, в том числе и библиотеки, обладают профессиональными ценностями, которые важны при устройстве на работу.

7. В процессе управления персоналом руководителю библиотеки рекомендуется находить дифференцированный подход к людям разных поколений, опираясь на их профессиональные ценности, например такие как уважение к труду, распределение труда и отдыха, отношение к трудовой дисциплине.

ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ФОРМИРОВАНИЯ ОРГАНИЗАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПРИМЕРЕ МУК «МЕЖПОСЕЛЕНЧЕСКАЯ ЦЕНТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА» МО НАДЫМСКИЙ РАЙОН

1. Результаты социологического исследования: состояние и проблемы организационной культуры

Организационная культура как феномен имеет большое значение в управлении библиотекой и ее персоналом. Для определения уровня организационной культуры МУК «Межпоселенческая центральная библиотека» МО Надымский район нами было проведено социологическое исследование.

Социологическое исследование — способ получения знаний о социальном мире, основанный на строгом сборе фактов и их логическом объяснении. Социологическое исследование является важнейшим и основным средством изучения социальных процессов и отношений, получения полной, надежной и репрезентативной информации об их функционировании и развитии.

Методами исследования стали — интервьюирование (интервью с директором) и анкетирование сотрудников библиотеки.

Интервьюирование — метод получения информации в ходе устного непосредственного общения.

Анкетирование — это процедура проведения опроса в письменной форме с помощью заранее подготовленных бланков.

Цель исследования: изучение уровня организационной культуры в библиотеке, определение социально-психологического климата в коллективе и влияния профессиональных и личностных ценностей на формирование и совершенствование организационной культуры.

Задачи исследования:

1. Провести интервьюирование с заранее подготовленными вопросами.
2. Разработать анкеты для проведения опроса сотрудников.
3. Провести анкетирование сотрудников библиотеки.
4. Выявить и проанализировать результаты исследования.
5. Составить рекомендации и программу мероприятий по совершенствованию организационной культуры библиотеки.

Для интервью было подготовлено 14 вопросов. По результатам интервьюирования сложилось общее впечатление об уровне организационной культуры. Формирование организационной культуры складывалось на протяжении определенного, достаточно длительного времени. С течением времени и различных факторов (смена руководителя, экономических и политических) организационная культура менялась, менялись ценности и порядки, которые присущи только данной библиотеке. В учреждении каждый сотрудник занимает свою нишу, свое место, каждый отдел выполняет свои задачи, но также каждый взаимозаменяем. Отделы, так или иначе, взаимодействуют друг с другом. Если говорить об отношениях с руководством, между подразделениями и сотрудниками в целом, то они недостаточно открытые и доверительные. Присутствует напряженный социально-психологический климат. В общем, культура в библиотеке строится на исполнительности сотрудников, на непоколебимости мнения руководителя.

На наш взгляд, для улучшения социально-психологического климата в коллективе директор не должен проявлять отстраненную позицию по отношению

к сотрудникам, а должен проявлять интерес к проблемам подчиненных, заботиться об их нуждах, сменить свой стиль управления на более демократичный, чаще привлекать сотрудников для разрешения рабочих вопросов, давать возможность им самостоятельно принимать решения, т. к. это средство сможет повысить единomyслие сотрудников, сплотить их, а также, возможно, через какое-то время коллектив сможет стать командой.

Стоит также отметить, что руководитель библиотеки заинтересован в рекомендациях ценностных ориентаций по теории поколений.

В ходе проведения анкетного опроса были опрошены сотрудники библиотеки (15 человек, 4 находились в отсутствии), было возвращено 15 анкет.

Из них женского пола 94 %, мужского пола 6 %.

Возраст: 26 до 35 лет (27 %), 36 до 50 (40 %), 50 до 60 (27 %), свыше 60 (6 %).

Семейное положение: замужем / женат (74 %), не замужем / холост (6 %), в разводе (20 %).

Имеют образование: высшее (80 %), среднее специальное (20 %).

Стаж работы в библиотечном деле в целом: 1–3 года (6 %); 3–5 лет (34 %); 5–10 лет (40 %); другое: более 40 лет, более 15 лет, 33 года, 21 год (20 %).

Стаж работы в данной библиотеке: менее 3 лет (27 %); более 5 лет (20 %); 5–10 лет (33 %); другое: более 35 лет, 23 года, 4 года (20 %).

Среди сотрудников были представители трех поколений, которые занимают основную нишу на рынке труда (поколение беби-бумеров, поколение X, поколение Y).

Разделение необходимо для учета совпадения ценностных ориентаций, которые присущи каждому из поколений, и выявления взаимосвязей.

Таким образом, представителей поколения беби-бумеров 4 человека (27 %), представителей поколения X 6 человек (40 %), представителей поколения Y 5 человек (33 %).

Следующее, что хотелось бы отметить: подавляющее количество респондентов знакомы с теорией поколений. Ответов «да» — 11 человек (73 %), ответов «нет» — 4 человека (27 %).

Следующий вопрос первого блока заключался в распределении ценностей от самого важного к самому малозначимому. Большинство из респондентов на первое место поставили семью — 11 человек (73 %), деньги — 1 человек (7 %), свободу слова и мысли — 1 человек (7 %), самореализацию — 2 человека (13 %). На последнем месте у всех опрошенных стоит власть. Один из опрошенных вписал здоровье и поставил его на второе место. Можно сделать вывод: семья — это основная ценность, которая важна для всех поколений; респондент, поставивший деньги на первое место, относится к поколению беби-бумеров, что соотносится с ценностной ориентацией, присущей именно этому поколению. Респонденты, поставившие на первое место самореализацию и свободу слова и мысли, относятся к поколению Y, что также доказывает соотношение с теорией поколений.

Следующий вопрос был о профессиональных ценностях. По результатам этого вопроса, произведем учет профессиональных ценностей, которые в большинстве своем встречаются в ответах каждого из поколений.

Поколение беби-бумеров (4 человека). Высокая оплата труда (100 %) — поставили на первое место.

Поколение X (6 человек). Социальный пакет (67 %) — поставили на первое место; высокая оплата труда (23 %) — поставили на первое место.

Поколение Y (5 человек). Карьерный рост (80 %) — поставили на первое место; удобный график работы (20 %) — поставили на второе место.

Таким образом, это нам дает понять, что больше всего ценит в работе каждое из поколений.

На открытый вопрос о нужности библиотечного образования все респонденты ответили «да»; различается лишь уровень: так, 54 % отметили высшее профессиональное, 27 % — любое высшее, 19 % — высшее профессиональное или среднее профессиональное.

Таким образом, по результатам анализа этого блока можно сделать выводы о том, что ценностные ориентации из теории поколений в большинстве своем совпадают с ценностями респондентов и использование этой теории может помочь находить точки соприкосновения с сотрудниками, а также через ценности мотивировать их, тем самым повышая работоспособность и эффективность деятельности библиотеки, что наилучшим образом повлияет на совершенствование организационной культуры.

Первый вопрос второго блока вызвал неоднозначное мнение, он касался особенностей организационной культуры в данной библиотеке, вопрос был открытым. Подавляющее большинство респондентов проигнорировали его (94 %), лишь 6 % респондентов ответили: «этика библиотекарей, качество обслуживания, комфортность, доброжелательная обстановка». Здесь можно предположить, что большинство респондентов равнодушны или не понимают специфики организационной культуры.

Второй вопрос был направлен на определение того, как руководитель поощряет ценности, нормы, установки сотрудников: 94 % ответили «премия», 6 % — «никак не поощряет». Этот вопрос заставляет задуматься, в предыдущем блоке не все сотрудники ставили на первое место оплату труда, значит, не всем сотрудникам подойдет данный вид поощрения, ведь для многих главным является не только материальное благополучие, но и другие немаловажные профессиональные ценности.

Следующий вопрос касался оплаты труда, соответствует ли она их работе: ответов «да» 94 %, ответов «нет» 6 %. Такие ответы говорят нам о том, что подавляющее большинство довольно оплатой труда.

По результатам ответов на следующие вопросы можно сделать вывод, что большинство респондентов считает, что в их библиотеке жесткая регламентация работы (80 %), упор на наказание и меры административной ответственности (65 %), лишь 20 % признают, что могут выполнять работу на свое усмотрение, и 35 % считают, что основной акцент на поощрении и признании заслуг. Эти ответы подтверждает стиль управления, присущий этой библиотеке, — авторитарный.

На вопросы: «На «чьих плечах» в вашей библиотеке наибольшая ответственность?» и «Степень доверия руководству?» — мнения разделились практически пополам: на первый вопрос 47 % ответили — руководство, а 53 % — подчиненные. Отвечая на второй вопрос, 45 % отметили недоверие к руководству со стороны рядовых членов организации; 55 % считают, что члены организации доверяют опытным и знающим руководителям.

Таким образом, в целом этот блок отмечает, что уровень организационной культуры в библиотеке находится на не высоком уровне, многие вопросы заставили задуматься, т. к. по ответам на интервью с руководителем сложилось совершенно другое мнение. Такое разделение на видение об организационной культуре библиотеки директора и сотрудников усложняет точность определения ее состояния.

Ответы на вопросы из блока 3 показали, что в библиотеке скорее неблагоприятный социально-психологический климат. Об этом свидетельствуют вопросы, в которых нужно было указать по шкале от 1 до 9 (где 1 — это коллектив, который Вам очень нравится, 9 — коллектив, который Вам очень не нравится), какое отношение у сотрудника к коллективу. Большинство ответов заходят за цифру 5, это означает, что в целом коллектив малоприятен многим из сотрудников; так, 54 % отметили цифры 6, 7, 20% — 5, остальные 26 % — 2, 3, 4. Все вопросы были нацелены на то, чтобы узнать, какие взаимоотношения между сотрудниками, нравится ли им проводить время вместе. Вопросы: «Считаете ли Вы, что было бы хорошо, если бы члены Вашего коллектива жили близко друг от друга?» и «Если бы у Вас возникла возможность провести отпуск вместе с членами Вашего коллектива, то как бы Вы к этому отнеслись?» — дали понять, что респонденты не стремятся проводить время друг с другом, поскольку подавляющее большинство ответов на эти вопросы были в отрицательном ключе. Для налаживания социально-психологического климата и атмосферы в коллективе, а также усиления сплоченности автором работы предложена программа мероприятий по формированию коллектива (тренинг) (прил. 1).

Итак, результаты анкетирования показывают отношение к организационной культуре внутри самой библиотеки, ценностные ориентации и взаимоотношения коллектива. Мы можем предположить о наличии жесткой и отстраненной позиции руководителя коллектива.

Исходя из представленных результатов, можно дать некоторые рекомендации руководителям библиотечных учреждений по совершенствованию организационной культуры:

- стараться создавать спокойную, психологически комфортную обстановку в библиотечных коллективах;
 - возможные замечания подавать в максимально корректной форме;
 - личные отношения (симпатии и антипатии) не переносить на деловые отношения, что касается, в большей степени, руководителей подразделений. Руководитель библиотеки может усилить положительный эффект сплоченности при следующих действиях:
 - будет периодически организовывать собрания и делать упор на глобальные цели группы;
 - даст возможность каждому сотруднику увидеть его вклад в достижение этих целей;
 - будет проводить периодические встречи подчиненных для обсуждения потенциальных или актуальных проблем, предстоящих перемен в производственной деятельности, а также новых проектов и приоритетов в будущем.
- Чтобы управлять библиотечными работниками, достигая высокой результативности труда и низкого уровня стресса, предлагается следующее:

1. Оценить ценности, способности и склонности каждого сотрудника, выбрать соответствующий тип и объем работы, в подходящих случаях делегировать полномочия.
2. Грамотно распределять задания в соответствии с психотипом, ценностями, способностями, опытом работы сотрудников.
3. Четко описывать конкретные зоны полномочий, ответственности и ожидаемые результаты.
4. Использовать стиль лидерства, отвечающий требованиям данной ситуации.
5. Обеспечивать надлежащее вознаграждение за хорошую работу.
6. Выступать в роли наставника по отношению к подчиненным.
7. Чаще выносить благодарности (в устной и письменной форме).
8. Помогать строить библиотекарю его карьеру.
9. Организовывать досуг коллектива.
10. Проявлять больше внимания к личным проблемам библиотекаря.
11. Прививать уважение к библиотечной профессии и самоуважение работников библиотеки к самим себе как профессионалам.

Для повышения сплоченности коллективов руководителям библиотек можно посоветовать организовывать досуг библиотечных работников:

- выезд на природу вместе с семьей;
- организованные прогулки по реке;
- коллективные походы в театр и кино;
- оборудовать комнату психологической разгрузки.

Любой организации желательно иметь своего психолога. Но практически ни одна библиотека на сегодняшний день не может себе этого позволить. Учитывая, что в каждом коллективе всегда имеется человек с природными данными психолога, который часто дает советы работникам, он мог бы помочь адаптироваться новым сотрудникам в коллективе. Руководителям библиотек желательно выявлять таких работников и, поощряя, привлекать их для решения спорных, конфликтных ситуаций. При этом необходимо помогать этому человеку самообразовываться в данной области деятельности.

Выводы

1. База исследования МУК «Межпоселенческая центральная библиотека» МО Надымский район была выбрана, потому что она является типичной публичной библиотекой; это позволяет предположить, что результаты исследования окажутся репрезентативными и выводы можно будет распространить на деятельность аналогичных библиотек.

2. Уровень организационной культуры выявить на первый взгляд сложно. Факторов, определяющих организационную культуру любого учреждения, — множество (отбор персонала, деятельность высшего руководящего звена, социализация).

3. По результатам интервьюирования сложилось общее впечатление об организационной культуре библиотеки. Формирование организационной культуры складывалось на протяжении достаточно длительного времени. С течением времени и различных факторов (смена руководителя, экономических и политических) организационная культура менялась, менялись ценности и порядки. Культура

в библиотеке строится на исполнительности сотрудников, на непоколебимости мнения руководителя.

4. Результаты анкетирования показывают отношение к организационной культуре внутри самой библиотеки, ценностные ориентации и взаимоотношения коллектива.

5. Ценностные ориентации из теории поколений в большинстве совпадают с ценностями сотрудников библиотеки. Применение данной теории может помочь находить точки соприкосновения с сотрудниками, а также через ценности мотивировать их, тем самым повышая работоспособность и эффективность деятельности библиотеки, что наилучшим образом повлияет на совершенствование организационной культуры.

6. Предложен ряд рекомендаций по совершенствованию организационной культуры библиотеки через персонал: создавать спокойную, психологически комфортную обстановку в библиотечных коллективах, оценивать способности сотрудников и давать поручения исходя из их ценностных ориентаций, прививать уважение к библиотечной профессии, замечания высказывать в более корректной форме, организовывать досуг персонала и др.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Тема, заявленная в качестве научного исследования, имеет большое значение, т. к. организационная культура является основой работы любой библиотеки, она служит показателем ее развития.

В работе были решены следующие задачи:

1. Изучены основы теории организационной культуры, проведен анализ главных понятий организационной культуры. Основные авторы, занимающиеся проблемой организационной культуры, это Е. Я. Галимова, А. Н. Ванеев, Т. А. Жданова, В. А. Минкина, И. М. Сулова, Е. Н. Тюря и др. Большой интерес для написания дипломной работы представлял автореферат диссертации Т. Б. Сабининой «Организационная культура как фактор развития персонала библиотеки».

2. Анализ научной литературы позволил сформировать целостное представление об организационной культуре, которая понимается как совокупность господствующих в данном учреждении ценных представлений, норм и образцов поведения, определяющих смысл и модель деятельности сотрудников независимо от их должностного положения и функциональных обязанностей.

3. Организационная культура проявляется в стиле руководства, уровне ведения документационного оборота библиотеки, в принятых нормах поведения, разделяемых в библиотеке ценностей, верований. Она объединяет ценности и нормы, свойственные учреждению, стиль и процедуры управления, концепции технологического и социального развития, задает пределы, в которых возможно уверенное принятие решений на каждом из иерархических уровней, возможности использования ресурсов организации в целом, ответственность, дает направления развития, регламентирует управленческую деятельность, способствует идентификации членов с организацией.

4. Изучение теории поколений играет важную роль для построения и развития организационной культуры для крупных учреждений, обладающих большой

численностью и высоким разнообразием персонала с их ценностными ориентациями.

5. Ценностный подход в организационной культуре библиотеки целесообразен с точки зрения совершенствования ее деятельности. Связующим звеном в библиотеке является коллектив, от него зависит работа по достижению поставленных целей.

6. На базе общедоступной библиотеки проведено социологическое исследование путем интервьюирования и анкетирования. Программа и результаты исследования представлены в п. 2.1.

7. Проведенное исследование позволило констатировать недостаточный уровень развития организационной культуры библиотеки, напряженный социально-психологический климат в коллективе и жесткий (авторитарный) стиль управления руководителя библиотеки. Остро назрела необходимость, чтобы руководитель библиотеки сменил свой стиль управления на менее авторитарный, стал более демократичным.

8. По результатам исследования были предложены рекомендации и разработана примерная программа мероприятий (тренинг) по формированию коллектива (прил. 2).

9. Как средство для формирования единства, сплоченности коллектива можно использовать метод расширения зоны ответственности, когда сотрудник отвечает за работу не только в своем отделе, но и в целом за нерешение поставленных общих задач.

10. Данная работа может сыграть определенную роль в дальнейшем развитии организационной культуры библиотеки, достижении ее стратегических задач, повышении конкурентоспособности и лучшей адаптации к внешней и внутренней среде.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрющенко О. В. Современные технологии воздействия на организационную культуру / О. В. Андрющенко // Наука XXI века: молодежное измерение. — 2013. — С. 30–32.
2. Архипова И. В. Антропологический взгляд на организационную культуру / И. В. Архипова // Современное коммуникационное пространство: анализ состояния и тенденции развития : материалы Междунар. науч.-практ. конф. : в 2 ч. / ФГБОУ ВПО «НГПУ». — 2015. — С. 10–13.
3. Ахмадова Ю. А. Организационная культура библиотек Краснодара / Ю. А. Ахмадова // Библиотечное дело — XXI век : науч.-практ. сб. / Рос. гос. б-ка. — М., 2005. — Вып. 1 (9). — С. 148–154. — (Приложение к журналу «Библиотековедение»).
4. Багаева Р. Организационная культура библиотеки и ее отражение в регламентирующих документах / Р. Багаева // Библиотеки и ассоциации в меняющемся мире: новые технологии и новые формы сотрудничества. Тема 2001 года: Производители и пользователи печатной и электронной информации на пути к информационному обществу : сб. тр. 8-й Междунар. конф. «Крым-2001» / ГПНТБ России. — М. : Изд-во ГПНТБ России, 2001. — Т. 1. — С. 83–85.
5. Бакурадзе А. Б. Ценности управления и профессиональные ценности / А. Б. Бакурадзе // Вестник Тверского государственного университета. — 2017. — №2. — С. 19–26.

6. *Безгодкова Ю. И.* Роль руководителя в формировании организационной культуры библиотеки / Ю. И. Безгодкова // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям : сб. докл. III Всерос. (с междунар. уч.) науч.-практ. конф. студентов, магистрантов, аспирантов и молодых ученых, посв. 70-летию Победы в Великой Отечественной войне и 55-летию Белгород. гос. ин-та искусств и культуры / отв. ред. И. А. Гричаникова, И. Е. Белогорцева, С. И. Маматова, Е. А. Гуменникова : в 2 т. — 2015. — С. 14.
7. *Бруй Е. В.* Ценностные ориентации библиотечно-информационных специалистов / Е. В. Бруй // Научные и технические библиотеки. — 2017. — № 2. — С. 122–131.
8. *Волкова Н.* Как стать «своим» в компании. Первичная адаптация персонала: ориентация на организационную культуру / Н. Волкова // Кадровик. — 2012. — № 6. — С. 180–185.
9. *Галимова Е. Я.* Организационная культура библиотеки : учеб. пособие / Е. Я. Галимова. — М. : Профиздат : Изд-во МГУК, 2002. — 56 с.
10. *Галимова Е. Я.* Формирование организационной культуры / Е. Я. Галимова, О. И. Репкина // Библиотека. — 2002. — № 8. — С. 59–60.
11. *Грошев И. В.* Организационная культура / И. В. Грошев, П. В. Емельянов, В. М. Юрьев. — М. : ЮРИТИ-ДАНА, 2004. — 288 с.
12. *Дворкина М. Я.* Профессиональные ценности библиотекарей / М. Я. Дворкина // Мир библиотеки сегодня. — 1996. — № 4. — С. 3–8.
13. *Долганова Т. Г.* Теория поколений: пути применения в библиотечной практике / Т. Г. Долганова // Молодые в библиотечном деле. — 2016. — № 9. — С. 64–68.
14. *Долганова Т. Г.* Теория поколений: ценности и антиценности / Т. Г. Долганова // Проблемы государства и права в исследованиях студентов : XII Межвуз. науч.-практ. конф. — Тюмень, 2017. — С. 99–102.
15. *Дрешер Ю. Н.* Корпоративное управление и корпоративная культура в библиотечно-информационной сфере / Ю. Н. Дрешер, Т. А. Атланова // Науч. и техн. б-ки. — 2004. — № 9. — С. 14–18.
16. *Жданова Т. А.* Влияние структуры и организационной культуры библиотеки на развитие персонала / Т. А. Жданова // Библиотека и читатель: основы современных взаимоотношений : сб. науч. тр. / ГПНТБ СО РАН. — Новосибирск, 1997. — С. 3–20.
17. *Жданова Т. А.* Культура и персонал. Точки соприкосновения / Т. А. Жданова // Библиотека. — 1999. — № 9. — С. 26–28.
18. *Ивикеева Ю. А.* Влияние стиля руководства на организационную культуру компании / Ю. А. Ивикеева, Е. А. Резанович // Научная дискуссия: актуальные научные проблемы XXI века : юбил. сб. науч. тр. молодых ученых и студентов Междунар. фак. ЮУрГУ, посв. 20-летию фак. — Челябинск, 2016. — С. 89–95.
19. *Каверин Б. И.* Профессиональная этика как наука и система актуальных ценностей / Б. И. Каверин // Безопасность Евразии. — 2008. — № 1. — С. 425–434.
20. *Каменская И. Н.* Организационная культура как основа конкурентоспособности библиотеки / И. Н. Каменская // Научно-техническая информация. — 2011. — № 2. — С. 23–29.
21. *Кормишина Г. М.* Организационная культура как фактор реализации миссии библиотек / Г. М. Кормишина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2008. — № 6. — С. 212–216.
22. *Коровина О. Ю.* К вопросу о содержании понятия «организационная культура», основных ее функциях и методах оценки / О. Ю. Коровина // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. — 2015. — Т. 21. — № 2. — С. 64–69. — (Педагогика. Психология. Социальная работа. Ювенология. Социокинетика).

23. Косенко А. А. Теория поколения в библиотеке: в поисках взаимопонимания / А. А. Косенко // Библиотечное дело. — 2017. — № 17 (299). — С. 23–27.
24. Кравцова А. К. Эмоциональный интеллект лидера организации как фактор влияния на организационную культуру / А. К. Кравцова // Эмоциональный интеллект: психология, бизнес, право, образование : материалы I Междунар. науч.-практ. конф. — 2017. — С. 25–31.
25. Кравченко Е. Ю. Влияния ценностных ориентаций руководителя на организационную культуру / Е. Ю. Кравченко // Социокультурные процессы в условиях глобализации: вызовы современности : материалы междунар. науч.-практ. конф., посв. 85-летию Г.А. Котельникова / Белгород. гос. технолог. ун-т им. В. Г. Шухова. — 2016. — С. 40–44.
26. Логинова О. Б. Проблема выбора типа организационной культуры / О. Б. Логинова // Экономика и экологический менеджмент. — 2011. — № 2. — С. 354–360.
27. Магура М. И. Организационная культура как средство успешной реализации организационных изменений // Управление персоналом. — 2002. — № 1. — С. 34–40.
28. Маркова В. Н. Изучение социокультурного пространства библиотеки / В. Н. Маркова // Науч. и техн. б-ки. — 2006. — № 5. — С. 43–47.
29. Маслоу А. Мотивация и личность / А. Маслоу. — СПб. : Питер, 2003. — 352 с.
30. Минкина В. А. Корпоративная культура и профессионализация библиотекаря // В. А. Минкина, Н. Васильева / Петербургская библиотечная школа. — 1999. — № 1. — С. 22–35.
31. Мылтасова О. В. Ценностные ориентации россиян в разрезе поколенческой теории / О. В. Мылтасова // Мировая наука как основа инновационного развития современного государства. Место и роль педагогической психологии в системе научных знаний : материалы междунар. науч.-практ. конф. — 2017. — С. 40–42.
32. Новицкая Я. В. Корпоративная культура и организационная культура библиотеки: вопросы разграничения понятий / Я. В. Новицкая // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям : сб. докл. V Всерос. (с междунар. уч.) науч.-практ. конф. студентов, магистрантов, аспирантов и молодых ученых. — 2017. — С. 277–280.
33. Овчинникова В. С. Влияние внешней среды на организационную культуру учреждений социально-культурной сферы / В. С. Овчинникова // Психологические и педагогические аспекты научного становления личности : сб. ст. междунар. науч.-практ. конф. — 2017. — С. 134–135.
34. Пашин А. И. Организационная культура библиотеки как фактор стабилизации коллектива, качественного обслуживания пользователей [Электронный ресурс] / А. И. Пашин. — Электрон. дан. — [Б. м.], [б. г.]. — Загл. с экрана. — URL: http://libconfs.narod.ru/2000/5s/5s_p23.htm.
35. Ревина М. А. Формирование корпоративных ценностей как инструмент воздействия на организационную культуру / М. А. Ревина // Вестник МГТУ Станкин. — 2012. — № 2 (21). — С. 53–55.
36. Рыбакова М. В. Организационная культура как фактор устойчивого развития / М. В. Рыбакова // Социально-гуманитарные знания. — 2004. — № 2. — С. 221–234.
37. Сабина Т. Б. Организационная культура как фактор развития персонала библиотеки : автореф. дис. ... канд. пед. наук : специальность 05.25.03 — Библиотековедение, библиографоведение и книговедение / Сабина Татьяна Борисовна; Санкт-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств. — СПб. : [б. и.], 2002. — 21, [1] с.: табл. — Библиогр.: 6 назв.
38. Сергеев А. М. Организационное поведение: тем, кто избрал профессию менеджера : учеб. пособие для студ. высш. учеб. завед. / А. М. Сергеев. — М. : Академия, 2005. — 288 с.

39. Ситалиев Д. С. Влияние информационных технологий на организационную культуру организации / Д. С. Ситалиев // Психология, социология и педагогика. — 2017. — № 5 (68). — С. 7.
40. Смирнов Э. А. Основы теории организации : учеб. пособие для вузов / Э. А. Смирнов. — М. : Аудит : ЮНИТИ, 1998. — 375 с.
41. Спивак В. А. Корпоративная культура / В. А. Спивак. — СПб. : Питер, 2001. — 352.
42. Субочев Н. С. Организационная культура как социальный идеал / Н. С. Субочев // Социально-гуманитарные знания. — 2005. — № 2. — С. 285–293.
43. Сульtimiова Е. А. Организационная культура библиотеки: к определению понятия [Электронный ресурс] / Сульtimiова Е. А. — Электрон. дан. — [Б. м.], 2008. — URL: <http://sas1.at.ua/publ/12-1-0-10>. — Загл. с экрана.
44. Суслова И. М. Библиотечный менеджмент: полемика и реальность / И. М. Суслова, В. В. Кармовский // Науч. и техн. б-ки. — 2003. — № 11. — С. 5–18.
45. Суслова И. М. Основы библиотечного менеджмента : учеб.-практ. пособие / И. М. Суслова. — М. : Либерия, 2000. — 232 с.
46. Сухорукова М. Ценности как ключевой элемент организационной культуры / М. Сухорукова // Управление персоналом. — 200. — № 11. — С. 39–41.
47. Туралина Н. А. Особенности формирования организационной культуры в современной библиотеке / Н. А. Туралина, Ю. И. Безгодкова // Вестник Белгородского государственного технологического университета им. В. Г. Шухова. — 2014. — № 4. — С. 213–215.
48. Тюря Е. Н. Организационная культура библиотеки / Е. Н. Тюря // Библиотечное дело — XXI век : науч.-практ. сб. / Рос. гос. б-ка. — М., 2002. — Вып. 2. — С. 219–222. — (Приложение к журналу «Библиотекосведение»).
49. Чубенко Д. С. Ценности современной России [Электронный ресурс] / Д. С. Чубенко. — Электрон. дан. — URL: <http://www.unn.ru/rus/f14/k2/students/hopes/21.htm>. — Загл. с экрана.
50. Чудинова В. П. Дети, молодежь и взрослые посетители публичных библиотек США в ракурсе теории поколений В. Штрауса и Н. Хоува / В. П. Чудинова // Библиотекосведение. — 2017. — Т. 66. — № 5. — С. 553–559.
51. Шейн Э. Х. Организационная культура и лидерство : пер. с англ. под ред. В. А. Спивака. — СПб. : Питер, 2002. — 336 с. : ил. — (Серия «Теория и практика менеджмента»).
52. Шереметьев И. Перевернутые ценности сегодняшней реальности и государство [Электронный ресурс] / Игорь Шереметьев. — Электрон. дан. — [Б. м.], 2016. — URL: <https://cont.ws/@goshamonax/223723>. — Загл. с экрана.
53. Шурупова Р. В. Профессиональные кадры — ценность организации / Р. В. Шурупова // Социология власти. — 2009. — № 1. — С. 64–66.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

**УЧЁТ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ЦЕННОСТЕЙ
СОТРУДНИКОВ БИБЛИОТЕКИ НА
ОСНОВАНИИ ТЕОРИИ ПОКОЛЕНИЙ**

**ОСНОВНЫЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ РЫНКА ТРУДА:
ПОКОЛЕНИЕ БЭБИ-БУМЕРОВ, ПОКОЛЕНИЕ X,
ПОКОЛЕНИЕ Y.**

ПОКОЛЕНИЕ БЭБИ-БУМЕР (56-65 ЛЕТ)

УСПЕХ ДЛЯ ЭТОГО ПОКОЛЕНИЯ АССОЦИИРУЕТСЯ С «СИМВОЛАМИ» (НАГРАДЫ, МЕДАЛИ, ГРАМОТЫ И Т.Д.), ИМ ВАЖНА ОЦЕНКА ИХ РАБОТЫ, ЗАИНТЕРЕСОВАНЫ В МАТЕРИАЛЬНОМ БЛАГОПОЛУЧИИ, ДЕНЬГИ СТИМУЛИРУЮТ ИХ.

ПОКОЛЕНИЕ X (35-55 ЛЕТ)

ГОТОВНОСТЬ К ПЕРЕМЕНАМ, СВОБОДА ВЫБОРА, ГЛОБАЛЬНАЯ ИНФОРМИРОВАННОСТЬ, ТЕХНИЧЕСКАЯ ГРАМОТНОСТЬ, ИНДИВИДУАЛИЗМ, СТРЕМЛЕНИЕ ПОСТОЯННО ПОПОЛНЯТЬ СВОИ ЗНАНИЯ, НЕФОРМАЛЬНОСТЬ ВЗГЛЯДОВ, ПОИСК ЭМОЦИЙ, ПРАГМАТИЗМ, НАДЕЖДА ТОЛЬКО НА СЕБЯ И РАВНОПРАВИЕ ПОЛОВ.

ПОКОЛЕНИЕ Y (20-35 ЛЕТ)

СВОБОДА, РАЗВЛЕЧЕНИЯ, РЕЗУЛЬТАТ КАК ТАКОВОЙ. В СИСТЕМУ ЦЕННОСТЕЙ ЭТИХ ЛЮДЕЙ ТАКЖЕ ВКЛЮЧЕНЫ ПОНЯТИЯ «ГРАЖДАНСКИЙ ДОЛГ», «МОРАЛЬ», «ОТВЕТСТВЕННОСТЬ», НО ПРИ ЭТОМ ОНИ НАИВНЫ И НЕ УМЕЮТ ПОДЧИНЯТЬСЯ

ДОЛГАНОВА Т. Г.

ПОДХОДЫ ПО ТЕОРИИ ПОКОПЛЕНИЙ

BABY BOOMERS



ПОКОПЛЕНИЕ БЕБИ-БУМЕРОВ – ЭТО ЛЮДИ СТАРОГО УКЛАДА, ИМ СЕЙЧАС ПРИМЕРНО 55-60 ЛЕТ. ЭТО ПОКОПЛЕНИЕ, КОТОРОЕ ВСКОРЕ ВЫЙДЕТ НА ПЕНСИЮ, УСТУПИВ МЕСТО МОЛОДЫМ ПОКОПЛЕНИЯМ. ДЛЯ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ЭТОГО ПОКОПЛЕНИЯ КРАЙНЕ ВАЖНО: УВАЖЕНИЕ ИХ СТАТУСА, ПОДОБАЮЩИЙ ВНЕШНИЙ ВИД (СОБЛЮДЕНИЕ ПРАВИЛ ДРЕСС-КОДА), СТРЕМЛЕНИЕ ВСЕГДА БЫТЬ ПЕРВЫМ, АМБИЦИОЗНЫЕ ПЛАНЫ. ЧТОБЫ НАЙТИ ПОДХОД К ПАРТНЕРУ, РУКОВОДИТЕЛЮ ИЛИ КОЛЛЕГЕ-БЕБИ-БУМЕРУ, НЕОБХОДИМО:

1. СОПОСТАВЛЯТЬ СВОИ ДЕЙСТВИЯ И ПРЕДЛОЖЕНИЯ НЕ ТОЛЬКО С ЕГО ЛИЧНЫМИ ИНТЕРЕСАМИ, НО И С ИНТЕРЕСАМИ ЕГО ОРГАНИЗАЦИИ, ПОДРАЗДЕЛЕНИЯ, ОТДЕЛА И Т. П.;
2. ПОКАЗЫВАТЬ РАЗВИТИЕ СИТУАЦИИ И РЕЗУЛЬТАТЫ ВО ВРЕМЕННОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ НЕ ТОЛЬКО НА 1-3 ГОДА, НО И НА БОЛЬШИЙ ПЕРИОД (10-20 ЛЕТ);
3. БЫТЬ С НИМИ В ОДНОЙ КОМАНДЕ. ЧТОБЫ ЭТОГО ДОБИТЬСЯ НУЖНО: ЧАЩЕ УПОТРЕБЛЯЙТЕ СЛОВО «КОМАНДА».
4. СДЕЛАТЬ ТАК, ЧТОБЫ ОН ВАМ ДОВЕРЯЛ, ДЛЯ ЭТОГО НУЖНО СТАТЬ ДЛЯ НЕГО ПОНЯТНЫМ КАК ЧЕЛОВЕК;

ДОЛГАНОВА Т. Г.

5. ОБЩАТЬСЯ НЕ ТОЛЬКО ПО ПОВОДУ, НО И БЕЗ НЕГО;
6. ОБРАЩАТЬСЯ К НЕМУ ЗА СОВЕТОМ, ТАК ВЫ ПРОДЕМОНСТРИРУЕТЕ СВОЕ УВАЖЕНИЕ;
7. ПРИХОДИТЬ НА ВСТРЕЧУ ПОДГОТОВЛЕННЫМ И ОБЯЗАТЕЛЬНО ДЕРЖАТЬ ЧТО-НИБУДЬ В РУКАХ (НАПРИМЕР, РАСПЕЧАТКИ ПРЕЗЕНТАЦИИ, ЦИФРЫ ОТЧЕТА, ГРАФИКИ И Т. П.);
8. НЕ ПРОИЗНОСИТЬ СЛОВО «ПРОБЛЕМА», ЗАМЕНЯТЬ ЕГО СИНОНИМОМ - «ТРУДНОСТЬ». ДЛЯ БЕБИ-БУМЕРА «ПРОБЛЕМА» - ЭТО ПОРАЖЕНИЕ, А ЕМУ ВАЖНО ПОБЕЖДАТЬ;
9. УПОТРЕБЛЯТЬ СЛОВА «МОДНО», «СОВРЕМЕННО», «АКТУАЛЬНО», «В НОВИНКУ». ЭТОМУ ПОКОЛЕНИЮ ВАЖНО КАК МОЖНО ДОЛЬШЕ ОСТАВАТЬСЯ В СТРОЮ, ЧУВСТВОВАТЬ СЕБЯ МОЛОДЫМ.



ПОКОЛЕНИЕ X С ИХ ДЕВИЗОМ «ВСЯ НАША ЖИЗНЬ БОРЬБА» УЖЕ НАСТУПАЕТ НА ПЯТКИ ПОКОЛЕНИЮ БЕБИ-БУМЕРОВ, ВСЕ БОЛЕЕ РЕШИТЕЛЬНО СМЕЩАЯ ИХ С РУКОВОДЯЩИХ ПОЗИЦИЙ.

ДОЛГАНОВА Т. Г.

ЧТОБЫ НАЙТИ ПОДХОД К ПРЕДСТАВИТЕЛЮ ЭТОГО ПОКОЛЕНИЯ, НУЖНО:

1. ИНТЕРЕСОВАТЬСЯ ЕГО УВЛЕЧЕНИЯМИ (САМ ОН ОБЫЧНО ОБ ЭТОМ НЕ РАСПРОСТРАНЯЕТСЯ);
2. НАЙТИ И ОБЪЯСНИТЬ, КАК ВАШИ ЦЕЛИ СВЯЗАНЫ С ЕГО ИНТЕРЕСАМИ;
3. ДЛЯ X ЦЕННА ВОЗМОЖНОСТЬ УПРАВЛЯТЬ СВОИМ ВРЕМЕНЕМ, КОМАНДИРОВКИ, В КОТОРЫХ СОВМЕЩАЕТСЯ РАБОТА И ОТДЫХ;
4. ЕМУ НЕВАЖНО НАЛИЧИЕ ГРАМОТ ИЛИ ЗНАК ЗА ВЫСПУГУ ЛЕТ;
5. ДАЙТЕ ЕМУ ВОЗМОЖНОСТЬ ВЫБИРАТЬ, ЭТО МОЖЕТ БЫТЬ, ВЫБОР МЕСТА ПРОВЕДЕНИЕ МЕРОПРИЯТИЯ, ТЕМА И Т.Д. ДАЙТЕ ЕМУ СВОБОДУ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ;
6. ПРЕДОСТАВЛЕНИЕ ГИБКОГО ГРАФИКА РАБОТЫ - ОТЛИЧНАЯ МОТИВАЦИЯ К ТРУДУ ДЛЯ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ЭТОГО ПОКОЛЕНИЯ;
7. ПРОПИШИТЕ СИСТЕМУ ПРАВИЛ, ПОСЛЕДСТВИЙ ЗА ИХ НАРУШЕНИЕ И ПОощРЕНИЙ ЗА ДОСТИЖЕНИЕ;
8. "ИКСУ" ВАЖНЫ ПЕРЕМЕННЫ. ВНЕДРАЙТЕ В ИХ РАБОТУ ЧТО-ТО НОВОЕ, ИНАЧЕ ОН СДЕЛАЕТ ЭТО ЗА ВАС;
9. ПОКОЛЕНИЕ X НАЦЕЛЕНО НА ИНДИВИДУАЛЬНУЮ РАБОТУ И ДОСТИГАЮТ ЦЕЛЕЙ ЗА СЧЁТ СВОИХ УМЕНИЙ И НАВЫКОВ.



ДОЛГАНОВА Т. Г.

поколения Y пока одно из самых молодых поколений на рынке труда, и для того чтобы успешно сотрудничать с ними, необходимо узнать их получше.

Чтобы найти подход к представителю этого поколения необходимо:

1. Дать точную информацию о предстоящей работе. Полная картина того, что ждет кандидата на ту или иную должность сокращает уровень текучести в первое время работы сотрудников поколения Y;
2. Озвучивать свои ожидания от работы с ним, вовлекать во все аспекты деятельности;
3. Предоставить сотруднику-Y возможность установить контакты со всеми ключевыми людьми, от которых зависит успех деятельности Y;
4. Объяснить, как работа Y вписывается в общую картину всей организации;
5. Y важно чувствовать себя способным выполнять работу, которая положительно влияет на общее дело, на многих людей;
6. Возможность карьерного роста. Молодое поколение уже усвоило, что приобретение новых навыков важнее, чем лояльность к организации. Поэтому молодые сотрудники начинают громко отстаивать свои права на развитие, если их не удовлетворяют.

МОДЕЛЬ УЧЁТА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ЦЕННОСТЕЙ (ПОКОЛЕНИЕ БЕБИ- БУМЕРОВ, ПОКОЛЕНИЯ X, ПОКОЛЕНИЯ Y)

ДОЛГАНОВА Т. Г.



ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Программа мероприятий по формированию коллектива. Тренинг

Проводить тренинг лучше в большом помещении. В качестве ведущего лучше всего выступить руководителю библиотеки. Проводить тренинг, можно не отрываясь от рабочего процесса, в перерывах между работой или же выбрать какое-то другое время (на Ваше усмотрение).

План занятий:

1. Ознакомление сотрудников с целью и задачей тренинга.
2. Обсуждение групповых норм (неразглашение процесса за пределами коллектива, искренность, уважение к другим участникам, свобода слова и выбора).
3. Упражнения.
4. Результаты. В конце подводятся итоги (впечатления, мнения о тренинге, пожелания).

Пример № 1

Цель: снятие напряжения.

Задание: ведущий задает счет по количеству участников. Считать необходимо поочередно, но не сговариваясь.

Правила:

- если оба члена команды называют цифру вместе, игра начинается сначала;
- разговаривать запрещено;
- допустимо использование мимики, жестов.
- задача усложняется — всех участников просят играть с закрытыми глазами.

Результат: во время упражнения сотрудники вынуждены предугадывать действия друг друга, обращать внимание на невербальные обращения, манеры коллег. В конце задания игроки обсуждают итоги и основные проблемы, препятствующие выполнению задания.

Пример № 2

Цель: построение коллектива.

Задание: все участники строятся в круг, закрывают глаза. Следует построиться в любую заданную фигуру (квадрат, треугольник и др.).

Результат: как правило, выполнение задачи сопровождается суетой и спорами. Это происходит до тех пор, пока не будет выявлен лидер игры, который расставит участников. После того как задание будет выполнено, сотрудники должны ответить на вопрос, уверены ли они в том, что фигура ровная. Открывать глаза нельзя до тех пор, пока вся команда не будет убеждена в победе. По окончании игры устраивается обсуждение, главная цель которого выяснить варианты более быстрого и качественного прохождения испытания.

Пример № 3

Цель: близкое знакомство.

Задание: коллеги встают в ряд по росту. По команде ведущего все перестраиваются в заданном порядке. Движения осуществляются молча.

Перестановка происходит по следующим параметрам:

- по первой букве имени, фамилии или отчества (в алфавитном порядке);
- по цвету волос (от светлого оттенка к более темному);
- по месяцу рождения;
- по возрасту.

Результат: члены команды учатся взаимодействию и пониманию, больше узнают друг о друге. Сотрудники находят схожие черты с коллегами, что способствует развитию личной симпатии.

Пример № 4

Цель: общее дело.

Задание: все участники тренинга делятся по двое и берутся за руки с партнером. Свободными руками (у одного из пары это левая рука, а у другого — правая) необходимо упаковать подарки: обернуть бумагой, завязать бант. Конкурс на скорость и качество исполнения.

Результат: для победы в игре партнеры должны понимать друг друга с полуслова, жеста, взгляда. Соревновательный дух улучшает отношения и способствует сплочению команды.

Пример № 5

Цель: снятие внутреннего напряжения и психологического дискомфорта.

Описание: ведущий называет любое число, не превышающее количество участников в группе. Согласно этому числу (например, 5), должно синхронно подняться, не сговариваясь, 5 человек.

Упражнение вынуждает участников предугадывать мысли и действия друг друга. Привлекает повышенное внимание к жестам, взглядам и манерам.

Обсуждение: почему не сразу получилось выполнить задание и что помогло достичь результата и т. д.

Номинация «Кино-, теле- и другие экранные искусства»

Первая премия

**ЭСТЕТИКА ЭКСЦЕНТРИЗМА
В ФИЛЬМАХ АЛЕКСАНДРА АЛОВА
И ВЛАДИМИРА НАУМОВА**

ШАЕВ Матвей Андреевич

Всероссийский государственный институт кинематографии
имени С. А. Герасимова

1. ВВЕДЕНИЕ

Данная работа посвящена исследованию трех фильмов, созданных режиссерами Александром Аловым и Владимиром Наумовым в творческом содружестве в 1960-е годы, с позиции выявления в этих фильмах ряда объединяющих стилевых черт, присущих методу работы авторов. Картины Алова и Наумова этого периода — «Мир входящему» (1961), «Монета» (1962) и «Скверный анекдот» (1966) — на момент своего выхода столкнулись с жесткой критикой со стороны официальных цензурных органов, что привело к фактическому исчезновению этих картин из кинопроцесса, что, в свою очередь, означало их труднодоступность для анализа. Позднейшая реабилитация мало поспособствовала масштабному процессу изучения художественных качеств фильмов, т. к. тексты, где упоминаются данные картины, преимущественно посвящены их сложной истории, и там они возникают именно в связи с тем, что не были выпущены в широкий прокат сразу после создания. Однако творческое наследие, созданное Аловым и Наумовым в 1960-х, заслуживает больше внимания, чем упоминание в качестве примера так называемого полочного кино. В настоящее время, в связи с вновь растущим интересом к советскому кинематографу 1960-х годов, необходимо восполнить существующие пробелы в отечественном киноведении и попытаться оценить художественное значение этих фильмов, отталкиваясь от особенностей их сходного художественно-стилевого решения, что и определяет актуальность исследования.

Главной целью работы является выявление творческого метода режиссеров, продемонстрированного в этих фильмах, который состоит в активном использовании эстетики так называемого эксцентризма, берущего начало из советской кинематографии 1920-х годов, в частности кинематографа Григория Козинцева и Леонида Трауберга, а также возвращение в поле зрения современного отечественного киноведения фигур авторов. Обозначенные задачи представляют анализ и сопоставление художественных образов, визуального решения и особенностей композиционного строения с точки зрения направления кинематографического эксцентризма, элементы которого присутствуют в фильмах, несмотря на

то что эксцентризм не был целенаправленно декларирован Аловым и Наумовым как часть их творческой программы. Полноценных научных исследований на эту тему на момент написания данной работы не существует, как и крупных исследований творчества Алова и Наумова.

Данная цель включает в себя следующие этапы работы:

1. Изучение научной и киноведческой литературы, посвященной творчеству Алова и Наумова.
2. Изучение принципов эксцентризма, обозначенных Григорием Козинцевым.
3. Анализ выбранных картин с точки зрения ряда элементов их устройства — композиция, решение внутрикадрового пространства, драматургия образов, особенности сценария.

Творчеством Александра Алова и Владимира Наумова периода 1960-х годов в форме статей и рецензий занимались такие специалисты, как Лев Аннинский, Евгений Марголит, Жорж Садуль, Вера Шитова¹, Валерий Фомин² и другие авторы. Вопросами эстетики кинематографического эксцентризма занимался, в первую очередь, один из ее создателей — Григорий Козинцев. Также группе ФЭКС и ее программе была посвящена международная конференция «ФЭКС и эксцентризм», проходившая в Москве в декабре 1989 года, материалы которой легли в основу выпуска № 7 историко-теоретического журнала «Киноведческие записки»³.

Анализ трех картин по неким условно-стилистическим признакам, представленный в данной работе, был способом выявить в них единство подхода и использование сходных тем и мотивов, что объединяется в одну общую эстетику эксцентризма, подкрепленную, в частности, наследием ФЭКС и школы советского кино 1920-х годов вообще. Деление на подобные главы замечательно тем, что, начиная подробно изучать какой-то конкретный аспект в фильме, переходишь к более общему взгляду, а значит — более глубокому пониманию сути фильма.

2. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ

2.1. Традиция

В 1970 году в журнале «Искусство кино» вышла статья Михаила Блеймана под названием «Архаисты или новаторы?». В тексте автор обозначил существование нескольких фильмов (в частности, С. Параджанова, С. Самсонова, И. Драча, Л. Осыки и др.), единых по стилевому признаку и режиссерской трактовке материала в притчевой форме, и выделил их в так называемую школу, как бы возвращаясь к первым этапам советской кинематографии, где у каждого крупного режиссера в основу творчества была положена программа, та же самая школа с особыми принципами: группа КЭМ Ф. Эрмлера и Э. Иогансона, мастерская Л. Кулешова, наконец, группа ФЭКС Г. Козинцева и Л. Трауберга. Знаковый год

¹ Работы перечисленных авторов можно найти в следующем источнике: Александр Алов. Владимир Наумов. Статьи. Свидетельства. Высказывания. — М. : Искусство, 1989.

² Фомин В. «Полка» : Документы. Свидетельства. Комментарии. — М. : Науч.-исслед. ин-т киноискусства, 1992.

³ Киноведческие записки. — 1990. — № 7. — С. 23, 64.

публикации — практически прощание с бурными шестидесятыми — позволяет читателю увидеть некую промежуточную (и субъективную) характеристику возникших в кинопроцессе тенденций. Блейман, анализируя картины представителей «школы», выделил их основные черты: отдельное внимание к изобразительной стороне фильма, вплоть до отказа от речи (и ее замещение аудиокomentarием или надписями) в некоторых случаях, запечатление кадра внутри собственной графической выразительности; уникальная поэтика, материал которой построен на национальных сюжетах, где сила воздействия зачастую достигается яркими контрастами. «...Искусство не вправе ограничиваться фиксацией людей и натуральной среды, в которой они действуют, оно не может ограничиться “съемкой”, а должно создавать, именно создавать, зрительный образ. “Школа” возвращает кинематограф к истокам ее природной зрелищности»⁴, — говорил Блейман. И хотя сейчас речь пойдет не об этом направлении, эти важные замечания в сущности обращают нас назад, прямо к свойствам немого кино, чьи возможности достигли своего пика во времена двадцатых и где властвовали деталь и гипербола.

Возможно, что «школа», по характеру своего обращения приемов туда, «назад», была самым ярким симптомом шестидесятых с их особой любовью к «Великому немому» и ностальгией; как будто лозунг XX съезда КПСС о «восстановлении ленинских норм» был воспринят киноязыком как сигнал о возвращении некоторых стилистических особенностей двадцатых годов. Эти приметы иногда трудноуловимы и разбросаны словно случайно. Вот «До свидания, мальчишки!» (1964) М. Калика — интертитровые надписи для передачи воспоминаний главного героя, а вот «бессловный» эпизод (тоже, кстати, ретроспективный) из начала «Долгой счастливой жизни» (1966) Г. Шпаликова своими пожарными напоминает ленту «Мой сын» (1928) Е. Червякова. Но были и другие, более обстоятельные примеры.

В этом же 1970 году были завершены съемки фильма «Бег» по мотивам произведений М. Булгакова, о котором Блейман впоследствии написал текст, также опубликованный в «Искусстве кино», — «Стиль, отвечающий теме», где высказал свою точку зрения о его художественной особенности: «Конечно, “Бег” А. Алова и В. Наумова опирается на внимательное изучение М. Булгакова и на внимательное чтение литературы эпохи, но не только на это. Их стиль в своеобразном виде близок прежде всего кинематографии двадцатых годов. <...> ...они поняли образ фильма как предельное заострение сталкивающихся противоречий, то, что это сказалось не только в монтаже, но и в изобразительном стиле, в содержании, воплощенном как взрыв драматического смешным, а смешного трагическим, доказывает, что режиссеры активно восприняли поэтику и стиль кинематографии двадцатых годов <...> Традиция не умирает, если это хорошая традиция»⁵.

Слова Михаила Блеймана о живучести традиции, а также его вопрос об архаистах и новаторах (который в свою очередь тоже возвращает нас к двадцатым годам и обыгрывает название знаменитого текста Ю. Тынянова «Архаисты и новаторы» (1929)) служат замечательным эпиграфом к рассуждению о стилевых предпочтениях режиссерского тандема Александра Алова и Владимира Наумова; в исследованиях и рецензиях, посвященных их фильмам, нередко можно

⁴ Блейман М. Архаисты или новаторы // Искусство кино. — 1970. — № 7. — С. 67–68.

⁵ Блейман М. Стиль, отвечающий теме // Искусство кино. — 1971. — № 4.

встретить упоминания, касающиеся связи двух кинематографистов с наследием киноэкспериментов 1920-х годов. Более того, Блейман в этой ситуации оказывается в роли путеводителя по двум временам («...дней связующая нить»⁶, если угодно, особенно к разговору о шестидесятниках) — настоящему и прошлому. Подобно его словам, предварительно открывающим для нас тему для рассуждения, он открывает карьеру Алова и Наумова, выступив совместно с В. Беляевым в качестве автора сценария к их самостоятельному⁷ дебюту «Тревожная молодость» (1954). А в 1929 году Блейман опубликовал статью «Куда растут ФЭКСы», о петроградской группе Козинцева и Трауберга, которые занимают далеко не последнее место в отношении Алова и Наумова.

В разных источниках, касающихся картин Алова и Наумова, будь то написанные современниками или же вышедшие позднее тексты, неоднократно подчеркивалось их родство с кинематографом «отцов» (т. е. зачинателей советского кино) — но подчеркивалось бегло, словно мимоходом. Вот некоторые цитаты: «... напомним, что на подобных же эстетических позициях зиждется поэтическая сторона “немой” классики. Тот, кто упускает это из виду, невольно впадает в ошибку подозрения, что Алов и Наумов заимствуют у немого кино “приемы съемки”. Между тем в действительности они отнюдь не перенимают готовые результаты, но получают свои собственные, вполне самостоятельные, в органическом соответствии со своим замыслом»⁸; «Они восстанавливали в правах киностили конца 20-х - начала 30-х годов, они жаждали вернуть кинематограф к кинематографу. Если употребить слова поэта, они тоже хотели вернуть ему “звучание первородное”. Какое же? Эйзенштейновское... довженковское...»⁹; «А упрекали молодых кинематографистов и в приверженности к эстетике немого кино (порок, кстати говоря, весьма сомнительный)...»¹⁰. Говорили¹¹ о навязчивых, почти символических деталях жизней и карьеры режиссеров: начиная от факта преемственности ремесла, буквально от отца к сыну, где при этом указывали, что Владимир Наумов родился в семье оператора Наумова-Стража, работавшего с В. Гардиным, Е. Дзиганом и А. Хохловой, и актрисы Агнии Бурмистровой, и заканчивая неразрывностью их дуэта, которая началась еще в институте; она заставляет вспомнить, как в прежнюю прекрасную пору у кинофильмов были собственные родители: С. Эйзенштейн и Г. Александров у «Октября» (1927), В. Пудовкин и М. Доллер у «Конец Санкт-Петербурга» (1927) и, разумеется, уже упомянутые Г. Козинцев и Л. Трауберг, чье крепкое содружество образовывало столь же неразрывную

⁶ Шекспир У. Гамлет, принц датский (в пер. Б. Пастернака). Акт I, сцена 5.

⁷ Первым же опытом работы Алова и Наумова на киноплощадке стала картина «Тарас Шевченко» (1951), которую режиссеры заканчивали после смерти И. Савченко, руководителя их мастерской во ВГИКе.

⁸ Мачерет А. В. Эстетика острых сопоставлений // Художественные течения в советском кино / А. В. Мачерет. — М. : Искусство, 1963.

⁹ Аннинский Л. Три вспышки // Александр Алов. Владимир Наумов. Статьи. Свидетельства. Высказывания. — М. : Искусство, 1989. — С. 55.

¹⁰ Калещук Ю. Ты слышишь, сын Барбары? : рецензия на фильм «Мир входящему» // Молодой целинник. — 1961, октябрь.

¹¹ Например: Марголит Е. Наумов Владимир // Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Т. II. — СПб. : Сеанс, 2001.

связь, как и соединенные в одну кличку фамилии Алова и Наумова¹². Ряд этих любопытных параллелей и наблюдений можно завершить напоминанием о том, что в 1933 году Козинцев страстно мечтал о постановке пантомимы о Тиле Уленшпигеле, народном герое средневековых легенд. Мечта так и осталась нереализованной, однако черты Уленшпигеля легли в основу характера Максима из трилогии 30-х, а в 1976 году советские экраны увидели... «Легенду о Тиле», снятую Аловым и Наумовым. Солидарность в выборе материала как она есть.

И наконец, вновь Блейман. В статье «Стиль, отвечающий теме» (о том, почему цитируются фрагменты текстов о фильмах других периодов, будет сказано ниже) смысл слов о традиции¹³ он раскрывает следующим образом: «Возможно, режиссеры, начавшие работу в кинематографе уже в пятидесятых годах, не видели ни “Шинель”, ни “СВД”, ни “Чертово колесо”. <...> И мне кажется, что манекен, перекочевавший в “Бег” из “Мира входящему”, был принесен в эту картину из “Нового Вавилона”, хотя там его и сожгли»¹⁴. В манифесте ФЭКСов «АБ! Парад эксцентрика» есть раздел номер III под названием «Наши родители», где авторы обозначают свою творческую родословную: мама — шансонетка, папа — Пинкертон. Продолжая аналогию семейного родства, логично будет высказать предположение, что кинематографические родители Алова и Наумова, судя по всему, это Козинцев и Трауберг, и хотя их творческие горизонты не были сосредоточены в «Эксцентрополисе»¹⁵ — поначалу работали на Киностудии им. Довженко, в 1957 году перебрались на «Мосфильм», — эстетика эксцентризма прочно проникла в их картины, и над одной парой незримо витал дух другой.

Однако об этой эксцентрике в советское время было сказано не так уж и много. И не потому, что ее трудно было разглядеть, — скорее трудно было увидеть сами картины. Вся сложность и трагичность положения Алова и Наумова в том, что практически всю совместную карьеру их сопровождали запреты, ограничения, упреки и поправки. Так, в киносправочнике «Кино: Энциклопедический словарь», изданном в 1987 году, фильмография режиссеров представлена с десятилетним разрывом: «Мир входящему» (1961) и «Бег» (1971). А на самом деле — и это не говоря о замыслах, которые они старались осуществить, — в этом десятилетии у режиссеров вышли картины «Монета» (1962), указанная в справочнике, но вне основного творчества из-за своей телевизионной природы, и «Скверный анекдот» (1966) — едва ли не первая сбитая ласточка «полочных» фильмов, чья судьба сравнима с судьбой второй части «Ивана Грозного» Эйзенштейна: в обоих случаях произведение автора подверглось критике за прозрачные намеки в сторону современности, хотя действие происходит в другом историческом периоде. «Скверный анекдот» всплыл уже на том берегу¹⁶, в конце восьмидесятых, и оказался доступен широкому зрителю только в 1987 году. До этого писать что-либо о фильме, которого фактически не существовало, просто не представлялось

¹² Б. Барнет, живший в 50-е годы с режиссерами в одном доме, называл их «Аловонаумов».

¹³ См. с. 2.

¹⁴ Блейман М. Стиль, отвечающий теме.

¹⁵ Бывш. Петроград. Так значилось на обложке уже упомянутого манифеста, опубликованного в 1922 году.

¹⁶ Последняя совместная картина Алова и Наумова называлась «Берег» и вышла в 1983 году. Тогда же не стало Алова.

возможным. Схожая участь постигла и «Мир входящему». Выход ленты был изначально саботирован — к примеру, в журнале «Октябрь» вышла статья, написанная, по словам М. Ромма, «в совершенно беспардонных тонах политического доноса»¹⁷. И даже неприметная «Монета», которая стала для Алова и Наумова упражнением в постановке американского материала, должна была привести к осуществлению первого совместного проекта между СССР и США «Встреча на далеком меридиане», но — безрезультатно. Список можно продолжать: тот же «Бег» вызывал интерес во многом за счет того, что это была первая экранизация запрещенного ранее Булгакова.

В общем, режиссеров долго сопровождал подобный шлейф, а обязательной частью сборников о них являются перепечатанные стенограммы обсуждений о той или картине, подвергаемой сомнению. Но фильмы Алова и Наумова представляют интерес не только как документы из истории цензуры, но и как яркие примеры уникальной стилистики, соблюдаемой на протяжении отдельных периодов. «Выпавший» период шестидесятых привлекает внимание не только своим характером принадлежности к тенденциям кинематографа, но и общностью людей, работавших над этими фильмами. Именно на этих трех фильмах Алов и Наумов трудились вместе с оператором Анатолием Кузнецовым, композитором Николаем Каретниковым и драматургом Леонидом Зориным. Постоянство этого состава (за исключением разве что художника) также соотносится с идеей мастерской ФЭКС о единстве творческой группы. Усилиями этих людей в кинематографе Алова и Наумова шестидесятых сложилось отчетливое направление эксцентризма, элементы которого, осознанно или нет, были восприняты у старших мастеров.

Еще одна важная особенность при рассмотрении стиля режиссерского тандема — идеи и открытия его невозможно привязать к личности автора, как и в любых других проявлениях тесного сотрудничества и замысла (известные дуэты из истории кино — Пауэлл и Прессбургер, братья Васильевы, опять же Козинцев и Трауберг, братья Коэн). Лучшее всего об этом высказались Ильф и Петров в ответ на наиболее часто задаваемый вопрос «как вы пишете?»: «Авторов обычно спрашивают, как это они пишут вдвоем. Интересующимся можем указать на пример певцов, которые поют дуэты и чувствуют себя при этом отлично»¹⁸. Ильф также добавлял: «Если слово пришло в голову одновременно двум, значит, оно может прийти в голову трем и четверем, значит, оно слишком близко лежало. Не ленитесь, Женя, давайте поищем другое. Это трудно, но кто сказал, что сочинять художественное произведение легкое дело?»¹⁹ Не исключено, что также складывалась яркая, безумная, стремительная энергия фильмов Алова и Наумова, путем тщательного отбора, через споры, ругань, поиски, но это непременно к фантазии и главное — видимому результату.

¹⁷ Ромм М. Выступление в ВТО // Устные рассказы. — М. : Всесоюз. творч.-произв. объедин. «Киноцентр», 1989.

¹⁸ Ильф И., Петров Е. Двойная автобиография. Сочинено 25 июля 1929 г. Москва.

¹⁹ Петров Е. Из воспоминаний об Ильфе. — М. : Эксмо, 2008.

2.2. Рисунок

Леван Пааташвили, оператор-постановщик фильма «Бег», вспоминал: «Алов и Наумов любили плотные кадры, заполненные людьми, ценили динамику движения в разных ритмах»²⁰.

Действительно, объемность среды была для них главным фактором при работе над каждой сценой. Отсюда столь насыщенные подробностями кадры, в которых всё — начиная от плакатного листка на столбе и заканчивая каким-нибудь персонажем на заднем плане, казалось бы ничего не значащим для истории и вообще не имеющим отношения к героям, — должно было свидетельствовать об эпохе, времени и месте действия.

Ведь если охватить широким взглядом фильмографию Алова и Наумова, то можно обнаружить одну интересную особенность: среди всех их совместных фильмов не найдется ни одного, где действие бы полностью разворачивалось в современной (относительно создания) действительности. Начало было положено уже в завершении обучения: в качестве своеобразной проверки на профпригодность им было поручено доделывать работу своего мастера «Тарас Шевченко» о событиях середины XIX века. Оттуда они шагнули в историко-революционную трилогию 1950-х годов, воплотив в ней типичное и совершенно искреннее желание молодых кинематографистов от «оттепели» преодолеть сталинскую эпоху и передать ощущение больших перемен, как это было в двадцатые годы; кроме того, тема соответствовала используемым приемам: «...возвращает в кинематограф эстетику революционного авангарда — экспрессивные ракурсы и монтаж <...> воспринимаются как оппозиция монументальному сталинскому кино „большого стиля“»²¹. И наконец — шестидесятые. Здесь от фильма к фильму меняется не только время, но и место действия. Причем время властно, масштабно диктует драматургию картин, выстраивая их события на линии относительно каких-то крупных изменений: «Мир входящему» — Германия 1945 года (накануне; причем происходит деление на два дня — 8 и 9 мая); «Монета» — Великая депрессия в США 1930-х годов (в момент); «Скверный анекдот» — Россия 1862 года (т. е. после реформ Александра II).

Тем же самым занимались и Козинцев с Траубергом, когда выбирали сюжеты для своих постановок: «Низкий жанр, формальные акценты и требуемого временем коллективного героя ФЭКСы искали в истории и культуре: действие “Шинели” происходит в николаевском Петербурге, “С.В.Д.” отсылает в эпоху декабризма, а “Новый Вавилон” — ко временам Парижской коммуны»²².

Обращение к прошлому как к сюжетообразующему элементу происходит от свойственной эксцентризму игры с реальностью, ее своеобразного переустройства, а также работы с культурными отсылками, которые становятся благодатной почвой для создания эксцентрического приема. Также в этой условности «всякая мелочь может вырасти до колоссальных размеров»²³, чего и требует эстетика эксцентризма.

²⁰ Пааташвили Л. Полвека у стены Леонардо. — М.: Изд-во 625, 2006.

²¹ Васильева И., Медведев М. Дебют как симптом // Сеанс. — № 19/20.

²² Добротворский С. Козинцев всегда был классиком, но слишком радикальным // Коммерсантъ. — 1995, 18 марта.

²³ Подробнее см. примечание 37.

Судить о прошлом мы можем по изображениям. Если оно далекое, то по произведениям живописи — так, например, считали участники объединения «Мир искусства» и уже на собственных картинах старались современным взглядом воспроизвести сюжеты XVII и XVIII веков, воображая и мечтая. Если оно ближе, то по фотографиям, фильмам, плакатам, хроникальным кадрам, рекламным проспектам и т. д., то есть фактическим документам. Последнее, между прочим, особенно ценно и существенно: опять же, вспомним ФЭКСов и их замысел «Похождений Октябрины», построенный на изображении рекламных и пропагандистских лозунгов. Предметная среда, показанная при помощи соответствующих на тот момент реальности изображений, дает мгновенное представление о временном периоде — способ действенный и наглядный.

К тому же и для самих режиссеров это был способ окунуться в «незабываемое прошлое», как писал в их отношении Лев Аннинский. В связи с «Павлом Корчагиным», например, кинематографисты старшего поколения, видевшие собственными глазами 20-е годы, обвиняли их в неправде, в отклонении от реализма и бытоподобия первых лет советского государства. Однако мир «Павла Корчагина» и не стремился к буквальному воспроизведению и во многом строился именно на представлении Алова и Наумова, не заставших в сознательном возрасте это десятилетие, об этом времени.

Так, «Мир входящему», начиная от первых кадров, где действие происходит у торгового магазина с манекенами и увешанных вывесками домами, и заканчивая последними, сохраняет это внимание к нарисованному изображению, живописному плакатному слову или бытовому предмету. Как отмечалось, их детали «снайперски точны», потому как заключают в себе правду, сгущенную до метафоричности. Разрушенный немецкий быт здесь воссоздан с максимальной скрупулезностью, переворачивающей всё представление о нормальности мира. За пределы домов, где им самое место, вырваны самые обыкновенные предметы. И теперь стулья находятся посреди мостовой, пианино нелепо водружается на телегу, а детская коляска оказывается брошенной в машину шофера Рукавицына — как трогательный символ того, что она обязательно кому-то пригодится. Разбитые очки на фасаде дома, обозначающие, видимо, оптометрическую лавку, позади Ямщикова в начале фильма отсылают то ли к разбитому пенсне из «Броненосца “Потемкина”», то ли к «Арсеналу» Довженко. Маскарон²⁴ в виде человеческого лица — такой же неживой представитель этого омертвевшего наряду с манекенами, и неслучайно именно после череды этих «трупов» Ямщиков с солдатом находят жизнь в лице беременной немки Барбары.

Возвращаясь к теме непосредственно рисунков, можно отметить прибытие Ямщикова во временный штаб майора. Когда солдат предстает перед ним, то он останавливается у входа, а позади него оказывается какой-то агитплакат с изображением темной фигуры в плаще и шляпе (типичный облик шпиона) и предупреждающей надписью. Фигура Ямщикова представлена в полный рост и выглядит несравнимо больше этой смутной, маячащей позади угрозы. В этом же эпизоде Ямщиков устало и отрешенно сидит на ступенях и, держа в зубах папиросу, зажигает спичку, чтобы прикурить, однако вместо этого безразлично

²⁴ фр. *mascaçon*. Скульптурное украшение фасада здания в форме человеческой головы или морды животного.

смотрит на то, как гаснет пламя. Эта пустота внутри него усиливается образом пустой и покосившейся рамки, висящей за его спиной. Этот способ характеристики персонажа повторяется и в шутивной форме ближе к финалу, когда мы видим кабину американского водителя, увешанную фотографиями и плакатами с пин-ап девушками, — из чего еще складывается заокеанский союзник-войка как штамп? Он громогласен, не дурак выпить и в определенный момент обратится к одной из этих девушек и скажет: «Give me a kiss!». Наудачу!

Примерно так же выглядит и американская среда в «Монете», сложенная из книжных и кинематографических представлений о США. Такими идеями вдохновлялись режиссеры, когда представляли Америку в 20-е и экранизировали Эптона Синклера («Джимми Хиггинс») и Джека Лондона («По закону»). Совсем не случайным выглядит, к примеру, выбор места действия третьей новеллы, «Воскресенье в джунглях», разворачивающейся рядом с кинотеатром. Оно могло происходить где угодно, но это дает возможность украсить стены различными афишами фильмов. В разных кадрах можно отчетливо разглядеть постеры следующих картин: «Город на границе»²⁵ с Полом Муни и Бетт Дэвис, «Клык и коготь»²⁶, «Король Соломон с Бродвея»²⁷. Эти постеры к реально существующим фильмам еще и четко указывают на единство времени, поскольку все они относятся к 1935 году, никакого анахронизма по отношению к предваряющему начало титру о том, что события разворачиваются в США 1930-х годов. А афиша выступления бродвейского певца Эдди Кантора — опять же, мог бы быть кто угодно — над входом в кинотеатр словно служит ниточкой между двумя странами: нью-йоркец Кантор родился в семье русских эмигрантов.

В первой новелле «Игра» герой Андрея Попова замечает двух «бутербродников», мужчин, несущих на себе рекламные афиши, — эдаких «человеков-постеров». Казалось бы, незначительная деталь, но тем не менее отлично характеризующая природу персонажей «Монеты» и персонажей кинематографа Алова и Наумова 60-х в целом. У Олега Ковалова в заметке про «Монету» (едва ли не единственный киноведческий текст, пусть и крошечный, посвященный фильму) есть отличное замечание по поводу визуальной эстетики и заложенных в содержание кинематографических кивков в сторону: «Вся эта лента словно состоит из художественных отсылок. Трагический безработный в кургузом пальтеце с коротковатыми рукавами, которого играет Андрей Попов, словно забрел в нее прямехонько из обличительной серии того же Пророкова “Вот она, Америка!”, отрепья его сынишки, превращающегося в “ребенка улицы”, сродни разлохмаченному козырьку знаменитой кепки “малыша”, сыгранного Джеки Куганом, и просто вздрагиваешь, когда на лице Джесси Фултона, наливающимся безумием <...>, проступают жуткие черты того монстра, которого в “хоррорах” 1930-х играл Борис Карлофф. Ну а нависающие потолки конторы, словно приплюсцивающие фигуры и без того стиснутых обстоятельствами героев, — ясное дело, шлют пламенный привет Орсону Уэллсу»²⁸. Можно также увидеть сходство офиса героя Ростислава Плятта

²⁵ Ориг.: Bordertown, 1935 год, режиссер Арчи Майо.

²⁶ Ориг. Fand and Claw, 1935 год, режиссер Фрэнк Бак.

²⁷ Ориг. King Solomon of Broadway, 1935 год, режиссер Алан Кросленд.

²⁸ Заметка была написана для каталога XXII фестиваля «Белые столбы» и размещена на сайте кинотеатра «Иллюзион». [Электронный ресурс]. — URL: <http://illuzion-cinema.ru/movie-332>.

из второй новеллы с конторой в «Психо» Альфреда Хичкока (с тем отличием, что в «Психо» стены были увешаны картинами, а в «Самом счастливом человеке на Земле», помимо узора косых линий от жалюзи, продолженных от нуаров и также встречающихся в «Психо», висит одна дорожная карта), а Олег Стриженов, сыгравший Фултона, напоминает скорее не Карлоффа с его inferнальностью, а экспрессию Конрада Фейдта из фильма «Человек, который смеется», который позднее переключался в американские комиксы под видом злодея Джокера. Таким образом, стилизация окружающей среды не минула и стилизацию самих героев.

Привет Орсону Уэллсу и его оператору Греггу Толанду проскальзывает и сквозь операторскую работу Анатолия Кузнецова (в этой же заметке Ковалов отмечает его талант стилиста или «даже пародиста») и его решение снимать «Мир входящему» при помощи технологии глубинной резкости фокуса, чтобы одновременно уделить внимание обоим планам. Так, стилизованными под живописный задник оказываются и герои третьего и четвертого планов, яркие, колоритные (Наумов отмечал, что для большей убедительности они вместе с Аловым детально разрабатывали историю каждого персонажа массовой, вплоть до пункта его назначения из этой сцены) и вместе с тем выполняющие функцию ожившей картинке. «В фильмах Алова и Наумова вы никогда не увидите безликой толпы. Самым тщательным образом проработан у них второй, третий, пятый план»²⁹. Из этого целиком состоит, например, «Скверный анекдот», где непомерная толпа гостей на свадьбе постоянно маячит где-то позади. В «Мире входящему» под вальс Чайковского из «Спящей красавицы» танцует вынесенная на задний план и от того миниатюрная балерина, появляющаяся для того, чтобы своими изящными движениями внести долю гармонии в толпу раненых пациентов госпиталя.

Утверждение о подобной плакатной фактурности в особом смысле справедливо и в отношении героев «Мира входящему», даже главных, и уж тем более «Скверного анекдота». В «Мире входящему» драматургия образов трех героев — Ивлева, Рукавицына и Ямщикова — представляет собой типичность, доходящую до типажности. Рукавицын — воплощение расхожих характеристик шофера: остряк, любитель поболтать и весь мир ему брат. В благородстве Ивлева, пусть и порой нелепом, выписаны строгость и статность офицера. И Ямшиков — солдат, предпочитающий не говорить, а действовать, — здесь доведен до предела. В каждом из них заключен образ, традиционный для военного фильма. Однако это только внешняя плакатность, способ передачи внешней формы, укрупненной рамками эксцентрики. Тем не менее, как писал Аннинский, «соотношение фигур выдает... безуминку», потому как эти заранее приготовленные модели преломляются сквозь призму общего психологического и драматического содержания фильма, рисуя внутренние объемные и сложные портреты со своими мотивациями и причинами. И весь талант Алова и Наумова в том, что такие нюансы они порой передают при помощи небольших сцен, отдельных кадров и вообще как будто мимоходом. Например, Ивлев, спрашивающий в начале Рукавицына, а затем Ямщикова, сколько немцев им довелось убить, ближе к концу, во время прорыва на американской машине, стреляет во вражеского солдата. Момент динамичный, и лицо Ивлева на экране показывают совсем недолго, однако этого

²⁹ Цитата Валентина Железнякова, цит. по: *Городецкий А.* Владимир Наумов. — М.: Союзинформкино, 1988.

достаточно для того, чтобы прочесть в его душе потрясение от произошедшего. В случае остальных персонажей, тех, что встречаются по пути, остается лишь внешняя яркая форма, также подпитанная плакатным обобщением. От американцев — огромный солдат в исполнении Николая Гринько, лихой и свирепый. От французов — француженка в обязательном берете. От немцев — Барбара, одетая в шляпку а-ля «флэппер», пальто и таскающая чемодан с двумя тюками.

Герои «Скверного анекдота» являются носителями идеи рисунка в другом смысле. Их черно-белые образы рифмуются с неподвижными оттисками в духе «страшненьких»³⁰ каприços Гойи с их подчеркнутыми физиологическими деталями. Эти детали не были буквально перенесены из первоисточника Достоевского и были также доведены до предела при проработке материала режиссерами: «Конечно, несчастный Пселдонимов и у Достоевского портретирован “с длинным и горбатым носом”, и нос его, привидевшийся пьяному генералу в роли собеседника, прямо отсылает читателя к гоголевской повести. Но то, что у Достоевского просверкивает беглой литературной остротой, не больше, — у Алова и Наумова становится навязчивой идеей, константой; плюс к длинному крючковатому носу даны артисту Сергачеву в роли Пселдонимова и тонкие змеящиеся губы, и еще что-то в бровях, в мимике, — одним словом, вы ни на секунду не можете отделаться от мысли, что все это — шарж на Гоголя».

Статус Пралинского («его превосходительство») подчеркивается большую часть фильма тем, что Пралинский находится в обрамлении при помощи окружающих его людей (в композиции он занимает центральное место, когда сидит на диване) и предметов (балдахин на кровати). Он склонен «принимать парламентские позы» и от этого тоже выглядит неживым, как и толпа масок на празднике, что в результате для него плохо кончится. Между началом и концом фильма есть своеобразная визуальная параллель образов. По пути в дом Пселдонимова ему на пути встречается возница на телеге, который держит в руках петлю. Туда попадает фигура Пралинского — зловещее предзнаменование. В конце же мы видим Пралинского у себя в кабинете, а позади него — портреты в овальных рамах. Он смотрится в такое же по форме зеркало и так и остается там, одновременно застрявший в петле и запечатленный для потомков в пышной раме.

Таким образом, в этой главе, помимо художественных пристрастий режиссеров, намечаются еще две черты «аловонаумовского» эксцентризма — страсть к замкнутой форме и повышенное внимание к слову.

2.3. Круг

Характер эксцентрики всегда выпуклый. Без предельной явности и преувеличенности, таких же, как «вырастающие горбы»³¹ и «вздувающиеся животы»³², она попросту не может существовать. Причем преувеличение может быть связано не только с формой отдельного предмета, чьи свойства достигают гипертрофированного вида для обретения эксцентрического характера, но и с многократным

³⁰ Это слово Владимир Наумов использовал на обсуждении фильма в противовес понятию о «маленьком человеке». «Страшненького», по его мнению, в картине жалеть не надо.

³¹ Козинцев Г. М. АБ! Парад эксцентрика // Г. М. Козинцев. Собр. соч. : в 5 т. — Л., 1983. — Т. 3. — С. 74.

³² Там же.

повтором, будь то деталь, сцена, музыкальный мотив и т. д. Повтор гиперболизирует прием и делает его эксцентрическим, т. к. вынужденная (а повтор явно принуждает) фокусировка зрительского глаза на конкретном элементе фильма выделяет его на фоне остальных, придает ему величину, сравнимую с выросшим горбом или животом.

Для Алова и Наумова определяющей силой картин было движение. Даже не движение, а стремительный бег — эта строчка с экранизацией Булгакова в их фильмографии, выражающая суть кинематографического метода, не просто так там оказалась. Как будто творческий уход в мир прошлого (формальное движение назад) складывался из обратной пропорции к ходу фильмов. В их отношении часто звучали слова «мощная энергетика» и «темпераментность». Деятельность их киногероев была настолько кипучей, что к финишу они приходили на последнем дыхании, а в процессе приобретали некую нервность, сопутствующую испытаниям. Быстрота, напористость, чрезмерность картин — это словно прямое продолжение заветов ФЭКСов о том, каким должно быть действие на экране. Напомним, что для них «пьеса — нагромождение трюков»³³. Вдобавок: «Темп 1000 лошадиных сил. Погони, преследования, бегство»³⁴.

Одним из способов достижения подобного темпа является «гран-интрига», разрешение которой мы ждем с нарастающим нетерпением. Бег в «Мире входящему» сравним с бегом гонца со срочной вестью. Отданное в начале героям поручение (в данном случае приближение ребенка уравнивается с приближением мира) становится точкой отправления, а его выполнение — финалом пути. Здесь в ход вступает еще один фэксковский принцип — дивертисмент³⁵, и действие, по-прежнему подчиненное общей интриге, разделяется на ряд вполне самостоятельных эпизодов, которые можно описать как «короткие встречи». Бег «Монеты» — это череда марш-бросков, где движение продвигается от новеллы к новелле, — снова дивертисмент! — собранным под одной обложкой (напомним, фильм основан на рассказах американского писателя Альберта Мальца), и, разумеется, внутри каждой истории особый характер развития. «Скверный анекдот» же выглядит как забег на длинную дистанцию без передышки. На заседаниях, посвященных обсуждению «Скверного анекдота», ему вменялась в вину его одинаковая ровная тональность. Имелся в виду не тихий, спокойный ход фильма, а наоборот — его бурный темп брал резкий старт и не отпускал до самого конца. Л. Погожева на встрече кинематографистов высказалась следующим образом: «Отказавшись от изображения внутренней драмы каждого из этой карнавальной толпы, они лишили фильм движения, внутренней диалектики. При бурном внешнем мельтешении фильм внутренне оказался статичен»³⁶. С. Герасимов также обозначил это как проблему: «Меня несколько насторожило то обстоятельство, что Пралинский попадает сразу в атмосферу сложившегося гротеска. Алов и Наумов поспешили

³³ Там же.

³⁴ Там же.

³⁵ Театральное представление из различных эстрадных номеров в дополнение к главному представлению.

³⁶ Стенограмма заседания президиума Союза кинематографистов СССР // Александр Алов. Владимир Наумов. Статьи. Свидетельства. Высказывания. — М.: Искусство, 1989. — С. 105.

с распределением красок. Стена преувеличений обрушивается сразу...»³⁷ Однако сочетание внешнего движения и внутренней статики за счет особого устройства драматургии фильма является характерным приемом Алова и Наумова, опять-таки эксцентрическим по своей натуре.

Эксцентрика основана на остроте сопоставлений³⁸ и смешении двух противоположных категорий, чаще всего предельно однозначных и оттого выразительных. Контрасты рождают комизм (вспомним хотя бы дуэты Лорела и Харди, Пата и Паташона), однако смещение акцентов с чисто внешних признаков (например, роста) на внутреннюю пропасть между двумя объектами рождает уже ощущение драматизма или даже трагизма. Эстетику подобных сравнений Алов и Наумов нашли в сочетании словно искусственно создаваемой динамики сюжетного действия и статики окружающего мира персонажей, созданной, как мы помним, чисто живописными приемами.

Вселенная этих фильмов, во многом благодаря их условности и отстраненности, представляет замкнутую систему. Пространство «Мира входящему» ограничено, по сути, только дорогой, по которой движутся герои, а если совсем сузить рамки, то кабиной автомобиля. Причем дорога — это практически сказочный образ (ключевым моментом для героев будет выбор пути на перекрестке; сразу вспоминаются многочисленные ситуации на распутье и, конечно, главный завет «не сворачивай с тропы, а то худо будет»). В какой-то момент ее будет застилать дождь, в другой покроет туман, скрывая всё, что находится за ее пределами. Эта сжатость разрешится только с рождением ребенка — буквально с его «входом» в этот мир он принесет с собой перемену. Маленького масштаба «Монете» никак не избежать за счет одной формы, представляющей телевизионный сборник из трех рассказов, где действие разворачивается в павильонной³⁹ Америке (которая, за неимением другого подходящего слова, выглядит невероятно «киношно»), ограниченной либо фрагментом улицы (новеллы «Игра» и «Воскресенье в джунглях»), либо тесной комнатой («Самый счастливый человек на Земле»). «Скверный анекдот» практически полностью разворачивается в чиновничьем доме с ярко выраженным нарушением стройности внешней конструкции, в традициях немецкого экспрессионизма⁴⁰. Здесь же наблюдается несовпадение масштаба комнат по отношению к фасаду, как будто внутри дом значительно больше.

Таким образом, как промежуточный итог, величина существующих повторов резко возрастает на фоне маленьких миров. Об этом писал еще Б. Эйхенбаум в одном из самых важных текстов «Как сделана “Шинель” Гоголя»: «Стиль гротеска требует, чтобы, во-первых, описываемое положение или событие было замкнуто в маленький до фантастичности мир искусственных переживаний... совершенно отгорожено от большой реальности, от настоящей полноты душевной

³⁷ Стенограмма заседания президиума Союза кинематографистов СССР. — С. 110.

³⁸ Так А. Мачерет озаглавил рецензию на «Мир входящему».

³⁹ Вообще, павильонные съемки, т. е. создание реальности с нуля, — отличительная черта немецкого киноэкспрессионизма. На точки соприкосновения между эксцентрикой (в первую очередь, фэксами) и немецким экспрессионизмом многократно указывается в материалах конференции «Фэксы и эксцентризм», прежде всего Ю. Цивьяном, О. Коваловым и др. («Киноведческие записки», № 7 (1990), С. 23, 64).

⁴⁰ То же самое.

жизни, и, во-вторых, чтобы это делалось не с дидактической и не с сатирической целью, а с целью открыть простор для игры с реальностью, для разложения и свободного перемещения ее элементов так, что обычные соотношения и связи (психологические и логические) оказываются в этом заново построенном мире недействительными и всякая мелочь может вырасти до колоссальных размеров»⁴¹. Повторы же в замкнутом пространстве образуют кольцо, и из всего этого мы получаем кэрролловский бег по кругу⁴². «Я хотел сказать, — обиженно проговорил Додо, — что нужно устроить Бег по кругу. Тогда мы вмиг высохнем! <...> Сначала он нарисовал на земле круг. Правда, круг вышел не очень-то ровный, но Додо сказал: — Правильность формы несущественна!»⁴³

Что характерно, во всех фильмах Алова и Наумова 60-х годов роль повтора является формообразующей и каждый фильм построен на основе кольцевой композиции. Так, последний и финальный кадры из «Мира входящему» идентичны по своему символическому значению. Как проросшее дерево у могильного креста означает победу жизни над смертью — кстати, иконография этого кадра сразу сообщает о бесконечном цикле умирания и возрождения, своеобразный поэтический эпиграф, — так и писающий на груди трофейного оружия младенец говорит о торжестве человеческого, откровенно физиологического, телесного, живого⁴⁴ над бездушным милитаристским знаком, который, впрочем, только что отошел в прошлое. Помимо этого, по ходу фильма присутствуют зеркальные образы. Один из них — замечательная режиссерская «находка» с сапогами Ивлева. Крупный план сапог, дающий характеристику героев через деталь (ну чем не традиционный для немого кино способ?), используется дважды. В первом случае по-ученически старательно отполированные и чистенькие сапоги неопытного Ивлева сравниваются с босыми ногами Рукавицына (кстати, интересна манера съемки камеры при этом: визуально она как будто описывает в воздухе прямоугольник и одним кадром последовательно снимает сапоги, затем ступни, после чего переходит к лицу Рукавицына, а потом и Ивлева; несмотря на внешнюю разницу, внутренне герои уже связаны невидимыми рамками). Эта забавная, практически гэговая деталь сразу дает представление о натуре двух персонажей и предполагает развитие отношений между ними. Второй раз акцент на сапогах Ивлева в той же самой манере делается практически в самом конце, когда он сидит в кабине американского «Студебеккера». Теперь сапоги запачканы, и налипшая грязь символизирует груз испытаний и перемену в характере Ивлева. Пример повтора другого уровня, внутриэпизодного — момент, предшествующий только что описанному. Ивлев встречает на дороге американца с поломанным транспортом и пытается убедить взять его и других героев с собой, однако американец

⁴¹ Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика : сборники по теории поэтического языка. — Пг. : 18-я Гос. тип., 1919. — Вып. [3].

⁴² На самом деле форма круга удивительным образом тождественна эксцентрике — вспомним хотя бы устройство цирковой арены.

⁴³ Кэррол Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. Алиса в Зазеркалье. — Минск : Юнацтва, 1990.

⁴⁴ Тут можно вспомнить схожую этим мотивом сцену из «Земли» А. Довженко, где трактор необходимо было «оживить» при помощи человека, и колхозники заправляют машину собственной мочой.

говорит, что не может этого сделать. Языковой барьер между ними заставляет двух союзников использовать активную жестикуляцию. Экспрессивность каждой фигуры усиливается в сочетании с другой: фигура американца значительно крупнее, чем фигура Ивлева. Это всё, конечно же, говорит о манере слэпстика, и общий план, изображающий героев в полный рост на фоне белизны тумана, чтобы максимально очертить их пластику, тому прямое подтверждение. Эпизод смонтирован из нескольких продолжительных кадров: основной из них, где демонстрируется практически весь ход событий, занимает около трех минут. На протяжении этого кадра камера фактически зафиксирована в неподвижной позиции рядом со «Студебеккером», лишь изредка отъезжая назад и тем самым выражая колебание и желание наконец сдвинуться с мертвой точки. На протяжении этого кадра Ивлев и американец то отходят от машины, то возвращаются к ней. Созданная при помощи повторов сцена одновременно смешна (а также самостоятельна; более того, отмечалось⁴⁵, что она «кощунственна», потому как здесь сламывается стиль картины, однако подобное мнение может сложиться в случае непринятия трактовки всего действия с точки зрения эксцентризма — плюс мы помним про дивертисмент), и вместе с тем исход этого монотонного события решает судьбу — человека, мира.

Округлость «Монеты» заключена в ее названии. Никель, дайм или квотер — неважно, что именно, она все равно притягивает к себе всех героев, как золотые дублионы пиратов. В каждой новелле повторы выполняют функцию своеобразного ритуала, обязательного для достижения цели и вместе с тем как будто отодвигающего ее. Первая история, «Игра», начинается с того, что герой Андрея Попова повторяет с сыном план нехитрого «ограбления» молочника. Этот разговор был между ними явно несколько раз. Герои постоянно ходят взад-вперед и топчутся на месте в ожидании. Та степень отчаяния, читаемая в глазах Попова, говорит нам, что нет никакой определенности, и в финале фигуры отца с сыном растворяются в городском тумане — наверное, чтобы потом опять вернуться на это место. Репетиция мальчика — это и есть игра. Он относится к ней несерьезно, постоянно отвлекается. Продемонстрированный жалостливый плач (способ отхода при обнаружении) ненатурален и комичен. Однако при исполнении плана все проработанные тонкости забудутся. Останется лишь одно — слезы, теперь абсолютно искренние и произвольные. Это, пожалуй, самый яркий пример использования одного приема в двух разных значениях. Во второй новелле образ духоты обстановки создается благодаря вентилятору и ограждениям из решетчатой проволоки, замыкающим двух героев словно в тюремной клетке. Их спор похож на дуэль, и каждый раз они сталкиваются между собой, убеждая друг друга фактически одними и теми же словами (постоянно звучит фраза «я тебя не возьму!»). Это продолжается до тех пор, пока герой Ростислава Плятта не вынужден уступить под давлением Джесси Фултона, не только словесным, но и физическим. Переход к грубой силе происходит именно в тот момент, когда Джесси выгоняют из офиса, после чего он возвращается назад исполненный решимости и отчаяния. Начало и конец новеллы также рифмуются: в первом кадре Фултон бреется в уборной, в последнем он в этой же уборной безумно улыбается и сжимает руки вокруг воображаемого руля. Получение работы обещает ему

⁴⁵ Аннинский Л. Три вспышки. — С. 66.

одновременно заработок и несчастья. Следует помнить, что его взяли на место водителя Эгберта, рассказавшего об этой возможности. Он же и погиб на работе накануне, а значит, Джесси, по всей видимости, следующая жертва, ведь свято место пусто не бывает.

Третья новелла — еще одна дуэль, на сей раз между стариком и мальчиком. Здесь персонажи оказываются притянуты к водосточной решетке, где лежит заветная для обоих монетка. На протяжении всей истории два персонажа чередуют борьбу друг с другом, оставшись один на один, с мнимым выражением дружбы и примирения при виде посторонних. Начало и конец новеллы можно обозначить двумя разными точками — комедийное начало в духе немой комедии и практически трагический, ставящий приговор обоим финал.

Замкнутость «Скверного анекдота», пожалуй, наиболее трагична из всех примеров. В нем есть масштабность темы, присущая «Миру входящему» (это определяется по конкретному отношению к историческому факту и дате — в одном случае 1945 год, в другом 1862-й; об этом писалось выше), но нет такого же счастливого разрешения в конце и нет вариативности, которую предлагает «Монета» своими разными историями и открытыми финалами. Форма «Скверного анекдота» — это сразу и порочный круг, и чертово колесо, и хоровод по следам ведьминового кольца⁴⁶. И «парализация» фильма, на которую указывали на собраниях кинематографистов, есть на самом деле один из авторских приемов решения темы, оборачивающий происходящее в похороны живого трупа. Собственно, на подготовке к погребению картина и заканчивается, когда Пселдонимову сообщают о его смерти, после чего он начинает затыкать рты смеющейся толпы, но затем сам поддается общему безумию. Так заканчивается и одновременно начинается фильм: одна и та же пляска Пселдонимова повторяется за всю картину трижды — в начале, финале и при обмороке Пралинского. Так одно переходит в другое, и уже нет разницы между Пселдонимовым и Пралинским, когда в эпизоде сновидения они кружатся в пародийном вальсе с завязанными глазами и — уже разобщенные — не могут обнаружить друг друга. Разорвать этот круг пытается немая и чахлая горбунья⁴⁷, воплощающая милосердие в этом доме. Здесь же круглая или овальная форма приобретает отрицательное значение, выступая как примета уродства. Это и монокль зловещего господина, отсылающий к мрачности Фрица Ланга и сгущающий мерзость в этом увеличительном стекле, и тяжелые колеса на инвалидном кресле Млекопитаева (если Блейман писал о том, что манекены пришли в «Мир входящему» из «Нового Вавилона», то сюда кресло перекочевало уже из «Мира входящему»). Этот царек живет в собственном мирке и доставляет себе удовольствие тем, что унижает других, и кого же — окружающих его женщин да Пселдонимова, заставляя их плясать в диком вихре. Между тем от него, запертого в комнате, пахнет мертвечиной: когда он прикладывает к глазам целковые, ради которых дергается Пселдонимов, кажется, что это соблюдение древней традиции класть на глаза усопших монеты (еще один символ круга) перед отправлением в загробное царство. Надежду на прерывание этого цикла авторы

⁴⁶ Ведьмины круги (ведьмины кольца) — круги диаметром от нескольких десятков сантиметров до нескольких метров, образованные грибами. В Германии считали, что такие кольца возникают на месте шабаша ведьм.

⁴⁷ О ней же — см. конец главы «Слово».

возлагают как раз на безымянную горбуню. Дважды она дотрагивается до настенных часов в попытке воскресить остановившееся время (и в обоих случаях она находится вне основного круга людей), но безуспешно. Сама идея времени смешна для всех остальных: именно после того, как Пселдонимов достает тикающие часы из кармана Пралинского, толпа начинает смеяться, тем самым обрекая себя на бесконечное повторение.

2.4. Слово

Намеренное лишение персонажа речи — один из характерных приемов для кинематографа Алова и Наумова 60-х годов, и прием, конечно, тоже эксцентрический. Все-таки начиная с «Путевки в жизнь», т. е. с введения звука в отечественный кинематограф, произнесенное слово как элемент диалогов и монологов персонажей стало абсолютно нормальной и само собой разумеющейся вещью. Если отталкиваться от семантики понятия «эксцентризм» — буквально «отклонение от центра», — то центром, стало быть, является звучащая речь. Убрать ее означает уйти в сторону, в область непривычного, а в непривычном и кроется вся суть. Ситуация, кстати, обратная ФЭКСам: для них смещение центра было выражено в провозглашении лозунга «не слово, а выкрик». «Аловонаумовский» выкрик скрывался под маской многозначительной тишины и немоты, все равно что с «чудовищной интенсивностью проорать: “Я говорю очень тихо, я молчу”»⁴⁸.

И роль звучащего слова у Алова и Наумова, любителей и наследников эстетики немого кино, приобретает особое значение. Следует, конечно, учитывать их отношения со словом именно литературным, пришедшим из произведений отечественной и зарубежной классики. Если всего в их совместном творчестве было десять фильмов, то шесть из них представляют собой экранизации. Более того, практически во всех случаях (за исключением первых двух картин) режиссеры выступали еще и в качестве авторов сценария.

Удивительно, но там, где можно было бы использовать титр, как это делали их коллеги в то же время (например, «До свидания, мальчики!», «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен»), «схлопывающий» в одном кадре кусок повествования, режиссеры предпочитают использовать закадровый голос рассказчика. Собственно, он и открывает их творческий этап 60-х годов.

Пролог в «Мире входящему» начинается с дикторского по манере изложения голоса, раздающегося эхом на фоне хроникальных кадров войны. Хотя тут есть и доля лукавства. Действительно, с этого начинается словесная речь фильма, но непосредственно человеческий голос появляется чуть раньше, буквально на первых секундах картины, который напевает (или даже мычит) мелодию, как бы предваряя ее инструментальную версию. Закадровый голос говорит о событиях войны так, словно они уже давно прошли (и взгляд на 40-е годы из современности станет одной из главных тем кинематографа 60-х). Этот начальный фрагмент, добавленный, на самом деле, по указанию после завершения черновой версии с целью объяснить, утвердить содержание, придает повествованию ретроспективный и условный характер. По воспоминаниям Наумова, замысел картины родился из увиденной в газете заметки о том, что немец разыскивает солдата,

⁴⁸ Это слова поэта и переводчика Григория Дашевского в передаче «Школа злословия», выпуск 278 (8 сентября 2012 года).

который помог его матери в прошлом. И выглядит это как фантазия-репортаж, откуда-то взятая история, что только подчеркивает ее кинематографичность, особенно на контрасте с хроникой: так, переход от исторических кадров к сюжету фильма осуществляется через крупный план лица манекена. Также хроника здесь выступает как обозначающий сигнал. Такая ассоциативная пара «война — хроника» помещает происходящее, это странное, почти мифологическое путешествие неизвестно где (царство Аида или Пустоши — непонятно), в определенный контекст. Хроника, между прочим, появляется еще раз, примерно в середине фильма. Она возникает там резкой вставкой, сливая игровую и документальные части воедино. И наоборот — в начальном фрагменте среди реальных съемок были постановочные, изображающие крупные планы лиц. А быть может, это был заокеанский привет Орсону Уэллсу (и, кстати, не единственный в карьере Алова и Наумова, как мы помним) с его стилизованным началом «Гражданина Кейна», где структура тогдашних кинопоказов, при которой новостные сюжеты предваряли демонстрацию фильмов, оборачивалась игрой со зрителем. Наконец, закадровый голос является частью кольцевой структуры, заранее предупреждая об исходе событий и прямым текстом проговаривая: «...начиналось рожденное в крови и муках новое время».

В «Скверном анекдоте» роль рассказчика за кадром отдана самому Достоевскому. Язвительные реплики-комментарии, буквально ставящие действие на паузу, призывают напомнить, что перед нами экранизация. Однако это не несет иллюстративного характера. В этом фильме Алову и Наумову, пожалуй, удалось повторить то, что получилось у Козинцева и Трауберга в «Шинели». Это тот тип подхода к литературному произведению, при котором авторы стремятся передать стиль и тему первоисточника при помощи приемов кино. Гоголь же в этом контексте возникает неизбежно — не только как мера сравнения для двух режиссерских тандемов и их способов визуализации, но и как Гоголь, который близок к Достоевскому-сатирику. Наумов на обсуждении «Скверного анекдота» сам отмечал⁴⁹ близость этого произведения к Гоголю и подробно сравнивал его с литературной «Шинелью». Это отдельная и довольно сложная тема для рассуждения о «Скверном анекдоте» как об экранизации⁵⁰, однако в любом случае ясно, что неразумно полагать, будто строки Достоевского звучат за кадром только как заявка автором права на получившийся результат, чтобы Достоевский был хоть где-нибудь: раз он невидим в происходящем на экране, так пусть и будет невидим — но как бестелесный рассказчик. Нет, этому голосу за кадром отводится специальная роль.

Во-первых, избранная Аловым и Наумовым стилевая манера строится на словно выплавленных из цельного куска и застывших образах (об этом писалось выше), по аналогии с немецким театральным термином «starre Maske»⁵¹, и редкие вставки текста позволяют молниеносной вспышкой очертить скрывающееся

⁴⁹ ««Скверный анекдот» Достоевского очень близок Гоголю»: стенограмма заседания президиума Союза кинематографистов СССР // Александр Алов. Владимир Наумов. Статьи. Свидетельства. Высказывания. — М.: Искусство, 1989. — С. 119.

⁵⁰ Например, можно прочесть в следующем материале: Аннинский Л. Арьергардный бой // Советский фильм. — 1990. — № 2.

⁵¹ Пер. с нем. «твердая маска».

нутро за этой маской. Во-вторых, всевластный голос, который способен прервать действие и напомнить о том, что это кинореальность, придает такой же характер отстраненности, как и в «Мире входящему», заложенный в самом названии — анекдот как история, случай. «Скверный анекдот» по существу трудно обозначить как притчу, однако сложившийся вокруг него историографический контекст и эта условность упорно навязывают иносказательную трактовку, которая там, разумеется, тоже есть среди прочих, просто за счет этого она выходит на передний план. И в-третьих, этот голос над всем, хоть немного вносящий порядок в шумный хаос, четко противопоставлен словесной какофонии персонажей. Он по другую сторону от них, и уж точно ни Пселдонимов, ни Млекопитаев, ни даже Пралинский, который все-таки является частью этого мира (несмотря на то что может, по замечанию Ивана Пырьева, вызывать сочувствие), не являются героями, способными подняться выше уровня этого домишки. За ними лишь скорбно остается наблюдать — как это делает Иисус на иконе во время танца Пселдонимова, единственное изображение, на котором заостряется внимание, пусть и кратковременно.

Однако вернемся к внутрикадровому слову и молчанию, о котором писалось в самом начале.

Для Алова и Наумова молчание может быть честнее и сильнее слова. Словом можно обмануть, слово может быть неточно или неуместно использовано, но их немые герои словно лишены этой возможности и потому искренни, в них обнажается правда действия.

Интересный пример с точки зрения использования языка представляет «Мир входящему», где, пожалуй, впервые за долгое время (наверное, самый яркий пример был в «Окраине» Бориса Барнета, в съемках которой принимал участие немец Ханс Клеринг) исследуется вопрос общения и сообщения между людьми на разных языках (если не брать в счет предыдущие военные фильмы 40-х и 50-х, где языки либо представляли оппозицию друг другу и в таком случае неизбежно требовался переводчик для расшифровки вражеского немецкого, либо специфика языков упрощалась, и вся иностранная речь передавалась на русском, характерный пример подобного — «Падение Берлина»). Здесь же каждому свое: немцам — немецкий, французам — французский, американцам — английский. Именно речевые особенности положены в основу фильма. Это даже становится способом создания драматической коллизии при выборе правильного пути на перекрестке. Ненадежность слова (и сейчас речь даже не идет о языковом барьере) подчеркивается в нескольких сценах. Например, на остановочном пункте шофер Рукавицын заводит разговор с генералом: «Помните, возил вас?..» Диалог обрывается новыми подробностями от Рукавицына: как у генерала зубы болели, как мчались они под обстрельным огнем, — но как ни старается генерал, он не может вспомнить. Да и как тут вспомнить, ведь не было такого — Рукавицын обозначился. Словом также не выразить в полной мере сущность вещи. Так, на могиле Рукавицына значится только одно — «солдат», утратив при этом весельчака «из города Николаева».

Или в начале фильма Ивлев еще сохраняет и уставную речь (момент, когда майор спрашивает его имя и тот в ответ называет звание и фамилию, но потом смущенно и растерянно говорит «Шура»), и официальный пафос перед Рукавицыным, попрекая его за неподобающий внешний вид.

В другой сцене Ивлев просит о помощи у группы людей, разбивших вроде лагеря на обочине. Среди них — говорящий по-русски серб (блистательный Андрей Файт). Как только он слышит крики немки, компрометирующие ее, то спрашивает у Ивлева: «Немка?» В этот момент два персонажа, до этого находившиеся в одном кадре, оказываются разлучены по двум разным, и их столкновение происходит в коротком диалоге:

- Вы знаете, кого она родит?
- Ребенка.
- Ребенок вырастет.

В финале, когда ребенок появляется на свет, сидящий рядом солдат возражает собеседнику: «Он не немец, он никто. Языка никакого не знает, мыслей никаких не имеет...» Вот и получается, что не проронивший за весь фильм ни слова контуженный Ямщиков ближе всего к нему, такому же бессловесному созданию, не знающему границ. Безмолвный Ямщиков, отдающий то хлеб лошади, то зонтик немке, то, кажется, собственную жизнь за чужую, становится для Алова и Наумова воплощением идеи о новом мире и одновременно болезненным напоянием о том, как этого мира добивались.

Новеллы в «Монете» — камерные и представлены парой главных действующих лиц, между которыми разворачивается диалог. Однако и тут есть место для подобного приема. Например, в первой части фильма «Игра» кульминационной точкой оказывается немая сцена (а перед ней очень долго и обстоятельно разговаривают) между мальчиком и молочником. Она отсутствовала в оригинальном рассказе Мальца и выглядела так, что мальчик без труда украл бутылку молока, пока молочник был занят. В фильме же их столкновение занимает почти две минуты. Неожиданность этой встречи оказывает на всех участников обездвиживающий эффект, не только на мальчика и молочника, но и на отца, который по изначальному плану должен был вмешаться. Похоже, что паралич наступает из-за того, что игра — представляемый и обсуждаемый на словах сценарий событий — воплотилась в реальности, где остается только действовать. Внимательный взгляд молочника прочитал в этом молчании (обратим внимание, что даже произвольный плач ребенка здесь представлен без звука, словно чтобы наверняка откреститься от его прорепетированной версии) голую правду вперемешку с отчаянием.

Среди шумного и беспорядочного гвалта «Скверного анекдота» практически у каждого заметного лица, хотя в фильме их, кажется, свыше сорока, есть своеобразная речевая «визитная карточка», и реплики отдельных гостей выхватываются из общей картины этого мирка. Слова тут, как в «Мире входящему», тоже играют ненадежную роль: фамилия Пселдонимова как будто исковерканный вариант фамилии Псевдонимов, о чем задумывается Пралинский. Однако есть несколько персонажей, чьи голоса мы так ни разу и не слышим на протяжении всего действия. Во-первых, это невеста Пселдонимова, чья немота, по-видимому, объясняется простой наивностью и даже глупостью. Ее представляет закадровый голос: «Подруг у нее никогда не было. Ума тоже». И добавляет, что из посещений «немецкой шулле», кроме азов, ничего не помнит. Во-вторых, это загадочный человек с моноклем, который взирает на остальных, как хищник, посверкивая стекляшкой и негласно одобряя происходящее. В-третьих, самый главный персонаж, неизвестно как тут оказавшийся, — немая горбунья, сыгранная Микаэлой

Дроздовской. Собственно, ее тут быть и не должно, она существо во всех смыслах не от мира сего (в чем-то даже напоминающая одноименную скульптуру Антокольского) и сугубо выдуманно-кинематографическое — сама ее пластика напоминает о вздыбленных горбах, обитающих у ФЭКСов. Кажется, что в дом она входит вместе с Пралинским: она появляется за его спиной, когда тот стоит в дверях комнаты. Сочиненная «жалейка», по выражению Наумова, оказывается глотком свежего воздуха и характеризуется режиссером как «персонаж положительный <...> играет большую роль в фильме»⁵². Ее смиренное молчание противопоставляется и бредням гостей, и гневным, но пустым выкрикам журналиста, и, конечно же, несвязной и поверхностной речи самого Пралинского, который, подобно гоголевскому Башмачкину, формулирует свои мысли исключительно при помощи междометий и силлогизмов, о чем он сам очень любит говорить. Тем не менее она обладает удивительной способностью чувствовать. В одной сцене, когда Пселдонимов ищет деньги на покупку шампанского, она протягивает ему «копеечку». В другом, как будто фантастическом моменте, Пралинский про себя, через закадровый голос, думает, что следовало бы ему уйти, и тут же горбунья подходит к нему, протягивая его шапку. Сцена, где она отрешенно кружится в покинутой комнате под звуки скрипки, объединяет горбунью с играющим в сенях скрипачом, не рискующего переходить границу и в перерывах читающего из Евангелия. Именно они, по выражению Веры Шитовой, «несут в своих душах слабый, странный свет человеческого...»⁵³, затерявшись при этом в общем беспорядке.

3. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, проанализировав ряд постоянных элементов, присутствующих в кинематографе Алова и Наумова, можно сделать вывод, что по своему характеру эти элементы являются примерами эстетики эксцентризма, что позволяет определять художественные качества всех трех картин как построение на общем эстетическом принципе.

Разумеется, эксцентризм в кинематографе Алова и Наумова не исчерпывается описанными выше примерами. Зачатки этого подхода можно искать в ранних работах историко-революционной трилогии, а также проследить, как они трансформировались в более поздних картинах. Однако конкретно 1960-е годы в контексте их фильмографии во многом интересны для исследования за счет малой изученности материала, зачатки которой хоть и присутствуют, но в довольно хаотичном виде и в контексте отдельных фильмов. Одной из задач будущих исследователей должно стать возвращение этих фильмов в широкий контекст изучения особенностей советского кинематографа 1960-х годов (в частности, незаслуженно обделенную вниманием киноведов «Монету»).

В данном исследовании остались неохваченными некоторые формальные аспекты самих фильмов. Например, использование музыкального оформления Николая Каретникова в качестве эксцентрического приема: в последней новелле «Монеты» изображение и музыка соотносятся практически по правилам

⁵² Стенограмма заседания президиума Союза кинематографистов СССР. — С. 120.

⁵³ Там же. — С. 136.

комедийной мультипликации и развиваются в одном ключе; также интересен «Скверный анекдот» с точки зрения организации музыкальной партитуры. Возможен даже анализ устройства картины с точки зрения музыкальных форм: режиссер и сокурсни́к Алова и Наумова во ВГИКе Юрий Озеров сравнивал «Легенду о Тиле» с рондо⁵⁴. Из этого возможно создание научной работы, охватывающей полную фильмографию творческого дуэта и анализирующей их работы с точки зрения построения кольцевой композиции. Также пристального внимания исследователей заслуживает изучение актерских работ и принцип создания экранных образов.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Мир входящему

9 ч., Мосфильм, 1961 г.

Режиссеры: Александр Алов, Владимир Наумов. Сценарий: Александр Алов, Владимир Наумов, Леонид Зорин. Оператор: Анатолий Кузнецов. Художник: Евгений Черняев.

В ролях: Александр Демьяненко, Виктор Авдюшко, Станислав Хитров, Лидия Шапоренко и др.

2. Монета

9 ч., Мосфильм, 1962 г.

Режиссеры: Александр Алов, Владимир Наумов. Сценарий: Александр Алов, Владимир Наумов (по рассказам Альберта Мальца). Оператор: Анатолий Кузнецов. Художник: Абрам Фрейд.

В ролях: Андрей Попов, Валерий Слапогузов, Ростислав Плятт, Глеб Стриженов, Эраст Гарин, Владимир Мاستруков и др.

3. Скверный анекдот

10 ч., Мосфильм, 1966 г.

Режиссеры: Александр Алов, Владимир Наумов. Сценарий: Александр Алов, Владимир Наумов, Леонид Зорин (по одноименному рассказу Фёдора Достоевского). Оператор: Анатолий Кузнецов. Художники: Алексей Пархоменко, Наталья Пархоменко.

В ролях: Евгений Евстигнеев, Виктор Сергачев, Майя Булгакова, Глеб Стриженов, Зоя Фёдорова и др.

⁵⁴ Александр Алов. Владимир Наумов. Статьи. Свидетельства. Высказывания. — С. 13.

ЛИТЕРАТУРА

- *Аннинский Л.* Арьбергартный бой // Советский фильм. — 1990. — № 2.
- *Аркус Л.* Новейшая история отечественного кино / Л. Аркус, О. Ковалов. — Т. 6. 1986–2000. Кино и контекст. — СПб. : Сеанс, 2002.
- *Блейман М.* Архаисты или новаторы // Искусство кино. — 1970. — № 7.
- *Блейман М.* Стиль, отвечающий теме // Искусство кино. — 1971. — № 4.
- *Бутовский Я.* От балагана к трагедии // Петербургский театральный журнал. — 2000. — № 22.
- *Достоевский Ф.* Собрание сочинений : в 15 т. — Т. 4. — Л. : Наука, 1989.
- *Козинцев Г. М.* Собрание сочинений : в 5 т. — Т. 3. — Л. : Искусство, 1983.
- *Мальца А.* Рассказы. — М. : Гос. Изд-во худ. лит., 1952.
- *Наумов В.* В кадре / В. Наумов, Н. Белохвостикова. — М. : Центрполиграф, 2000.
- *Ромм М.* Устные рассказы. — М. : Всесоюз. творч.-произв. объедин. «Киноцентр», 1989.
- «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии / В. Фомин, В. Матизен, Е. Марголит, И. Изволова. — Выпуск 3 / Валерий Фомин. — М. : Материк, 2006.
- *Эйхенбаум Б. М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика : сборники по теории поэтического языка. — Пг. : 18-я Гос. тип., 1919. — Вып. [3]. — С. 151–165.
- *Александр Алов. Владимир Наумов.* Статьи. Свидетельства. Высказывания. — М. : Искусство, 1989.
- Кино : энцикл. словарь. — М. : Сов. энцикл., 1987.

Вторая премия

СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ПУСТЫХ ПРОСТРАНСТВ В РАННЕМ ЗВУКОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

ШЕВЧЕНКО-РОСЛЯКОВА Алина Константиновна
Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения

ВВЕДЕНИЕ

Возвращение исчезнувшего с помощью звука всегда было популярным предметом для воображения: «В пустынных областях замерзшего моря Пантагрюэль из романа Рабле с удивлением слышит (...) звуки сражения, которые застыли в воздухе прошлой зимой, а теперь оттаяли и беспорядочно зазвучали»¹. Кинематограф как механизм воскрешения с переходом к звуку предоставляет этой грезе технологическое обоснование. Пустое пространство как средство локализации звука, а значит, локализации отсутствующего или исчезнувшего объекта или события, становится одним из основных приемов звукового кинематографа, открытых на первом этапе его развития, развитых впоследствии и интегрированных в язык зрелого звукового, классического, кинематографа.

Когда живопись начала XX века начала развиваться на территории поиска чистых форм, кульминацией стали, как известно, два квадрата Казимира Малевича («Черный супрематический квадрат» (1915), супрематическая композиция «Белое на белом» (1918)). Если черный и белый — цвета, то пустота — лишь отсутствие того, что может быть считано как объект изображения, но не как сущностная характеристика живописной формы. Если же посмотреть на белый не как на цвет, но как на отсутствие цвета, под ракурсом, предложенным Ласло Мохой-Надем (холст как экран, живопись, очищенная до состояния пассивной и открытой поверхности для активного письма светом, разворачивающегося во времени)², то пустота окажется сущностной характеристикой живописи, исчерпавшей себя до чистого листа для кино, тогда как для кино пустота окажется точкой отсчета.

Как утверждает Андре Базен, перефразировав Анри Гуйе, «кинематографическое изображение может быть лишено всякой реальности, кроме одной — реальности пространства»³. Согласно Беле Балашу, «переживание тишины — это переживание пространственное. <...> Совершенно беззвучное пространство мы никогда не воспримем как конкретное и действительное. Оно всегда будет

¹ Лоуэнталь Д. Прошлое — чужая страна. — СПб.: Русский остров, 2004. — С. 58.

² См.: Мохой-Надь Л. *Telehor*. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. — С. 48–50.

³ Базен А. Что такое кино? — М.: Искусство, 1972. — С. 179.

действовать как невесомое, невещное»⁴. Способ работы с категорией пространства изменился с переходом от немого к звуковому кинематографу; и одним из следствий этого изменения стало распространенное и нормативное использование пустого пространства как художественного приема в звуковом кинематографе. Основной определяющей характеристикой звука с этого ракурса является его чужеродность изображению, в том числе чужеродность своему источнику, являющемуся частью изображения или же остающемуся за кадром.

Изъятие, неполнота формы, несоответствие ожидания и данности смещает фокус восприятия с присутствия на отсутствие. Форма (пространство) выступает как фон пустоты, что выявляет в Бытии — Ничто, о чем пишет Жан-Поль Сартр, анализируя ситуацию, когда, вопреки ожиданию, человека нет в кафе: «в действительности Пьер отсутствует во всем кафе; его отсутствие замораживает кафе в его рассеянном состоянии, кафе остается фоном»⁵. Именно это определение является базовым для данного исследования. Но пустое пространство органично для языка именно звукового кинематографа: звук обостряет пустоту как призрак отсутствующего объекта, но и сама пустота способна визуализировать звук или же его отсутствие. Локальный звук, обособляющий объект, обнаруживает акустическую пустоту вокруг, преобразуя видимое единство кадра в разомкнутость и превращая немоту (тишину) в акустическое качество кадра. Приход звука в кино повлек за собой усложнение и расширение закадрового пространства, разъятие звучащих объектов в немой неделимой среде, выявляет действующую силу тишины. «Тишина тоже имеет акустический эффект. Но только там, где звучат слышимые звуки. (...) Никакое другое искусство не может передать тишину»⁶.

Целью данного исследования является выявление и анализ специфики функционирования пустых пространств в раннем звуковом кинематографе. Начало 1930-х гг. рассматривается в исследовании как период формирования новых языковых норм в кинематографе; материалом для исследования выбраны фильмы определяющих мировой кинопроцесс в этот период западных кинематографий: США, Франции, Италии и Германии. В исследовании будет стоять задача не типологизировать как можно большее число вариантов функционирования пустого пространства, но выявить наиболее характерные; при составлении фильмографии будет стоять цель не всеохватности, но ясности. Согласно гипотезе исследования, именно через пустое пространство сдвиг в репрезентации, произошедший в звуковом кино, привел к формированию новой поэтики и эстетики, основой которых становится репрезентация отсутствующего.

Предметом данного исследования является пустое пространство как художественный прием. Под пустым пространством понимается внутрикадровое пространство, предполагающее возможность помещения в него объектов и мизансценирования (плоскость или поверхность как таковые на этих основаниях не являются пространством), но характеризующееся отсутствием объектов, акцентированными пустотными зонами вокруг присутствующих объектов или специфическим типом мизансценирования, при котором в пространстве акцентируются

⁴ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. — М.: Прогресс, 1968. — С. 216.

⁵ Сартр Ж.-П. Бытие и Ничто: Опыт феноменологической онтологии. — М.: Республика, 2000. — С. 47–48.

⁶ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. — С. 215.

пустотные зоны. Пустота пространства как отсутствие может выявляться через присутствие определенного объекта — по той же логике, по которой Сидни Люмет описывал достижение эффекта тишины: нет лучшего способа выявить тишину, чем жужжание одинокой мухи⁷. В задачи исследования входит не анализ способов получения образа пустого пространства, но анализ способов функционирования уже полученного пустого пространства в конструкции фильма.

Закадровое пространство как таковое не является предметом исследования, однако понимание специфики его функционирования в звуковом кино важно для определения специфики сдвига в репрезентации на отсутствующее и изменений, произошедших с категорией пространства в кинематографе. Закадровая среда в звуковом кино тесно связана с приемом отсутствия. «Активная закадровая среда ставит перед зрителями вопросы (...) Пассивная — создает атмосферу и заполняет закадровое пространство»⁸. Согласно определению, данному Делёзом: «Закадровое пространство отсылает к тому, чего мы не слышим и не видим, и все-таки оно в полном смысле слова присутствует»⁹.

Ролан Барт сравнивает фотографию с вещью, с вырванным из потока непрерывного бытия мертвым объектом: «Фотографическое изображение полно, набито до отказа, за отсутствием места к нему ничего нельзя добавить»¹⁰, — пишет Барт, говоря о фотографии как о неделимом, вроде окна или пейзажа, единстве (том самом, из-за которого, по Юрию Тынянову, фотография не является искусством,¹¹ — как и, в идеале, по Барту). Ссылаясь на статью Андре Базена «Театр и кино», где тот писал: «Когда персонаж выходит из кадра, мы допускаем, что он ускользает из поля зрения камеры, но все же продолжает существовать такой, какой он есть, в другой, скрытой от нас точке окружающей его обстановки»¹², Барт сравнивает кино с фотографией, говоря о слепом поле, дублирующем частичное зрение: «экран (...) представляет собой не кадр, а тайник; выходящее из него лицо продолжает жить»¹³. Согласно Филипу Уоттсу, источником термина для Барта был Паскаль Боницер, который писал эссе о «слепом поле» в 1970-х годах: «Более важным является тот факт, что, говоря о «слепом поле» фотографии, Барт очень близко подходит к обращению фотографии в кадр фильма. (...) Если где-то еще Барт сосредоточен на отдельных кадрах, фотограммах из фильмов,

⁷ Люмет С. Как делается кино // Искусство кино. — 1998. — № 11. — Искусство кино [сайт]. — URL: <http://www.kinoart.ru/archive/1998/11/n11-article19> (дата обращения: 15.08.2019).

«Урок», извлеченный Сидни Люметом при работе со звукорежиссером над фильмом «Холм» (1965), важен для данного исследования не столько с точки зрения звука, сколько с точки зрения пустоты, выявляемой локализованным объектом, каким в полной тишине выступает муха: «Сидни, если ты услышал муху, значит, тишина действительно полная».

⁸ Русинова Е. Звук рисует пространство // Киноведческие записки. — 2004. — № 70. — С. 241.

⁹ Делёз Ж. Кино. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. — С. 30.

¹⁰ Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. — С. 158.

¹¹ См.: Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 335–336.

¹² См.: Базен А. Что такое кино? — М.: Искусство, 1972. — С. 146–195.

¹³ См.: Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. — С. 101–102.

где они появляются, то здесь же он указывает на то, что воображение добавляет к кадру закадровое»¹⁴.

Вырабатывая концепцию дихотомического развития кинематографа по двум противоположным тенденциям — тенденции братьев Люмьеров и тенденции Жоржа Мельеса, Зигфрид Кракауэр утверждает: «Если кино является фотографическим средством выражения, оно должно тяготеть к просторам реальности — открытому бескрайнему миру, весьма мало похожему на замкнутый и упорядоченный мирок трагедии»¹⁵. И, допуская в фотографии закадровое пространство, к которому отсылает изображение, наделяет «реалистический», люмьеровский, кинематограф способностью визуализировать нескончаемый «поток жизни».

Пространство кинематографического образа может выходить за пределы кадра. Перемещением границы кадра выявляется длящееся внутрикадровое пространство. Действующим элементом киноязыка становится заэкранное или закадровое пространство. Именно в звуковом кинематографе закадровое пространство начало определять устройство фильма наравне с внутрикадровым и вступать с последним в специфическое, основанное на ситуации отсутствия взаимодействие. Для понимания специфики этого взаимодействия способы функционирования закадрового пространства будут затронуты в исследовании.

В мировом киноведении феномен пустого пространства наиболее изучен в связи с японским кинематографом (в первую очередь кинематографом Ясудзиро Одзу), кинематографом Микеланджело Антониони и авторским кинематографом 1960-х гг. (в первую очередь кинематографом Алена Рене, сформировавшимся под влиянием «Нового романа»). Безлюдные пейзажи и интерьеры Антониони и Одзу, например, неоднократно сравниваются Жилем Делёзом¹⁶. И если Одзу рассматривается в контексте общей японской традиции обращения к пустоте¹⁷, то пустые пространства Антониони представляются отражением кризиса в европейской традиции визуального образа¹⁸.

Однако за пределами кинематографа после 1960-х гг. и японского кинематографа системным изучением феномена пустого пространства в киноведении не занимались. Ноэль Бёрч в книге «Удаленному наблюдателю. Форма и смысл в японском кино» пишет: «Западная система не терпит пустоты; план безлюдного пространства (...) был быстро кодифицирован. Его значение свелось к выражению различных форм саспенса, и план стал особенно востребован в фильмах ужасов. В других случаях заэкранное воздействие явилось следствием сдержанного стиля и недосказанности (...)»¹⁹. Делёз при определении понятия «какого-угодно-про-

¹⁴ Уоттс Ф. Кинематограф Ролана Барта / пер. с англ. Влад Лазарев // Cineticle [Сайт]. — URL: <http://cineticle.com/chapters/1407-barthes-bazin-watts.html> (дата обращения: 07.08.2019).

¹⁵ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. — М.: Искусство, 1974. — С. 21.

¹⁶ См.: Делёз Ж. Кино. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. — 506 с.

¹⁷ См.: Bordwell D. Ozu and the Poetics of Cinema. — London, Princeton, NJ: British Film Institute, Princeton University Press, 1988. — 406 p.

¹⁸ См.: Chatman S. Antonioni or the Surface of the World. — University of California Press, 1985. — 384 p.

¹⁹ Бёрч Н. Фрагменты из книги «Удаленному наблюдателю. Форма и смысл в японском кино» // Киноведческие записки. — 2005. — № 75. — С. 108.

странства» обращается и к минималистскому стилю Робера Брессона, и к пространствам дикой природы в шведском кинематографе, которые он определяет как естественные «изначальные пространства» — то есть обращается к феноменам пустых пространств в рамках своей философской концепции, но не анализирует функционирование пустого пространства как прием в поэтической системе определенного фильма²⁰.

С конца 1960-х гг. тема пустоты становится особенно актуальной (понятие «минус-приема» в семиотике Юрия Лотмана²¹, разработка понятий «полости», «зияния», «разрыва», взятых из телесной феноменологии в применении к телу текста²²; понятие симулякра Жана Бодрийяра²³ и значение его для постмодернистских теорий; переосмысление пространства в синтезе феноменологического и психоаналитического подходов в философии Гастона Башляра²⁴ и его влияние на постструктуралистские и постмодернистские теории; раннее значение понятия «симулякра» Жоржа Батая²⁵ и влияние его философских концепций на постструктуралистов, постмодернистов, психоаналитические концепции Жака Лакана и т. д.). Сдача языка в 1960-е гг. помещает понятие «отсутствия» (значения) в эпицентр культурной эпохи. В статье Барта «S/Z» понятие текста представляет собой не столько четкую структуру, сколько сетку коридоров, теряющихся во мраке, и перекличку голосов, доносящихся из этих коридоров по мере продвижения²⁶. Возникает теория деконструкции Жака Дерриды,²⁷ восходящая к понятию деконструкции Мартина Хайдеггера, когда по мере продвижения по нему текст не собирается, а разрушается, множа лакуны и полости. В свою очередь лакуны и полости приведут к переосмыслению образа кэрролловской «кроличьей норы» в теории шизоанализа²⁸.

1960-й год становится переломным и для истории кинематографа: во-первых, выходит фильм Микеланджело Антониони «Приключение» (1960), где пустота сгустилась до исчезновения героини, определив драматургию; во-вторых, появляются «Новый роман» и кинематограф Алена Роб-Грийе после выхода романа «В лабиринте» (1959) и выхода фильма Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде» (1961), то есть оформляются тенденции авторского кинематографа 1960-х гг., в котором многие понятия, в том числе пространства и связанные с ними категории, особенно категория памяти, оказываются кардинально переосмотрены. Тема пустоты оказывается актуальной для киноведения. Однако исследования, относящиеся к кинематографу после 1960-х гг., не складываются в системные киноведческие блоки и стабильно заступают на смежные территории,

²⁰ См.: Делёз Ж. Кино. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2012.

²¹ См.: Лотман Ю. Структура художественного текста. — СПб.: Азбука, 2015. — 704 с.

²² См.: Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992–1994. — М.: Ad Marginem, 1995. — 360 с.

²³ См.: Бодрийяр Ж. Дух терроризма. Войны в Заливе не было. — М.: Рипол-классик, 2016. — 224 с.

²⁴ См.: Башляр Г. Поэтика пространства. — М.: Ad Marginem, 2014. — 352 с.

²⁵ См.: Батай Ж. Проклятая доля. — М.: Гнозис, Логос, 2003. — 208 с.

²⁶ См.: Барт Р. S/Z. — М.: Ad Marginem, 1994. — 304 с.

²⁷ См.: Деррида Ж. О грамматологии. — М.: Ad Marginem, 2000. — 512 с.

²⁸ См.: Делёз Ж. Логика смысла. — М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. — 480 с.

как, например, исследования, опирающиеся на понятие «потенциального пространства», предложенного в рамках психоаналитической концепции Дональдом Винникоттом²⁹. Разрозненных обращений к кинематографу до 1960-х гг., например, в связи с функционированием пустых пространств в американских хоррорах и нуаре 1940-х гг.³⁰ или в концепции «каких-угодно-пространств» Делёза³¹, недостаточно для понимания принципов функционирования пустого пространства в кинопоэтике до языкового кризиса.

В исследовании Джея Плата «Ритм пустоты», также относящемуся к послевоенному кинематографу и опирающемуся на концепцию Делёза, систематизированы концепции, так или иначе апеллировавшие к «пустому пространству»: Белы Балаша (*absolute film*), Ноэля Бёрча (*pillow-shots* — термин, использующийся по отношению к пустым планам у Одзу), Сеймура Чатмана (*temps mort* — термин, использующийся по отношению к пустым пространствам у Антониони)³², Жильбера Переса (*thin air* — термин, использующийся по отношению к пустым натурным планам в кинематографе Ф. В. Мурнау)³³.

Только концепция Жильбера Переса является исключением (концепция «абсолютного фильма» Белы Балаша относится к раннему авангарду и имеет косвенное отношение к рефлексии именно пустоты пространства)³⁴. Понятие «разреженного воздуха» соотносится с принципами кинематографа Мурнау и дополняет понимание его места в «реалистической» тенденции (в понимании Кракауэра и Базена). Термин «*thin air*» определяет пустое пространство через объект: персонажам не обязательно покидать кадр, но они находятся так далеко, что оказываются охваченными пространством; пространство, расширяющееся вонне зоны охвата взглядом, рассеивает внимание; отсутствие осязаемого смысла наполняет «разреженный воздух» неопределенным предчувствием и заставляет «дрейфовать между жизнью и смертью»³⁵.

Сборник статей «Воплощение отсутствующего», вышедший в 2018 году, посвящен понятию «отсутствующего» в кино: «Мы хотели рассмотреть материальность того, что существует за рамками или, возможно, за самими пределами репрезентации; выразительность ландшафта, окружающей среды и более неуловимые свойства восприятия, такие как настроение, атмосфера и воображение. (...) взаимосвязь между отсутствием, воплощением и присутствием (...) в связи

²⁹ См.: *Barshack L. Intimate Enunciations: Carnival and Apocalypse in Fellini // Cardozo Law Review. — 2010. — 31.4 — P. 119–144.*

³⁰ См.: *Wasserman T. Phantom Bodies: The Missing People and Empty Streets of Film Noir // Quarterly Review of Film and Video. — 2014. — Vol. 31, is. 7. — P. 611–620.*

³¹ См.: *Делёз Ж. Кино. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2012.*

³² См.: *Chatman S. Antonioni or the Surface of the World. — University of California Press, 1985. — 384 p.*

³³ См.: *Plaat J. The Rhythm of the Void. On the rhythm of any-space-whatever in Bresson, Tarkovsky and Winterbottom [Master Thesis] // Radboud Universiteit Nijmegen, 2015–2016. — 97 с. — Radboud University [сайт]. — URL: <http://theses.uibn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/2643/Plaat%2C%20Jay.pdf?sequence=1> (дата обращения: 25.05.2018).*

³⁴ См.: *Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. — М.: Прогресс, 1968.*

³⁵ См.: *Perez G. The Deadly Space Between // The Material Ghost: Films and their Medium. — Baltimore; London: John Hopkins University Press, 1998. — P. 123–148.*

с конкретными фильмами»³⁶. Постановка вопроса о кинематографе как искусстве отсутствующего в настоящее время является актуальной для киноведческих исследований.

Несмотря на то, что многие из авторов, работы которых использовались при подготовке к данному исследованию, апеллировали к образу пустого пространства, ни в зарубежном, ни в отечественном киноведении не было, во-первых, последовательного обращения с этой целью к кинематографу до раскола, который можно маркировать образом острова в «Приключении», рефлексией над ядерными ударами в «Хиросиме» и разработкой топологии лабиринтов в творчестве Роб-Грийе (1960-х гг.); во-вторых, систематического анализа пустого пространства как художественного приема, а не образа. Однако, согласно гипотезе исследования, именно обращение к первому этапу формирования звукового кинематографа и исследование принципов функционирования пустых пространств, выработанных в этот период, могут дать новые результаты, важные для понимания дальнейшего мирового кинопроцесса, и, наконец, подойти к «расколу» 1960 года с «обратной точки».

Таким образом, тема исследования является актуальной, а новизна исследования заключается в выборе иной методологии в изучении такого понятия, как «пустое пространство» в кинематографе, выборе ракурса, при котором пустое пространство изучается во взаимосвязи со звуком, изменившим языковые нормы кино, а также принципиально иного, отвечающего поставленным задачам периода для изучения. Результаты исследования могут быть использованы для дальнейших разработок темы пустого пространства в классическом и современном кинематографе, а также для практического применения в рамках изучения и преподавания курсов истории и теории кино и анализа фильма студентам кинематографических или искусствоведческих вузов, режиссерам, художникам кино и операторам, обучающимся художественному решению фильма в кинематографических вузах, школах и на специализированных курсах, и студентам смежных специальностей.

1. ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК СРЕДСТВО ЛОКАЛИЗАЦИИ ЗВУКА

В «Падении дома Ашеров» (1928) Жан Эпштейн, объединив представление о кинематографе как механизме воскрешения мертвых с пространственным представлением о памяти, создает свою последнюю развернутую метафору немого кино. Художник писал портрет леди Мэдилейн, тогда как живая супруга таяла как воск. В пустых коридорах и залах замка хранились артефакты памяти: портреты, доспехи, — сквозняк приоткрывал их, приподнимая тяжелые траурные занавеси. Камера с трудом продвигалась в сгущенной пустоте, в отсутствии тех, кто населял это место; воск времени, тая, сгущался до замедленной съемки. Художник был последним из рода. Но Мэдилейн воскресла, вернувшись из глубины

³⁶ См.: *Materialising Absence in Film and Media* // Nadine Boljkovac and Saige Walton. *Screening the Past*. — 2018. — *Screening the Past* [сайт]. — URL: <http://www.screeningthepast.com> (дата обращения: 06.07.2018).

склепа к порогу дома, и портрет вспыхнул. Вырвавшись из расплавленного кадра, огонь поглотил пространство: на месте провалившегося в болото замка в черное небо, как результат торжества искусства над смертью, выросло звездное древо предков.

Конструкция и образная система «Падения дома Ашеро́в» создана внутри языковой системы немого кино. Однако эпизод ожидания Мэдилейн, которая должна вернуться из склепа, устроен так, что через пустоту дома и омертвевших пейзажей визуализируется тишина, в которой вырабатывается образ звука (струны музыкального инструмента становятся материализацией натянутых струн ожидания, которым пронизаны застывшие пространство и время). Отсутствие звука в немом фильме «Падение дома Ашеро́в» — прием, и этот парадоксальный ход, сделанный Эпштейном, возможен постольку, поскольку он провел взаимосвязь между пустотой пространства и присутствием отсутствующего звука. Переход к звуковому кино застал Эпштейна в Бретани, и, найдя родство между спецификой языка звукового кино и спецификой соотношения человека и бретонского пейзажа на экране задолго до шестидесятых и их запроса на молчание, Эпштейн получил молчаливый пейзаж, который поглощал, «глушил» крик о помощи.

Эпштейн, укоряющий видовые картины за тяготение к живописности³⁷, развивает идею фотогении пейзажа и в бретонском цикле не уклоняется от идеи пейзажа, являющегося состоянием души, изложенной им в «Укрупнении»³⁸. Но подлинность бретонской природы, где море обтачивает гигантские скалы как лица и безветрие становится драмой, привела к изменению стиля еще до прихода звука. Крупный план, на котором построен ранний немой кинематограф Эпштейна, еще в «Крае земли» (1929) становится исключительным приемом. Однако в «Золоте моря» (1932), звуковом фильме Эпштейна, крупный план героини появляется лишь однажды, в самой развязке катастрофы: голосок девушки, шепот не может побороть тишину болот; она тонет — призыву о помощи не пробиться. Звук, разорвавший единство женского лица и моря, неизменного для поэтики Эпштейна со времен «Верного сердца» (1922), не смог преодолеть гомогенную пустоту молчания; море сгустилось и начало поглощать лицо. Здесь впервые возникла пустота пейзажа, обрекающая героя на смерть без ответа; одного из тех пейзажей, которые спустя тридцать лет дорастут до метафизических пейзажей острова Фьоре в фильмах Ингмара Бергмана, где героям ничего не будет оставаться, кроме как в молчании ждать приговора³⁹.

В немом кинематографе пустое пространство как прием для репрезентации отсутствующего использовался, но являлся радикальным авторским жестом и требовал монтажа, воссоздающего связь между пустым пространством и объектом, который должен присутствовать в кадре, отсутствуя в нем. Так, в «Ласточке и Синице» (1920) Андре Антуана утопленный и привязанный под водой шантажист отплывал вместе с баржей, с виду не изменившейся и столь же светлой, что и до убийства. Пустота, скрывающая событие или его результат, требовала монтажа со спящей девушкой на барже в момент убийства, то есть создания образа

³⁷ См.: Эпштейн Ж. Укрупнение // Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911–1933 гг. / сост. М. Ямпольский. — М.: Искусство, 1988. — С. 77–81.

³⁸ См.: Эпштейн Ж. Там же.

³⁹ См.: Kalin J. The Films of Ingmar Bergman. — Cambridge University Press, 2003. — P. 2–4.

мира, который не знает, что нечто произошло. В «Кротком Дэвиде» (1921) Генри Кинга кульминационная драка происходила за приоткрытой дверью и монтировалась с ожидающими (но не знающими о драке) возвращения героя горожанами; так оттягивалось прояснение исхода драки. Камера была направлена на дверь, из-за которой должен появиться победитель — злодей или герой. Для ожидания развязки, которая придет из пустоты, вновь требовалось связующее звено между Дэвидом, который должен появиться в дверях, и пустой дверью, на которую смотрит камера, — мир деревни. Схожий пример ожидания, сконцентрированного вокруг проема двери, которую должен открыть мертвец, в «Ветре» (1928) Виктора Шёстрёма создан в еще более сложной монтажной последовательности. Кроме взгляда изнутри дома на песчаную могилу, из которой ветер высвобождает мертвеца, создан взгляд с точки зрения «ветра» — из пустынного пространства, принадлежащего ветру, — на лицо героини Лилиан Гиш, врезанное в рамку окна.

В звуковом кинематографе связь между видимостью объекта в кадре и его присутствием в кадре нарушена. Для звукового кино пустое пространство становится приемом нормативным, для его использования уже не является необходимой сложная авторская поэтика, принципы его функционирования развиваются и практически манифестируются в коммерческом кинематографе второго ряда. Фильм «Человек-невидимка» (1933) Джеймса Уэйла лаконично определил специфику нового киноязыка. Главное действующее лицо фильма может большую часть времени не присутствовать на экране как изображение, присутствуя как субъект действия: его присутствие репрезентировано голосом. Звук не просто внес коррективы в существующий язык, но сдвинул границы возможной репрезентации. Для того чтобы голос увязывался с фигурой Человека-невидимки, разработана драматургия появлений героя в фильме (видимым, невидимым и снимающим маску, под которой отсутствует лицо), а также создана иллюзия контакта с предметами с помощью спецэффектов. Однако основной трюк, вокруг которого и создается структура этого канонического раннего звукового фильма, — это смех и голос, раздающиеся в пустом пространстве.

В ранних звуковых фильмах функционирование пустого пространства напрямую связано с освоением звука как элемента художественного текста. Одним из распространенных художественных приемов является съемка пустого пространства, в которое проникает звук. Например, в «Маленькой Лизе» (1930) Жана Гремийона камера остается на лестничной площадке, пока герои разговаривают в квартире из-за приоткрытой двери. Голоса проникают на лестничную клетку, и именно происходящее за приоткрытой дверью является содержанием сцены, к которому пустое пространство отсылает. Почти идентичный прием использован в фильме «Монмартр» (1931) Раймона Бернара. Допущение, что носитель звука присутствует, невидимый, и может являться субъектом действия, в ранних опытах расширения границ репрезентации в звуковом кино в полной мере проявится позже: например, когда ключевой сценой французского кинематографа эпохи Оккупации окажется сцена из фильма «Ворон» (1942) Анри-Жоржа Клузо, где голоса разъяренных горожан, отделившись от своих носителей, погонят Мари Корбе по пустым улицам города, ставшего ловушкой.

Ситуация ожидания кульминации, репрезентированного через пустое пространство, как было в «Кротком Дэвиде», тоже изменилась. Кульминация фильма «Враг общества» (1931) Уильяма Уэллмана вынесена за кадр, но от нее остается

только звуковой отпечаток в пустом пространстве. Герой Джеймса Кэгни пересекает пустую ночную улицу и заходит в ресторан, где обитают объекты его мести. Камера не идет за ним, оставаясь на другой стороне улицы. Кульминационное событие — расстрел банды — происходит за стеклянными закрытыми окнами, в кадре — пустое пространство, «взрывающееся» звуком пальбы. Через мгновения задержки вскрывается развязка: герой выходит обратно, раненый, и, пройдя несколько шагов по пустому переулку, падает замертво под грязным дождем. Пустое пространство улицы оказывается вместилищем для звука расстрела, а звук расстрела — залог проигрыша героя уже лишь потому, что сам звук является чужеродным изображению источником угрозы, что более детально будет разобрано в дальнейшем.

Конструкция фильма «Тайна желтой комнаты» Марселя Л'Эрбье (1930), как и в первоисточнике, детективном романе Гастона Леру, основана на раскрытии события-тайны: убийства в запертой комнате. От убийства в наличии лишь отпечаток звука, который может быть подвергнут ложной интерпретации. Открытие истины в романе Леру было обеспечено точностью, с которой автор воспроизводит устройство пространства (замка) и которая доступна главному герою-детективу. Для этого роман сопровождался подробными схемами передвижений персонажей в пространстве в ночь убийства, Леру создавал сюжет как геометрический проект. В фильме Л'Эрбье пустые пространства занимают значительную часть экранного времени. Камера задерживается в них, связь между ними осуществляется через звук, и пустота обеспечивает возможность ложной интерпретации любого звука (от визга кошки до выстрела из запертой комнаты). Разорванность связей между подлинно происходящим и интерпретацией поддержана разорванностью топологии, вместо геометрически строгого сюжета с планами замка — детектив, построенный на восстановлении цельности в лакунарном сюжете, обеспеченном лакунами в пространстве.

Еще в первом эпизоде, происходящем за пределами замка, пустое пространство используется как прием, тогда как само пространство как объект репрезентации не имеет значения. Тень в пустой гостиной встает под гимн, играющий за дверьми. Подлинность присутствия звука оказывается равной подлинности присутствия субъекта зрения (фотографа), оставшегося за кадром. Тень принадлежит фотографу, и встает она, когда фотограф поднялся с места, чтобы подготовиться к снимку. То, что тень встает в ответ на играющий гимн, — ложное содержание кадра. В немой киноэстетике содержанием данного кадра стало бы действие тени как субъекта в пространстве. Внутри звуковой киноэстетики визуальное содержание кадра оказывается ложным. Пустота предкамерного пространства отсылает к тому, что происходит за закрытыми дверьми (это пространство пусто, потому что герои еще не вышли из соседнего пространства); также пустота пространства отсылает к тому, что происходит за камерой: тень появляется в кадре, потому что ее владелец — за кадром. Связка обеспечена звуком, источник которого не является частью кадра как изображения. Пустота пространства репрезентирует отсутствие, звук — присутствие, звук в пустом пространстве — присутствие отсутствующего.

Из раскрытия события-загадки, произошедшего в закрытой комнате в детективе Леру, Л'Эрбье выделил и сделал основой конструкции фильма одно обоснование: пустота является ложным качеством. Пустая комната, в которой произошло убийство, на самом деле не была пустой — и именно это, а не точное

устройство пространства нужно понять частному детективу, чтобы разгадать загадку. В ключевом эпизоде фильма, когда детектив и его помощник готовят ловушку для убийцы, основным элементом становится пустой ночной коридор замка, за которым следит помощник. Все сложное устройство внутрикадрового пространства в раннем звуковом фильме Л'Эрбье, неизменно работавшем с пространством как с основным элементом стиля (в немом кино), сводится к пустоте как основному качеству, не имеющему отношения к стилю. Через помощника-наблюдателя, скрытого за одной из ширм, объектом репрезентации становится источник угрозы, не присутствующий в изображении, но предполагающийся в нем. Когда по стене пустого коридора крадется тень, по логике открывавшей фильм сцены с фотографом, владелец тени прокрадывается в закадровом пространстве, куда не смотрит наблюдатель.

Необходимо разграничить этот прием со сходным, появившимся в 1910-е гг. в сериалах Луи Фейада. Пространство имело множество ширм, перегородок, проемов — «карманов», в которых можно было спрятаться. Однако в «Фантомасе» (1913–1914) и «Вампирах» (1915) Фейада «карманы» пространства появились на тех же основаниях, что и маски, костюмы, роли злодеев — изнутри конструкции, базировавшейся на трансформированных театральных, трюковых законах. В немом кино ширма, за которой кто-то спрятан, — ширма иллюзиониста. Кинематографическими приемами были монтаж пространств, создание специфической, основанной на монтаже топологии и способ существования Ирмы Веп (героини Мюзидоры) как тени внутри иллюзионистского сценического представления, ставшего кинематографическим. Фейад добивался связности топологии, включал каждый «карман» в общую конструкцию пространств в фильме.

Звук изменил устройство пространства в кино, включив в него закадровое пространство, которое выявляется не движением камеры, не мизансценой, но единственным звуковым впечатлением на соседнем, видимом пространстве. Устройство пространства в звуковом фильме принципиально неопознаваемо, и ширма, за которой кто-то прячется, — больше не иллюзионистская ширма. Пустота пространства — способ репрезентации отсутствия; и если звук локализован, то беззвучие — безгранично. Внутрикадровая реальность становится неравной себе, потенциально бесконечной, лакунарной и чуждой человеку, затерявшемуся в ней, стоило лишь заговорить.

Связь звука как тени отсутствующего, лжи и угрозы, просочившейся со звуком на экран, кроме Марселя Л'Эрбье в «Тайне желтой комнаты», детально разобрана Фрицем Лангом в «Завещании доктора Мабузе» (1933). Мабузе из психиатрической клиники управлял бандой методами звукового кино: тень на экране отдавала приказы (голос был записан на пленку, и аппаратура, воспроизводившая его, была единственной, кроме макета, отбрасывающего тень, что находилось в комнате за экраном). «Он воображает, что живет в пустоте, и стоит Ломану приблизиться к нему, как он в паническом страхе забивается в угол и ужасным голосом поет: «Глория! Глория!». Эту пустоту Ланг сумел воссоздать осязаемо-реальной. Переливчатая невещественность [стеклянных стен] порождает ужасы еще более впечатляющие, чем ужасы преступного мира»⁴⁰. Разница с немым

⁴⁰ Кракауэр З. От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино. — М.: Искусство, 1977. — С. 257.

фильмом «Доктор Мабузе: игрок» (1922) Ланга в одновременной локализации угрозы как звука (в комнате приказов как аналоге звукового кинотеатра) и распылении угрозы в той пустоте, в которой и пишет Кракауэр, той, что угрожает и самому Мабузе, как в немой версии видения ужасов, сводили его с ума в финале. Только ужас стал невидимым.

Звук как разрыв, прореху в изображении определил Жан Кокто в своем дебютном фильме «Кровь поэта» (1932): губы, раскрывшиеся на женском портрете раной, источающей воду как текст, перенесли на ладонь художника, а затем на лицо статуи, открывшей речью проход в Зазеркалье. Следствием уравнивания звука с разрывом оказалось переопределение черного экрана из поверхности в глубинный переход: между рамкой зеркала, как разрыв рта, выплеснувшего воду, и отелем в Зазеркалье раскрылось черное неопознаваемое пространство, преодолеваемое художником. В «Орфее» (1950) Кокто завершит этот образ, создав иконический кадр, определяющий кинематограф как таковой, где герой Жана Маре остановлен Зеркалом как экраном или оптикой киноаппарата, а черный переход обретет форму руин Ада.

Применяя к пустым пространствам раннего звукового кинематографа утверждения Базена и Балаша, необходимо еще раз проговорить фундаментальное следствие перехода к звуковому кино: пустота как пространственное качество начала функционировать в рамках нормативного киноязыка вместе с тишиной (немотой) как акустическим качеством. Пустое пространство становится способом визуальной репрезентации не столько звука, сколько тишины, которая и обеспечивает возможность разместить звук. Даже если Человек-невидимка не станет выдавать себя голосом, перемены в языке кино сделали его присутствием данностью; тень же, как визуальный аналог звукового отпечатка, в ранней звуковой эстетике — намеренный атавизм; тень отчуждена от своего носителя, так же как носитель, являясь источником звука, отчужден от беззвучного пространства; и тени убийц, насвистывающие мелодии смерти в «М» (1931) Фрица Ланга или «Лице со шрамом» (1932) Хауарда Хоукса, — персонализации звука, как ранее тень Чезаре в «Кабинете доктора Калигари» (1920) Роберта Вине была персонализацией немого кино.

2. ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК СРЕДСТВО ОТЧУЖДЕНИЯ

Андре Базен, анализируя устройство звуковых фильмов, вышедших, по его теории, из линии немых фильмов, тяготевших к «реализму» (Жан Ренуар, Эрих фон Штрогейм) в противовес монтажному немому кино, акцентирует внимание на работе с глубинными мизансценами, предоставляющими зрителю свободу распределения внимания⁴¹. Длинный план на глубинной мизансцене в пустом пространстве, казалось бы, предоставляет свободу и персонажу. И парадокс в том, что остро поставленный с приходом звука вопрос о персонаже как марионетке для

⁴¹ См.: Базен А. Эволюция киноязыка / А. Базен // Что такое кино? — С. 80–97; Базен А. Уильям Уайлер, янсенист мизансцены // Что такое кино? — С. 97–120.

чуждого голоса на экране⁴² приводит к ответу, противоположному очевидному. Персонаж звукового кино действительно более свободен, но и более уязвим, потому что более отчужден от мира, чем персонаж немого кино.

В звуковом кино человек слишком далек, чтобы его услышать: изменение преобладающей крупности плана Жаном Эпштейном в «Золоте моря» восходило не только к необходимости освоить бретонский пейзаж, но и к фундаментальному отличию положения говорящего человека по отношению к немому пейзажу. Человек в звуковом кино рискует раствориться в пустоте так же, как быть поглощенным собственным молчанием, но никогда не сможет стать кровной частью пространства, поскольку его потенциальная способность звучать вырвала его из гармонии чистых видимостей. Камера может потерять героя из вида, и он не исчезнет. Камера может позволить герою исчезнуть. Звук ослабил неразрывную связь между видимостью и присутствием, но не покорила молчаливых пространств, и герои оказались преданы. В любом раннем звуковом фильме, будь то «Маленькая Лиза» Гремийона, «Враг общества» Уэллмана, «Гайна желтой комнаты» Л'Эрбье или «Золото моря» Эпштейна, отчуждение персонажа от мира становится следствием авторской рефлексии звука в кино. Однако необходимо отдельно остановиться на тех случаях, когда ситуация отчуждения сама становится сюжетом. Поскольку, как покажет дальнейшая история европейского, в особенности французского, кино, отчуждение, желание побега и невозможность совершить его окажутся одними из основных мотивов второй половины 1930-х гг., во многом определив их экранный облик накануне Второй мировой войны.

В кульминационной сцене фильма «Тони» (1934) Жана Ренуара героиня убивает своего мужа; выстрел раздается из дома, к которому подходят Тони и его друг. На внутрикадровом пространстве звуком отпечатывается событие, оставшееся за пределами видения камеры. Этот прием схож с каноническим приемом из «Врага общества» Уэллмана, где камера оставалась перед входом в бар, когда главный герой проникал внутрь и расстреливал своих врагов. В фильме «Тони», как и в фильме «Враг общества», задержка камеры в пустом пространстве перед входом в соседнее, закадровое, обеспечивает задержку развязки: оставляя событие как выстрел, но не раскрывая мизансцены выстрела. Но, в отличие от сцены во «Враге общества», Ренуар оставляет в кадре самого Тони, который, слыша выстрел и продвигаясь к дому, прочерчивает глубину пространства как визуализацию ожидания. Наездом на дверь в дом Ренуар закрепляет этот прием уже без опоры на присутствие Тони (к которому, в рамках языка звукового кино, пустота и так уже отсылает). Ренуар использует принцип функционирования пространства в звуковом кино для создания иного типа закадрового пространства в его соотношении с внутрикадровым, того, которое Жиль Делёз, цитируя Жана Нарбони, определит как «протяженность и кадр как срез»⁴³.

⁴² См. статью Александра Арну, которую цитирует Рене Клер: «Соответствие движений губ и произнесенных слогов еще не создает правдоподобия, необходимо передвижение звука в пространстве. Пока мы видим перед собой какую-то странную комедию, в которой актеры занимаются тем, что молча артикулируют ртом, а какой-то таинственный чревоушатель, находящийся за экраном, на одном и том же месте «озвучивает» их немые диалоги». Клер Р. Размышления о киноискусстве. — М.: Искусство, 1958. — С. 117.

⁴³ Цит. по: Делёз Ж. Кино. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. — С. 30.

Этот принцип «протяженности» функционирует в норме, тогда как именно он нарушается в ситуациях, выходящих за пределы возможностей репрезентации, одной из которых является смерть. Момент убийства мужа остается за кадром, провоцируя наезд в пустом пространстве; нарушая принцип протяженности, поскольку кадр с пустым порогом перед домом не является «кадром-срезом». Другим способом этот принцип нарушается в сцене попытки самоубийства, когда героиня отплывает на середину озера, чтобы утопиться: пространство пустеет по мере продвижения по нему и перестает быть протяженным, то есть не является связанным с пространствами деревни, становясь метафорическим пространством смерти для главной героини. Для этого Ренуар размонтировал пустой берег, куда выбегает героиня, чтобы отплыть к месту самоубийства, с лесом, откуда она выбегает, вместо того чтобы дать связь панорамой, затем оставил за кадром момент самоубийства и, наконец, полностью вывел за кадр спасение, дав развязку уже на берегу.

«Тони» открывался кадром, в котором перед камерой проходили рабочие, распевая песню, и когда они выходили из-за рамки кадра, камера оставалась на месте: она снимала мост над рекой, на который накладывалась песня, пока лишь только обеспечивая «протяженность» как устройство мира, выявляющуюся через звук. Однако в финальном кадре, когда рабочие под песню точно так же выходят за рамку, камера поднимается вверх, переводя взгляд на мост (где умер Тони). Подготовленное предыдущими способами применения приема пустое пространство в финале Тони функционирует как способ взгляда на смерть. Камера смотрит не на пейзаж, но на смерть Тони, отсутствие которого как среди уходящих рабочих, так и на мосту определяет исход всего фильма.

Ключевым моментом кинематографа Жана Ренуара в 1930-е гг. станет отъезд камеры в пейзажах «Загородной прогулки» (1936) как воплощение отказа от репрезентации подлинности (любви, как и смерти): мир «пошатнулся от взгляда Сильвии Батай»⁴⁴, достигнув предельного момента подлинности изнутри пасторальной комедии, и камеру снесло течением времени против течения реки, по которой приплыли герои к своему островку. Этот длящийся в обратном времени кадр не будет являться срезом в некоем протяженном мире. Отъезд этот, насильственный, непреодолимый и невыносимый, будет про то, что даже вернувшись сюда, они на самом деле никогда не вернуться. Камера признает пределы репрезентации, чтобы не отбирать у героев подаренное ею: момент настоящей свободы, равносильной смерти.

В фильме «Страница» (1931) Соланж Бусси на пустых пространствах, являющихся визуализацией гнетущей тишины, как приеме отчуждения построен сюжет. Главная героиня, подавленная изменами и равнодушием мужа, оказывается в пустом доме как в ловушке; пустота пространства создает вокруг нее вакуум тишины, и эта тишина означает ложное отсутствие: она означает, что за дверьми муж целует очередную любовницу. Когда героиня вырывается из домашнего плена и затем, не желая повторять историю с новым возлюбленным, оставляет его одного, — пустота раскрывается уже вокруг возлюбленного. Пустота пространства для него означает присутствие вечно отсутствующей любимой;

⁴⁴ Базен А. Французский Ренуар / А. Базен // Жан Ренуар. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарии. — М.: Искусство, 1972. — С. 113.

тишина — присутствие шумов, которых он не слышит, — в порту, откуда героиня, став артисткой, отплывает в очередное турне. Но и героиня оказывается в пустом пространстве, разросшемся до картины мира: утренний порт сулит возможность свободы, но пустота, обособляющая и локализирующая источники шумов, вместе со свободой гарантирует и одиночество героине, все также делящей свое молчание наедине с собой. Шумы локализованы, тишина же непреложна, то есть неприложима. Пространство в звуковом кино отчуждено от человека как потенциального носителя голоса.

Пустое пространство, отчуждающее беглеца, может вовсе сжиматься до фигуры человека. Это вариант отречения от царствования, как в фильме Рубена Мамуляна «Королева Кристина» (1933). Пустой, ночной, провалившийся во тьму тронный зал, где королева Кристина, героиня Греты Гарбо, проводит на троне в свете свечей последнюю ночь перед отречением и бегством, полностью отчужденная от пространства, которым больше не хочет править. И Кристина, совершив своего рода политическое самоубийство, становится сфинксом, носовой фигурой ладьи мертвых, везущей в загробный мир ее погибшего возлюбленного.

В «Ужине насмешек» (1942) Алессандро Блазетти камера останется в пустом холле, наезжая на закрытую дверь, за которой свершается кульминационное убийство. Однако если в начале 1930-х гг. этот прием означает присутствие в кадре закадрового события, предъявленного с помощью звука, то здесь уже нет никаких видимых или слышимых отпечатков скрытого сюжета. Наезд камеры введен для материализации самого исчезновения. Сюжетом «Ужина насмешек» будет театр, ставший орудием мести. Пространством последнего, скрытого за кадром «спектакля» станет спальня лживой (актерствующей) героини Клары Каламаи, которую главный герой, «шут-режиссер», использует как вожделенную приманку, заставив брата убить брата. Совершится подмена: брат-убийца, обезумев, выйдет из спальни с идентичностью убитого, утверждая, что мертв ненавистный «шут». Спальня же без объяснений пропадет вместе с телом брата и живой женщиной: наезд в тишине в пустом пространстве заключил в себе это тотальное исчезновение. Триумф театра, которому больше некуда развиваться и который, стусившись до тени вокруг лица режиссера, пожрал самого себя.

Десятилетием ранее в фильме «Воскресение» (1931) Блазетти уже изобретает этот прием наезда на пустоту, пусть в зачаточном виде, но куда более радикальном, чем оставленная камера во «Враге общества», так как его драматургическое обоснование дается постфактум: камера наезжает на пустую улицу, и по траектории ее движения вовсе нет объектов, которые могли бы мотивировать этот жест. Но в одном из углублений стены дома, напротив железной дороги, скрыта фигура человека. Блазетти в «Воскресении» изобретает мизансцену самоубийства как отчуждения человека от формируемого движением камеры мира, визуализирует локальную территорию самоубийственного изгнания. И уже в следующем кадре по лицу героя проплывают тени поезда, разрывающего тишину грохотом колес, — разделенные первым иррациональным наездом, человек и мир снаружи сталкиваются на границе, где от мира для человека остаются лишь тень и звук, что одно и то же. Этот радикальный жест, сделанный в самом начале одного из самых ранних звуковых фильмов, еще разовьется в десятки вариаций (от наезда на закрытую дверь в комнату призрачной хозяйки дома в «Ребекке» (1940) Альфреда Хичкока до наезда на нору, в которой скрыт мертвец, в «Охоте» (1966) или дверь спальни,

за которой скрываются монстры, в «Саде наслаждений» (1970) Карлоса Сауры), что только подтверждает его базовое родство звуковой поэтике. Если в пустоте, на которую смотрит, приближаясь, камера, может таиться самоубийца, то здесь может таиться кто или что угодно: чем дольше пространство, на которое на самом деле совершается этот «пустотный» наезд, остается за кадром, тем подлиннее иллюзия. Так, например, будет использован этот прием в новелле Бэзила Дирдена в альманахе «Глубокой ночью» (1945): наезд на закрытое черными шторами окно моментально переведет регистр из «реалистического» в «мистический», и, подойдя к окну, герой обнаружит под ним подкативший к английской больнице прямо из владений Носферату траурный кортеж. Наезд камеры в пространстве, столь же обманчиво пустом, сколь обманчива зазвучавшая тишина, — действительно великий прием звукового кино.

В финале «Голубого ангела» (1930) Джозефа фон Штернберга профессор Рат, герой Эмиля Яннингса, остается в одиночестве, в темноте, в пустом классе школы, в котором когда-то была сосредоточена вся его жизнь; камера отъезжает от него по пустым партам, за которыми когда-то занимались ученики. Боль, причиняемая прошлым, здесь в том, что к нему не вернуться, и сам кинематограф отказывается даровать посмертную иллюзию. Пустота парт, раскрывающаяся перед профессором, — знак его поражения. Он, конечно, умирает, загнанный в тупик пустоты, как старый швейцар Яннингса в «Последнем человеке» (1924) Фридриха Вильгельма Мурнау, но отъезд воплощает в пустоте недоступность видения, которому предшествовала белая пелена снега, переносящая голос потерянной возлюбленной (героини Марлен Дитрих), преследующий профессора. Это пространство памяти, напоминающее не об утраченном, но о самом факте утраты, равносильной потере образа и превращению звука, оторванного от источника, в наваждение. Проезд, по выражению Кракауэра, вбравший в себя «пустую классную комнату с нежной медлительностью последнего объятия», обращается в финале «некрологом»⁴⁵. В пустоте класса, как последний погребальный звук утраченного профессором мира, раздается колокольный звон.

В «Девушках в униформе» (1931) Леонтины Саган, одном из последних протестных фильмов Веймарской республики, пустые урегулированные пространства пансиона для девочек, чуждого человеческому миру команд и запретов, обезвреживаются, когда наполнены сиюминутной суетой живых девичьих жизней, не вписывающихся в униформу, но вновь вступают в силу, когда героиня Герты Тиле в исполнении Доротеи Вик, девочки, полюбившей учительницу, остается одна и, отдаваясь собственному отчаянию, готова совершить самоубийство. Мануэла бродит по пустым, отторгающим ее ночным коридорам интерната и поднимается по лестнице белым призраком, истаивая в экзальтации. В отличие от спектакля, что ставилось фильму в вину, например, в статье Андрея Андреева «Девушки завтрашнего дня»⁴⁶, Мануэлу спасают. Но определенности театрального протестного жеста Саган предпочитает определенность протестной мизансцены, превосходящей власть экранного пространства. Пустым пространствам

⁴⁵ Кракауэр З. От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино. — С. 220.

⁴⁶ См.: Андреев А. Девушки завтрашнего дня / А. Андреев // Сеанс. — 2014. — № 59/60. — СЕАНС [сайт]. — URL: <https://seance.ru/n/59-60/devushki-zavtrashnego-dnya/> (дата обращения: 09.08.2019).

интерната шумом возвращено физическое измерение: девушки разом бросаются на поиски. Финальным образом протеста становятся лестничные пролеты, заполненные ими, — главный образ местной иерархии разрушен и обезврежен, так же как и идея самоубийства, которое должно было превратить Мануэлу в сакральную жертву.

Тем важнее, что в «Анне и Елизавете» (1933) Франка Висбара героини Вик и Тиле тоже одержимы друг другом, и заканчивается он самоубийством. В пустых пространствах охваченного единым безумием (веры в целительство Елизаветы) городка «мистицизм спущается в воздухе с восковой плотностью мертвого времени. Когда в одном кадре Елизавета бросается со скалы, в другом Анна успевает крикнуть: «Сейчас!»⁴⁷. Иррациональность, которая в «Девушках в униформе», куда отсылает эта сцена, была залогом подлинности влечения, оставаясь столь же опасной, здесь, в фильме, снятом на сломе эпох и запрещенном нацистами еще в процессе съемок, вырождается в тот же мистицизм, который обеспечит очищение смертью героине Сибиллы Шмиц уже в «Паромщице Марии» (1936) Висбара, на тот момент ведущего режиссера Третьего Рейха.

Андреев уличает «Девушек в униформе» в гробовом молчании, встречающем новые мрачные времена, как в неудавшемся протесте. Он отсылает к «веселому анархистскому финалу»⁴⁸ «Ноля за поведение» (1933) Жана Виго, где юные анархисты бодро вышагивали по крыше как последней покоренной границе. Однако он не идет дальше: «в «Аталанте» (1934) Виго герой Жана Дасте «заходит за ту последнюю границу (...) и обнаруживает там пустоту, прекрасную и похожую на смерть»⁴⁹.

К середине тридцатых годов определяются победители борьбы за Утопию: идея мировой революции провалится, и над землей вырастут гиганты имперских идеологий. Согласно статье Алексея Гусева «Большое Белое Здание», «правая» утопия как эстетический запрос утвердится окончательно с подписанием кодекса Хейса в США и принятием канона соцреализма в СССР зеркально, в 1934-м⁵⁰. В 1936-м достроится гигантский комплекс *Cinescittà* в Италии, а Лени Рифеншталь снимет «Олимпию» на идеальных стадионах Олимпийских игр. Но в первой половине 1930-х гг. есть и другой вариант, тот, что предлагают будущие проигравшие. Он называется «Свободу нам!» (фильм Рене Клера 1931 года, одна из его музыкальных комедий, сделанных в конструктивистских декорациях Лазаря Мейерсона и в духе «левой»⁵¹ Утопии).

⁴⁷ См.: Рослякова А. Леонтина Саган: Вчера и сегодня / Алина Рослякова // СЕАНС [сайт]. — URL: <https://seance.ru/blog/portrait/leontina-sagan-130/> (дата обращения: 09.08.2019).

⁴⁸ См.: Андреев А. Там же.

⁴⁹ См.: Рослякова А. Там же.

⁵⁰ Теодор Рузвельт взял для США «левый», демократический курс, но те, кто разрабатывали Кодекс и «взяли под крыло» Голливуд, являлись католиками-консерваторами, отстаивающими религиозную «правую» утопию. См.: Гусев. А. Большое Белое Здание / Алексей Гусев // Сеанс. — 2014. — № 59/60. — С. 286–305.

⁵¹ «Это было время, когда я ближе всего стоял к крайне левым и жаждал уничтожить машину, которая закабаляла человека вместо того, чтобы способствовать его благополучию». Цит. по: Лепроон П. Современные французские режиссеры. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. — С. 127.

Пустые пространства в фильмах, воспроизводящих имперские или колониальные идеологические модели, являются, буквально, архитектурными элементами, то есть элементами Нового Мира, как и пространства природы, становящиеся составной частью утопического проекта. Они являются объектом, а не средством репрезентации, и потому не будут подробно проанализированы в данном исследовании. Включение же контекста 1930-х гг. как десятилетия строительства «большого белого здания», которому поначалу, как в фильмах Клера или, например, в «Куле Вампе, или Кому принадлежит этот мир» (1932) Златана Дудова, по сценарию Бертольта Брехта, противостоит пролетарский идеал общежития, необходимо для того, чтобы понять, как пространства, оставшиеся непокоренными и незаполненными людьми будущего, станут отчуждать беглецов, из которых герой Дасте в «Аталанте» — первый, кто дошел до края земли и обнаружил, что дальше идти некуда. В середине 1930-х гг. появится запрос на образ края земли, который будет обеспечен пустыми пространствами в фильмах, реализующих французскую модель фильма о побеге⁵², а затем и вне ее рамок.

Каноническая модель будет разработана только Жюльеном Дювивье в 1936 году, однако при рассмотрении пустого пространства как приема, функционирующего внутри сюжета о невозможном побеге, необходимо провести эту пограничную черту: герой «Аталанты» последнего, предсмертного, фильма Виго перебирается через стену как через последнюю границу и, оставляя ее за спиной, вбегает в открытое, абсолютно пустынное пространство потустороннего моря, плоского и бескрайнего, вливающегося в белое небо с почти нечитаемой линией горизонта. Точкой невозврата для французского кинематографа, который вскоре, точно по Селину, отправится в путешествие к краю ночи, окажется этот взгляд в пустоту. Но способность пустого пространства отчуждать героя обеспечивала эту возможность задолго до запроса эпохи.

В фильме Альбера Капеллани (1913) «Жерминаль» после расстрела рабочих Этьен Лантье, лидер восстания, убегает, чтобы скрыться в покинутых шахтах. Герой отдаляется от камеры по холмам, после чего камера проезжает по пустырям. Это длится всего секунды. В следующем эпизоде Этьен Лантье уже возвращается в город изгоем, в котором видят виновника постигших рабочих несчастий. Это один из самых ранних примеров, когда пустое пространство использовано как метафорическое пространство изгнания, как средство отчуждения.

В фильме Раймона Бернара (1924) «Чудо волков» пустое пространство обозначено как пространство изгнания уже на уровне фавулы. Действие разворачивается во Франции при Людовике XI, и изгнанником становится предатель сир де Шатонёф, «единственно оставшийся в живых» после мистерии, произошедшей в лесу: стая волков, не тронув героиню — племянницу короля Жанну, загрызла ее преследователей — заговорщиков против короля. Фильм изобилует пустыми пространствами, но именно снежный лес, в котором оказывается предатель, когда сюжет завершения Столетней войны уже движется дальше без него, исключителен

⁵² Каноническая схема французского фильма про побег, разработанная Жюльеном Дювивье в «Пепе Ле Моко» (1936) и усложненная Марселем Карне (в «Набережной туманов» (1938), «Северном отеле» (1938) и «День начинается» (1939)), может быть описана так: человек попадает в пространство, которое должно стать промежуточным на пути к месту мечты, а оказывается конечным пространством, из которого побег невозможен.

в конструкции фильма. Все остальные пустые пространства — это вариации на тему шахматного поля на столе короля. Пустота здесь является средством обращения мизансцены в эпизод шахматной партии, а ее участников — в шахматные фигуры. Так срабатывает и снежное полотно в лесной мистерии, где «чудо волков» заставляет замереть преследователей в религиозном экстазе от увиденного, пока их главарь не выберется из проруби. Но в пространстве изгнания сир де Шатонёф в слепом безумии бредет сквозь снег сначала на камеру, затем — прочь от нее. Камера неподвижна, ракурс обратных точек не позволяет встроить эту мизансцену в общий рисунок мизансцен фильма, и пространство, в котором оказывается изгнанник, целено в своей пустоте. Вместо расчерченного шахматного поля — чистый неделимый хаос, в котором он навсегда заблудится. Пустые пространства обеспечивают разрыв в утопии, и изгнание в данном случае равнозначно смерти. Обозначения границы может вовсе не быть. В случае «Чуда волков» лес, в который попадает предатель, просто вырван из системы пространств в фильме, так как каждое из них граничит с соседним в единой логике устройства шахматного поля, как граничат друг с другом черные и белые клетки. Этот лес не имеет границ с окружающим миром.

Вместе с тем в простой топологической конструкции фильма пустое пространство может функционировать как промежуточное пространство. Появление промежуточных пространств еще в 1900-х годах — условие, позволившее вести повествование и в конечном счете выйти к полному метру. Промежуточные пространства расцепили границы кадра мельесовских феерий, в которых впервые появилось понятие о топологии («В царстве фей» (1903)). В промежуточных пространствах со времен «Убийства герцога Гиза» (1908) Андре Кальметта, Шарля Ле Баржи сосредоточился экшн. Наличие промежуточных пространств — залог монтажности кинематографа, драматургии, прописанной во времени и пространстве, залог длительности.

Море с самых ранних лет кинематографа было излюбленным местом действия, источником киногении, длительности, стихийности. И если один из ключевых эпизодов разворачивался на кромке побережья (как, например, в «Жюдексе» (1916) Фейада, где находили выброшенное на берег тело героини Мюзидоры), то это означало, что часть эпизодов разворачивалась в самом море. Можно было выйти в море и потеряться, и тогда на скалистом берегу будут ждать, застывая во времени, как жена ушедшего в море рыбака в «Энохе Ардене» (1911) Дэвида Уорка Гриффита. Но это значит, что где-то посреди моря скитальца обязательно выносило на необитаемый остров. Даже Эпштейн, который один из фильмов своего бретонского цикла так и называет — «Край земли» (1929), на самом деле не дает образа края. Территория безлюдного острова, на котором оказываются заперты рыбаки, — обратная точка по отношению к мирной деревеньке на другом берегу, и кульминацией становится борьба с морем при переправе на тот берег.

У моря, до определенного периода в истории кино, всегда был тот берег. Мотив добраться до края, когда создается образ обрыва и отсутствия противоположного берега, будет порождением второй половины 1930-х гг. Конструкция, предполагающая обрыв, может функционировать при двух условиях: разветвленной системе промежуточных пространств и отчужденности персонажа от пространства в фильме. Объединение этих двух особенностей функционирования пустого пространства и позволит создать метафорическую топологию

«невозможных побегов». К концу 1950-х гг., претерпев существенные изменения, пустое пограничное пространство как край земли будет использовано для репрезентации апокалипсиса — крушения мира как крушения одного пространства — в «Поцелуе насмерть» (1955) Роберта Олдрича. Пустынное побережье уже будет кодифицированным как край земли, а на другом берегу, в Хиросиме и Нагасаки, как в зеркале западной культуры, уже произойдет локальный рукотворный конец света, и Роберт Олдрич использует пустое пространство для репрезентации мира, который обнулится, сжался до последней границы после апокалипсиса по обе стороны.

В 1959-м, когда Аллен Роб-Грийе выпустит роман «В лабиринте», Стэнли Крамер снимет фантастический фильм «На берегу», где подводники подплывут к мертвому после ядерного взрыва Сан-Франциско, к другому берегу, которого нет. Призыв о помощи, на который они прибыли и увидели город в перископ как серию фотоснимков, окажется бессмыслицей: он набран бутылкой, случайно запутавшейся в петле. Смысл, как надежда на выживание, окажется обнулен, и мир поглотит ядерный туман. «Фильм, за три года до «Затмения» Микеланджело Антониони, заканчивается «затмением»: серией пустых пространств распавшегося мира, в котором ничего не изменилось, кроме того, что исчезли все люди. Кинематограф Аллен Роб-Грийе, который вырастет из текста, наращенного на лабиринт руин, и кинематограф Аллен Рене, который вырастет из ровного, нечитаемого проезда камеры по баракам Освенцима, будут по-разному существовать внутри пустого пространства-текста, до которого дошел Крамер»⁵³.

3. ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК ИСТОЧНИК УГРОЗЫ

В тридцатые молчаливые пустоты открытой природы раздвинулись вокруг человека, уже не столько вступая с ним в конфликт, сколько обособляя его, оставляя, делая уязвимым для другого. Человек в пустоте — мишень. Даже там, где пустое открытое пространство является фабульно мотивированной территорией чистого действия, 1930-е внесли в него эту коррективу. Голливудские военные фильмы, конструкции которых в 1930-х начинают отчетливо крениться в сторону сопротивления частного общему, а не просто их сопоставлению, проговорили это с недвусмысленной отчетливостью. В финале «На Западном фронте без перемен» (1930) Льюиса Майлстоуна двое солдат, последние выжившие из своей роты, бредут по пустому полю боя в момент затишья. Снаряд настигает одного из них, откуда-то из-за рамки кадра, просто потому, что открытое пространство открыто для снарядов. В военном фильме 1930-х свободный — значит уязвимый и почти наверняка мертвый.

В «Потерянном эскадроне» (1934) Джон Форд обращает открытое белое пространство пустыни в ловушку, среди которой в пронизанном, открытом для невидимых глаз (арабов, которые, возможно, где-то есть) оазисе заперты солдаты английской армии. Лошади пропадают в никуда, выстрелы раздаются ниоткуда.

⁵³ Рослякова А. Пустые пространства в западном кинематографе до 1960 года. Фрагмент / Алина Рослякова // Сеанс. — 2019. — № 71. — С. 144–145.

Пустыня становится территорией затерянности и тем же средством отчуждения, что и другие пустые пространства раннего звукового кино, с той поправкой, что это тоже открытое пространство, где человек — мишень. Безумие здесь оборачивается мистерией, когда герой Бориса Карлоффа пытается взойти на Голгофу песка и таким образом вырваться из этой тюрьмы без решеток; пустыня, как и положено ей, пробуждает дремлющую память — личную и мифологическую; но еще пустыня — самое замкнутое пространство, так как выйти из него некуда.

Открытые пространства в «Гроздьях гнева» (1940) Форда поначалу создают образ земли, чужой для героя, только что вернувшегося из заключения. Пустынная дорога, обрамленная столбами линий электропередачи, и фигура героя, одиноко идущая по этой дороге на длинном общем плане, — таков будет кадр, который откроет фильм. Но вскоре обнаружится, что он не единственный, кто стал чужим в своих же землях: родные места окажутся заброшенными, отчужденными — потому что перепаханы наемными тракторами, потому что снесены дома, потому что люди отправились на те самые пустые тусклые дороги. Таков ландшафт Америки Великой Депрессии. Сплошная рабица отгородит толпящийся на дороге народ от земли, покоренной кем-то другим, и открытые американские ландшафты обернутся всеобщей тюрьмой.

И в «Гроздьях гнева» затаится прием, на примере которого будет видно, что радикально смещены сами координаты нормы. В поле, когда главный герой будет прятаться от патруля вместе с другими «чужаками», их крупные планы, высвеченные из тьмы укрытия, будут смонтированы с кадром, сформированным как чистая графика: рассеченным на две части, где две трети — черная полоса (поля), треть — серая полоса (неба), на границе — белые кружочки фар. Но тьма и пустота работают здесь не как отсутствие пространства, но как непроглядно темное открытое пространство, угрожающее героям, укрытым в одной из закадровых лакун. Это та же угроза открытого пространства, только отстраненная взглядом затаившихся жертв. В кадре, сформированном как чистая графика, вопреки отсутствию графической перспективы работает дальность плана: машину от героев отделяет пустота. И здесь вдруг сойдутся поиски французского авангарда и коммерческого голливудского кино: потому что это будет та же глубина Зазеркалья, найденная Жаном Кокто еще в 1932 году в «Крови поэта», как было оговорено в первой главе исследования.

У «М» (1931) Фрица Ланга есть альтернативный заголовок: «Город ищет убийцу». Действительно, убийцу ищет, и не просто ищет, но загоняет, как зверя, в тупик сам город в лице преступной банды, затаившейся по углам ночных улочек. Ланг конструирует фильм как систему поверхностей, уравнивая звук с тенью, наложенной на них, как он будет делать и в «Завещании доктора Мабузе» (1933). Большинство таких кадров-поверхностей очищены, но не могут быть определены как пространство (в пределе это абсолютно пустой белый кадр уже из «Лилиома» (1934), в котором в момент смерти оказывается Лилиом, выпадая из пространства, где разворачивалась сцена), поэтому речь пойдет не о них. Но город в «М», то наполняющийся невесть откуда взявшимися людьми (в сценах преследования ложных подозреваемых), то пустеющий для ловушки и погони за убийцей, несомненно, открывает новый тип пространств, развернувшихся на экране в 1930-е гг., где сначала отчуждающей жертву, а затем угрожающей и, наконец, настигающей будет сама пустота пространств.

Два пространства, пустота в которых функционирует как средство локализации звука, также создают ситуацию угрозы, исходящей из самого отсутствия: лестница, в которую вглядывается мать в ожидании дочери, которую, как следует из фрагментированной монтажной фразы, убил серийный убийца, и пустой чердак с развешенным бельем, куда заглядывает мать и зовет дочь, и имя потерявшегося ребенка раздается в пустоте. Отсутствие выявляет себя в ожидании, задвигая содержимое пространства в фон, и содержанием кадра становится единственное «ее нет здесь». В свою очередь «ее нет здесь», как это определено Лангом, означает «она мертва», а значит, вернется в другом месте — уже двойником (что и определит финал «М», где суд над убийцей будут вершить в руках преследователей-горожан фотографии убитых детей).

Открытость представляет для человека на экране потенциальную угрозу, и парадоксальным образом пустое пространство становится ловушкой. С изменением поэтики кино в 1930-е гг. метод получения такого типа пространства, как ловушка, разделяется на две ветви. Первая происходит из немой эстетики и развивает ее метод: графический, самый, пожалуй, распространенный. Его первые варианты появились еще в десятилетиях (например, в «Таис» (1917) Антона Джулио Брагалли), и развитие его можно проследить через всю историю классического кинематографа: графика креста в «Лице со шрамом» (1932) Хауарда Хоукса, графика прутьев решетки и их теней в «Ты живешь только раз» (1937) Фрица Ланга, перерождение немецкой светотени в интерьерах нуаров, контрастная светотень в финале поздней неореалистической драмы «Римлянка» (1954) Луиджи Дзампы, где стилистическое столкновение отражает столкновение социальное, и ловушка-лифт, образованная ломаной графикой в затемненном пустом пространстве, где убит герой, неотличима от аналогичных пространств в нуаре и т. д.

В «М» механизмом ловушки становится вся разветвленная система городских пространств, которые пусты как поверхность экрана, а чердак, в угол которого забивается преследуемый серийный убийца, оказывается пространством-тупиком. Это единственное пространство в фильме, которое не является поверхностным срезом, оно формируется светотеневой средой, и это единственное пространство в фильме, про которое можно сказать, что оно не пустое, иначе у убийцы не было бы последней агонийной иллюзии, что здесь можно спрятаться. Вторичная иллюзия пространства, создаваемая немецкой светотенью, сыграла с ним злую шутку, потому как, разумеется, чердак, в котором он прячется, столь же иллюзорная беспредметная среда, каковой будет являться, например, гараж в «Тупике» (1937) Уильяма Уайлера, который уже можно будет рассматривать как «прото-нуар». Этот тип расширенной графической ловушки, доросшей до целого закадрового пространства, спрятанного за дверью неприметного гаража, даст название фильму и во многом предскажет стилистические принципы устройства интерьера в нуаре.

Но в 1930-х гг. с приходом звука несущими угрозой являются не столько графические капканы, сколько сами пустоты между ними. Это и есть вторая ветвь. С приходом звука изображение научилось изошренно лгать, и то, что пустое пространство стало скрывать в себе угрозу, еще одно следствие локализации звука и заключенной в ней опасности отчуждения. В финале «Музея восковых фигур» (1933) Майкла Кёртица журналистка пробирается по зданию закрытого музея в поисках ответов на свои подозрения: ищет логово скульптора-маньяка. Стиль декораций музея отдает экспрессионизмом: выгнутые деформированные арки,

уступы, лестницы, проемы, по которым прописан недвижимый, замерший, восковой свето-цветовой рисунок. Тени недвижимы. Воск цвета сковал плоть вещей. Однако здесь, может быть, как нигде отчетливо видно, что экспрессионизм — явление немого прошлого. Фигура одинокой журналистки отделена от декораций, как любое существо, становящееся свободным источником звука, отделено от пространства в звуковом кино. Какая разница с героиней Лиль Даговер, так же в тревоге пробирающейся по пространству закрытой ярмарки в «Кабинете доктора Калигари» (1920) Роберта Вине: пространство в экспрессионистском фильме почти никогда не бывает пустым, свето-теневой рисунок его плоскостей — его содержание. В этом пространстве нет пустоты, как нет воздуха. Героиня Лиль Даговер в платье, расписанном в том же стиле, что и другие поверхности, замирая у любой из стен, является продолжением рисунка декорации и частью общего рисунка кадра.

Журналистка в «Музее восковых фигур» не становится частью пространства. И пустота наличествует здесь как воздух, распространяющий звуки ее шагов. И тогда изогнутые, неподвижные, деформированные арки и уступы, лестницы и проемы становятся источниками угрозы. Пустота иллюзорна: за каждым поворотом, за каждым уступом может скрываться зло и, как в «Тайне желтой комнате» Л'Эрбье, за каждой перегородкой мнимого пустого пространства может таиться зло. Героиня, проходящая сквозь эту мнимую пустоту, становится объектом угрозы, пустота вокруг нее работает как незащищенность, открытость затаенному враждебному взгляду. Этот эффект, разумеется, возник не из ниоткуда, он был подготовлен: в одной из предшествующих сцен сама журналистка притаилась за укрытием в пространстве подвала, которое для его посетителя (переодетого скульптора-маньяка) должно было быть пустым. Оттуда она наблюдала за перемещающейся по подвалу одинокой фигурой, тревожно озирающейся в пустоте будто в предчувствии скрытой угрозы.

В немом кино с таким типом пустых пространств, как пространств, заключающих угрозу вследствие отсутствия информации, работал только Альфред Хичкок в «Жильце» (1927). Лондон в «Жильце» полон пустот (черноты), заключающих в себе загадку, принципиальную неполноту информации; напряжение, порождающее двойственность любой интерпретации, создавалось за счет этой неполноты, нехватки. «Жилец: История лондонского тумана» — потенциально звуковой фильм. Отсутствие звука для него скорее проблема, решаемая иногда радикальными способами: прозрачный потолок, через который видно (когда должно быть слышно) шаги. В поэтической системе немого Хичкока недостаточность информации, угрожающая герою, должна быть визуализирована на экране, поэтому провалы в знании героев о содержании угрозы равны провалам в изображении. Это еще не хичкоковский саспенс: «Для саспенса, как правило, необходимо, чтобы публика была хорошо осведомлена обо всех происходящих на экране событиях. (...) тайна редко обеспечивает саспенс»⁵⁴. Но отсутствие связности пространства города — это отсутствие информации, само по себе означающее опасность, когда сам туман становится главным действующим лицом фильма⁵⁵, объясняя подзаголовок.

⁵⁴ Трюффо Ф. Кинематограф по Хичкоку. — М.: Эйзенштейн-центр, 1996. — С. 34.

⁵⁵ См.: Гусев А. Греховность как прием / Алексей Гусев // Сеанс. — 2019. — № 72 [в печати].

В триллерах 1940–1950-х гг. Хичкок разъединит визуализированное незнание героя, информированность камеры и угрозу благодаря феномену разорванного закадрового пространства, возможному только в звуковом кино. В «Незнакомцах в поезде» (1952) убийца будет преследовать жертву по ночному парку, и сцена преследования разделится на две части: сначала убийца въедет за жертвой и ее спутниками на лодке в тоннель, затем он достигнет отделившуюся жертву уже на острове. В первом случае будет использована модель ложной звуковой интерпретации, уже проанализированная в исследовании в связи с «Тайной желтой комнаты» Л'Эрбье.

Крик жертвы, доносящийся из туннеля, в пустом пространстве кадра будет наделен двойственным смыслом предыдущего кадра: тени мужчины, поглощающей тень девушки. При визуализации прояснится, что тень принадлежала ее другу, а крик был частью их игры. В этом случае закадровое пространство (туннеля, скрытого за скалой и рамкой кадра) будет задано как действенное и связанное с внутрикадровым. Во второй части преследования лодки причалит к берегу, затем девушка и ее друзья последовательно пересекут кадр с опустевшим берегом и ярмаркой на другой стороне озера, затем девушка вбежит на крупный план, отделивший ее от внешнего пространства, и уже в этот кадр вторгнутся руки убийцы, душащие ее. Таким образом Хичкок отсечет рамкой кадра пространство любичевским методом. Но если у Эрнста Любича такой прием отменял закадровое пространство вместе со всем, что туда попадает, порождая метонимию, то здесь закадровое пространство станет пространством виртуальных связей, позволяя убийце миновать процесс погони и сразу оказаться за спиной жертвы, как только она окажется в отдельном кадре. Это именно тот тип пространства, который Жан Нарбони противопоставлял ренуаровскому, означающему кадр как срез: «(...) это уже не «сплошное и гомогенное пространство на протяженности экрана», а «прерывистое и гетерогенное офф-пространство поверх протяженности экрана», способствующее возникновению виртуальностей»⁵⁶.

Но полной мере сдвиг в звуковой поэтике, порожденный локализацией звука и приобретением кадром акустического качества тишины, разовьется не столько в триллерах самого Хичкока, сколько в американских хоррорах того же периода, созданных по методу Жака Турнёра, противоположному методу Хичкока. В фильме «Люди-кошки» (1942) Жак Турнёр разработает формулу «темнота обитаема», которая перевернет традицию жанра хоррор⁵⁷ (что противоречит утверждению Бёрча о «моментальной» кодифицированности пустого пространства

⁵⁶ Цит. по: Делёз Ж. Кино. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. — С. 30.

⁵⁷ Согласно Дмитрию Комму, продюсер Вэл Льютон в сотрудничестве с Жаком Турнёром, Марком Робсоном и Робертом Уайзом сделали в период с 1942 по 1946 год девять картин, революционно изменивших американский фильм ужасов, и вошли в историю кино как создатели принципиально новаторской концепции фильма ужасов без монстра. «Пустынные улицы, слабо освещенные фонарями, стук женских каблучков в тишине, шум деревьев, странные, похожие на рычание звуки, внезапный визг автобусных шин — и темнота, почти физически осязаемая, обволакивающая героев темнота, где может скрываться самый невероятный ужас, который только способна представить человеческая фантазия; вот рецепт хоррора по Вэлу Льютону». См.: Комм Д. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. — СПб.: БХВ-Петербург, 2012. — 224 с.

как источника саспенса). И метод Турнёра, также корнями уходящий в принципы функционирования пустого пространства как территории угрозы, открытые в раннем звуковом кино, куда более важен для понимания того, во что превратилась «лакуна» черноты, не выведенная в закадровое пространство.

В «Людях-кошках» героиню по пустому пространству города будет преследовать ревнивая жена коллеги, уверенная в существовании неких женщин-леопардов и в своей способности в них превращаться. В сцене преследования камера будет снимать ноги героини, затем ноги ее преследовательницы, затем последние пропадут. Исчезнет и звук шагов. Камера вместе с героиней будет долго вглядываться в отдаленный пустой туманный тоннель. Угроза будет заключена в самом отсутствии видимых объектов и слышимых звуков. Турнёр с помощью своей камеры продлит теневое пространство экрана в черноту зрительского зала, позволяя зрителю наполнять этот вакуум любыми внутренними демонами. Темнота обитаема. Эту же формулу можно будет сформулировать иначе: обитаема пустота.

Пустота же открытых пространств к концу 1940-х гг. приобретет уже куда более зловещую окраску, нежели территории угрозы, где одинокий человек — мишень. Человек на открытом пространстве окажется посреди пустого полигона для расстрела. Герой-одиночка в центре открытого пространства — человек, приговоренный к смерти. Источник такого образа будет дан напрямую, например, в фильме «Концентрационный лагерь 17» (1953) Билли Уайлдера, где, чтобы уничтожить предателя, нужно всего лишь вытолкнуть его на плац перед баракком. Пустые пространства, которые станут полигонами к 1940-м гг., источником угрозы, как и в случае с теньвыми лакунами, были определены в раннем звуковом кинематографе.

4. ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК СРЕДСТВО РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПРИЗРАКА

Любое видение, вызванное к жизни в темноте кинозала, — призрак, тень случившегося; взгляд есть акт воскрешения. Механику притяжения взглядом мертвецов показал Абель Ганс в «Я обвиняю» (1919), Фридрих Вильгельм Мурнау в «Носферату» (1922) (с поправкой на поэтику авторов: мертвые солдаты в фильме Ганса, восставшие с поля боя и пришедшие посмотреть на своих близких, возвращались обратно, в глубину за окном, как только заканчивался «киносеанс»; Носферату, притянутый взглядом жертвы, пересекал границы зеркала, воплощаясь в пространстве, и только свет мог истребить его, прожечь изображение).

«У фотографии есть нечто общее с воскрешением»⁵⁸, — пишет Ролан Барт, противопоставляя сущность фотографического образа работе прустовской памяти, ибо фотография не напоминает о прошлом, а утверждает его достоверность, возвращая во времени взгляду. В статье «Память и след» Михаил Ямпольский ссылается на Зигфрида Кракауэра, утверждавшего, что фотография «несет в себе угрозу памяти» как «хаос фиксируемых следов, безграничное разрастание архива

⁵⁸ См.: Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии.

деталей»⁵⁹. Непременное присутствие смотрящего и его «сострадание»⁶⁰, по Барту, необходимы для того, чтобы только выявить потенциал воскрешения в фотографии. Но в кино субъект зрения введен внутрь текста, будь то сама камера или персонаж, которому делегирован ее взгляд⁶¹.

Эмиль Вюйермоз, объясняя, зачем немому кино музыкальная оркестровка, затрагивает вскользь эту особенность, холодную отстраненность киноизображения: «(...) молчание экранных призраков могло бы смутить толпу. Кроме того, мельница, перемалывающая изображения, раскручивая свою катушку с воспоминаниями, производит еле слышное неприличное урчание, которое желательно заглушить. Музыка как будто и предназначалась для того, чтобы ловко перекрыть этот досадный шум и немного подогреть слишком холодную атмосферу кинозалов»⁶². Это не мы смотрим на призраков — это призраки пришли посмотреть на нас⁶³. Они проходят по пустым пространствам, как солдаты в «Я обвиняю» Ганса брели по пустым дорогам, соединяющим сновидческий ландшафт поля боя с окнами родных домов, как тень Носферату, преодолевая разрыв между рамками окон-экранов, поднималась по пустой стене.

Родственное по своему существу экрану и пленке, на которых проступает изображение, пустое пространство функционирует как кинематографический механизм для проявления призраков. Кинематограф работает как механизм воскрешения, а функция пустого пространства — сохранять, обособлять и возвращать видение (призрака). Со времен Жоржа Мельеса и его иллюзий, создаваемых множественными экспозициями при помощи черного бархата, пустота (черная прозрачность) поверхности родственна пустоте кинопленки. Чистые поверхности легко обращаются в образ киноэкрана, и любое явление призрака, любой мираж, любое видение есть воплощение кинематографа в действии.

⁵⁹ Ямпольский М. Тарковский. Память и след // СЕАНС [сайт]. — URL: http://seance.ru/blog/shtudii/yampolsky_zerkalo_speech/ (дата обращения: 11.08.2019).

⁶⁰ См.: Барт Р. Там же.

⁶¹ Также Барт пишет, что в кино человек — «не призрак», поскольку не навязывает свое присутствие, тогда как фотография, напротив, приковывает смотрящего к себе, призывая к акту воскрешения «глаза в глаза». С этой точки зрения видения немом кино активно «навязывали себя» не зрителю, но персонажу, на что работала двойная рамка и пустота между рамками, позволяющая призраку смотреть с экрана внешнего, а не внутреннего. Но пустое пространство, длящееся с этой точки зрения, работает как введенное в текст «слепое пятно», не позволяя видению заканчиваться (причем чем больше пустоты и чем дольше она длится, тем большую силу набирает плотность видения, даже у Ганса пустые дороги длились по возможности долго). То есть нарушается тот принцип, который Барт использует как аргумент «антипризрачности» кинематографа: длящаяся пустота не позволяет одному образу сменить другой, призраку исчезнуть при движении, так как пустое пространство не выявляет себя как изменяющееся.

⁶² См.: Вюйермоз Э. Музыка изображений / Эмиль Вюйермоз // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 гг. — М.: Искусство, 1988. — С. 110–111.

⁶³ При переходе к звуковому кино в «Конце света» (1931) Ганс, не изменяя себе, определил кинематограф как механизм воскрешения мертвых, но уже через звук: главный герой, сыгранный самим Гансом, умирая от лихорадки, истощающей изображение (смерть показана Гансом через расфокус и рассеянный свет, мешающий видению), записывает свои пророчества на фонограф, который прослушивают после его смерти.

В «Атлантиде» (1921) Жака Фейдера спутнице главного героя, беглянке из Атлантиды, является образ Гоа, города ее детства, ставшего городом грез, который пустыня подарила ей в обмен на жизнь. У Жана Эпштейна способностью поглощать видения и возвращать его взгляду камеры в «Верном сердце» (1923) обладало море. В немом кино видения носили визионерский характер и обладали почти непреложной способностью быть субъектом действия, они возникали не столько в пустоте пространства, сколько на чистой поверхности внутреннего экрана, что было органично немому кино в той же степени, что и прием двойной экспозиции. В «Шепчущем хоре» (1918) Сесилия Б. Демилля герою с пустой стены тюремной камеры кошмаром являлись призраки прошлого, обступая его (в «Восходе солнца» (1927) Фридриха Вильгельма Мурнау, переходном от немой поэтике к звуковой, видение любовницы, соблазнившей героя образами «большого города» на небе, по-мефистофелевски превращенном в киноэкран, будет затем ластиться к нему воспоминанием-призраком на двойной экспозиции). Призраки немого кино, запертые в рамке экрана, жаждали воплощения, их воскрешению сопутствовал гипнотический призыв «Смотри!»⁶⁴.

Белизна в немом кино, как белизна слепоты, искупала грех визионерства. «Когда Сизиф умирал, мы все увидели, как его покидала его несчастная душа и тенью, отбрасываемой полетом ангелов, скользила по снегам»⁶⁵. Белизна гор, по которым вместо несущегося поезда-зверя с трудом поднимался хрупкий фуникулер, была для Сизифа, героя «Колеса» (1923) Ганса, тем же, что белое каше, обступающее на крупных планах его лицо со слепыми, выкатившимися белками глаз. Белый слепящий свет поглощал Фауста и Гретхен, отменяя зрелище казни и спасая их от власти Дьявола в финале «Фауста» (1926) Мурнау. Девственная белизна гор становилась посмертной, очищающей и дарующей вечность, маской героини «Фрейлейн Эльзе» (1929) Пауля Циннера, ставшей жертвой чужого убивающего взгляда.

В звуковом кино мотив визионерства почти уходит, но белизна пустого пространства, оставаясь образом киноэкрана, продолжает работать как хранилище душ. Белизна, отменяя память как *акт воспоминания*, неизбежно сулящий неполноту и в конечном счете забвение, воссоздает мифологический образ чистоты рая, «райского места до опыта»⁶⁶, то есть вечной памяти, памяти-воскрешения. В финале «Флирта» (1933) Макса Офюльса в момент предельного счастья влюбленные проезжали сквозь белоснежный зимний лес и там давали клятву любить друг друга вечно. Безжалостные витки офюльсовской драматургии развели их в смерти: узнав о смерти возлюбленного на дуэли из-за другой женщины, Кристина, героиня Магды Шнайдер, выпорхнула в окно. Но финалом фильма становится долгая панорама по снежному полотну замерших во времени деревьев, запомнивших клятву, и голоса героев после их смерти звучат в том белом лесу, где когда-то проезжали их сани: «Вечно...».

⁶⁴ «Смотрите!» — призывал обезумевший поэт в «Я обвиняю», указывая на окна, к которым вот-вот мертвецы придут на встречу с живыми родственниками, «Смотри!» — открывается дьявольским призывом «Фауст» (1926) Мурнау.

⁶⁵ Эпштейн Ж. О некоторых условиях фотогении / Ж. Эпштейн // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 гг. — С. 80.

⁶⁶ Ямпольский М. Демон и Лабиринт. — СПб.: Новое литературное обозрение, 1996. — С. 167.

В финале «Брачной ночи» (1935) Кинга Видора герой увидит на снежном холме призрачную фигурку девушки Мани, погибшей из-за их любви: она на мгновение проступит на белом полотне, словно еще раз придет под его окно. Немое видение в звуковом кино замкнется на себе, явленное герою как недоступная и утраченная греза.

Немой кинематограф был верен мечте о воскрешении, и километры пленки, как километры общей памяти, прокручивались в ночи кинозалов; утраченное на мгновение возрождалось из небытия на экране пустого пространства подлинным, неотторжимым от взгляда видением. Беглянка из «Атлантиды» Фейдера в визионерском бреде брела по раскаленному полотну пустыни навстречу видению священного города Гоа. Камера утверждала подлинность миража. Развернувшись в кадре к своему спутнику и к зрителю, героиня указывала на него знакомым визионерским жестом: «Смотри!». Рамки экранов совпадали, мираж продолжал мерцать в отдельном кадре, и ни один момент раскадровки не позволял усомниться в его подлинности.

Только на обратной точке героиня соскальзывала по песку, роняя свою накидку, и в агонии продвигалась к камере. Камера занимала точку зрения пустыни. Смерть была расплатой за видение, но видение было предсмертным подарком — таков визионерский идеал, воспроизведенный Фейдером, и за попытку избежать его главный герой будет мучим видениями, являющимися на экранах больничных сцен, пока не вернется в пустыню — в поисках Атлантиды, уже его города грез.

В 1932 году Георг Вильгельм Пабст переснимает «Атлантиду», слагая реквием немому кино. Пустыня порождает видение — призрачный силуэт нечитаемого воспоминания, существующий только в каше зрения главного героя. Пять куполов мечетей небесного Гоа проступали на двойной экспозиции, на белом песке, как на поверхности экрана. Герой «Атлантиды» Пабста мог бы увидеть манящие блеском призрачные стены Атлантиды, утерянной им. Но видит он лишь призраки пальм, проступающие сквозь дымку песка.

Как только герой, ринувшийся к видению, попадает в кадр, видение исчезает: камера остается за спиной героя, отпуская его в небытие, и песок смывает (последним авторским жестом немой поэтики в «Атлантиде» становится двойная экспозиция не-видения: море, наложенное на песок) пространство вместе с героем и его памятью. Акт «внутреннего кино» как акт воскрешения сам становится грезой, поглощенной неотзывчивой пустотой звукового кино, очень реалистичного и человеческого, где герой тоже получает от Пабста подарок: выйти за его границы, растворившись в песке, растворяющем голоса зовущих назад, как в отсутствии изображения и звука. У Жана Виго в «Аталанте» (1934) визионерство немого кино тоже будет сосуществовать с этой новой пустотой: видение утраченной возлюбленной герою дарует речная вода (и нет пространства, даже полотна, — только вода-стекло экрана, как те экраны-зеркала, через которые, пересекая границы миров, проходят герои Кокто); за границей же мира его встречает безответная самоубийственная морская гладь.

В загробном мире «Вампира» (1932) Карла Теодора Дрейера шаги бесшумны, голоса тонут в пустоте. Звук принадлежит призракам, теням и служит знаком перехода, как прозрачное стекло: рамка экрана взломана, как взломана надгробная плита Вампира, и в пустых пространствах белесого глухого мира появляются звучащие отражения, тени и силуэты. Герой бродит по этим пустым пространствам,

отчужденный от видения, как на территории чужого сна, и камера, панорамируя от него в сторону, обнаруживает веселые призрачные пляски под закадровый оркестр.

Теперь звук — это призрак, и переход на территорию смерти звучит как колокол, как топот копыт, как лай невидимой собаки. В «Вампире» едва ли не впервые создан образ истинно потустороннего мира, и достигается эффект сгущения пустоты, когда герои преодолевают его границы: пока Вампира уничтожает (вновь) белизна, как ее охарактеризовал Трюффо, «окаймленная звуками, криками и в особенности душераздирающими стонами доктора»⁶⁷, перемолотая зазвучавшими мехами, герои переплывают реку тумана, впервые получив ответ на свой зов. Они перебираются *на эту* сторону, где их встречает тоже пустой, еще *не успевший начаться* мир.

Сам Дрейер описывал тот эффект, которого он добивался в «Вампире», так: «Представьте себе, что мы сидим в обыкновенной комнате. Внезапно нам говорят, что за дверью лежит труп. Комната мгновенно полностью преобразуется в наших глазах: все в ней выглядит иначе — и свет и воздух изменились, хотя физически они остались прежними. Дело в том, что изменились мы, а предметы являются такими, какими мы их воспринимаем. Вот этого эффекта я и добиваюсь в своем фильме»⁶⁸. Этот «сверхъестественный» фильм о «сверхъестественном», или, если воспользоваться определением Пола Шредера, фильм «трансцендентального стиля»⁶⁹, поставлен методами реалистического кино «люмьеровской» тенденции, с непрофессиональными исполнителями, в подлинных, в том числе натуральных, *действительно пустых* пространствах⁷⁰.

В пустых комнатах и коридорах «Вампира», пронизанных и расколотых звуками смерти, кто-то говорит: «Слышишь? Кто-то кричит», — и это не игра воображения. Это смерть подобралась так близко, что герой ее слышит, тогда как больше ее не слышит никто. В первом же звуковом фильме Дрейер достигает предела звуковой репрезентации. Перефразируя Делёза и его определение закадрового пространства, это «звук, которого нет, и все же он в полном смысле слова присутствует». Пустые пространства «Вампира» взяты как пространства немого кино, с поверхностями-экранами, расщепляющими изображение и сохраняющими призрака на двойной экспозиции, с искаженными механизмами, с проемами-рамками, с зеркальной гладью воды, с графикой пейзажа, но звук выпускает призрака из-под власти самого изображения, и пространства *отчуждены от себя* пустотой. Они не столько открыты для призраков, сколько постоянно наполнены ими, невидимыми, как и звуками неслышимых криков. А если сильно разгуляются, появится старуха и прикрикнет: «Тихо там!» — и тогда, вместе с веселым закадровым оркестром, призраки на время скроются в пустоте и тишине.

Дрейер, только что снявший самый свой «монтажный» фильм «Страсти Жанны Д'Арк» (1928), при переходе к звуковому кинематографу получил

⁶⁷ Трюффо Ф. Белизна Карла Дрейера / Франсуа Трюффо // Трюффо о Трюффо. — М.: Радуга, 1987. — С. 31.

⁶⁸ Цит. по: Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. — С. 131.

⁶⁹ См.: Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер / Пол Шредер // Киноведческие записки. — 1997. — № 32. — С. 182–201.

⁷⁰ Там же. — С. 132.

«Вампира» — «реалистический» фильм о загробном мире — и сразу же достиг пределов звуковой репрезентации: присутствия в фильме неслышимого звука. И с этого момента тишина — не просто акустическое качество кадра. Как и пустота, тишина в звуковом кино — ложная, чужеродная и угрожающая всем, кто еще не мертв и попытается бежать на другой берег. Звуковой кинематограф сделал грезу о звуке, как призраке прошлого, явью, однако явью куда более кошмарной, чем в романе Рабле: так в «Германии, год нулевой» (1948) Роберто Росселлини голос Гитлера, главный звуковой призрак XX века, зазвучит, записанный на пластинку, в разрушенном здании правительства, случайный старик поднимет голову, вслушиваясь, и пространство, ложно пустое и чужое, отзовется кошмаром, не успевшим покинуть его.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Когда Зигфрид Кракауэр пишет о том, что кинематограф должен стремиться в открытое пространство, то, оставаясь в рамках своей дихотомической концепции, имеет в виду «реалистический» кинематограф, тот, что продолжает «тенденцию Люмьеров» и восходит к неореализму. Андре Базен стоит на схожих позициях, противопоставляя «реалистический» кинематограф «монтажному» и проводя между «реалистическим» немым кинематографом и «реалистическим» звуковым линию преемственности, отрицающую звуковой раскол.

Как было показано в исследовании, пустое пространство как прием существовало и в немом кинематографе. Однако звуковой раскол, с точки зрения значения пустого пространства в экранном мире, проходит и по «монтажному», и по «реалистическому» кинематографу. В поэтике немого кино «пустое пространство» было придумано, но осталось приемом исключительным. В звуковом кинематографе пустое пространство стало нормативным приемом, систематическое использование которого привело к выработке принципиально нового языка кино.

Чтобы разрешить это противоречие, нужно определить, что такое звук по отношению к пустому пространству и что такое пустое пространство с точки зрения звука. Для «реалистического» кино значение звука — в дополнении к экранной репрезентации реальности, отсутствовавшем в немом кино, и этой полноты экранной реальности со временем удастся добиться. Но кино — это еще и искусство, даже когда «реалистическое». На этапе освоения звука его функция дополнения к реальности оказалась одной из наименее важных, а иногда просто мешающих. В конце концов, снятые в закрытых павильонах разговорные фильмы, создатели которых занимались тем, что усердно синхронизировали звук с изображением, — самая печальная страница развития кинопроизводства.

Однако в тех случаях, когда авторами ранних звуковых фильмов ставился вопрос о расширении границ репрезентации, звуковое кино не медлило с успехами. И если «человек-невидимка» — это одно из первых лаконичных, но очевидных открытий, то наезд камеры в пустом пространстве — тоже из первых и сразу великих. Революционность кинематографа Микеланджело Антониони справедливо увязывать с исчезновением героини в «Приключении», если иметь в виду сдвиг в способе построения сюжета. Однако в «Ужине насмешек» Алессандро Блазетти комната с телом героя и живой героиней после наезда камеры

в пустом пространстве исчезала без объяснения причин. И этот прием был открыт Блазетти в 1930 году, как только наезд камеры на пустое пространство был применен им как способ репрезентировать состояние героя, находящегося на грани самоубийства.

То, что для немого кино «пустое пространство» оставалось приемом исключительным, а для звукового кино стало нормативным, объясняется очевидным различием в понимании того, что именно нужно репрезентировать. Немое кино стремилось все показать. В том числе, на правах сверхзадачи, сделать видимым невидимое. В звуковом кино присутствие невидимого стало не целью, а неизбежностью. Авторы ранних звуковых фильмов, от Жана Гремийона до Фрица Ланга, от Жана Кокто до Уильяма Уэллмана, вводили звук в текст своих фильмов на правах тени отсутствующего, используя пустое пространство как средство локализации звука, и добивались невозможного для немого кино: тишины как акустического качества кадра. Репрезентация невидимого стала составной частью другой задачи: определить, что именно невидимо, или сделать сам этот вопрос источником смысла.

Этот ход станет определяющим для дальнейшего развития языка кино: чего именно не увидит героиня в фильме «Люди-кошки» Жака Турнера, чего именно не увидит камера, наезжая на дверь в «Ужине насмешек» Блазетти, наконец, чего именно не увидит герой «Приключения», всматриваясь в глубины океана. С переходом к звуковому кинематографу способ работы с категорией пространства изменился кардинально: закадровое пространство стало действующим элементом художественного текста, обладая своей собственной акустикой и расширяя свои границы за счет принципиальной неспособности камеры зафиксировать то невидимое, что репрезентирует звук через пустое внутрикадровое пространство. И, как следует из тех локальных выходов в последующие эпохи, которые были сделаны в рамках исследования, вопрос о репрезентации невидимого станет одним из основных вопросов в истории классического звукового кинематографа.

Раскол, распространившийся и на «реалистичное», и на «монтажное» кино, объясняется тем, что сам разрыв, который создает звук по отношению к изображению, тоже оказался неизбежностью, буквально принудив авторов работать с собой как с художественной проблемой. И если при этом глобальном расколе сохраняются линии преемственности в принципах функционирования пустого пространства, так это потому, что, во-первых, пустое пространство и разрыв — это одно и то же, во-вторых, что, как бы ни настаивали на обратном, создавая цельный мир немого кино, этот разрыв был всегда. И в «реалистической» тенденции преемственность оказывается явственнее только потому, что проникновение подлинности допускалось здесь изначально и становилось частью смыслопорождающего текста.

В ходе исследования были проанализированы ранние звуковые фильмы французского, итальянского, немецкого и голливудского кинематографа и обнаружены принципы функционирования пустого пространства как художественного приема, которые окажутся основополагающими для дальнейшего кинопроцесса. Базовый принцип функционирования приема пустого пространства заключается в способности локализовать звук и репрезентировать тишину.

Первым же следствием этого становится способность пустого пространства отчуждать экранного героя как потенциального носителя звука (голоса)

от мира, и пустое пространство как средство отчуждения становится одним из распространенных приемов сначала в ранних звуковых фильмах, а затем — основополагающим для кинематографа второй половины 1930-х гг., когда, в соответствии с эпохой накануне Второй мировой войны, появится запрос на образ края земли как результат невозможного побега. Этот сюжет продлится до конца 1950-х гг., завершившись апокалиптическими образами в «Поцелуй насмерть» Роберта Олдрича или «На берегу» Стэнли Крамера, ознаменовав переход к авторскому кинематографу 1960-х гг. в не меньшей степени, чем пустые пространства в фильмах Антониони.

Следствием же отчуждения экранного героя от мира становится угроза, которую мир несет для него. И пустые пространства, как открытые внутрикадровые пространства, так и лакунарные пустые пространства, продолжающие себя в закадровое по методам, разработанным Альфредом Хичкоком или Жаком Турнёром, как источники угрозы появляются в раннем звуковом кино, предопределив принципиальное значение этого приема для триллеров, нуара и военных фильмов 1940-х гг.

Наконец, переопределен и такой базовый для кинематографа способ функционирования пустого пространства, как способность репрезентировать призрака. И сдвиг в формуле «пустое пространство как фон для отсутствующего» до «пустое пространство как фон для присутствия отсутствующего», то есть сдвиг с «его здесь нет» до «кто здесь есть?», выработанный Карлом Теодором Дрейером в «Вампире», станет буквально клише в фильмах ужасов к настоящему времени.

Обращение к немому кино в сравнении со звуковым с точки зрения функционирования пустых пространств может, с учетом результатов данного исследования, оказаться плодотворным способом глубже изучить природу звука в кинематографе и уточнить концепции Кракауэра и Базена. Кинематограф как механизм воскрешения в фильмах «Носферату» Фридриха Вильгельма Мурнау и «Я обвиняю» Абея Ганса работал за счет общности рамки окна и рамки зеркала с экраном и принципа взгляда, притягивающего тени мертвых к этим экранам. Однако чем были бы эти видения, сведенные к проявлению в пустом изображении, как не усовершенствованными трюками Жоржа Мельеса с использованием спецэффектов, если бы глубина между гробом Носферату и рамкой зеркала не растянулась в масштаб подлинных Карпатских гор и лесов, а путь от проявления на поверхности поля боя, как на пленке, до появления в окне, как на экране, гансовских солдат — в череду пустынных дорог.

Звуковой кинематограф переместился на территорию призраков как на территорию реальности, а не грезы, потому что звук, как призрак, столь же реален, сколь и невидим. Следствием этого перемещения стало то, что пустота — локализуемая звук, проявляющая призрака, отчуждающая человека и несущая угрозу, как и звук, ложна. Локальные сюжеты, ставшие следствием этого изменения, намеченные в ходе исследования, требуют отдельного, подробного и систематического изучения. Результаты исследования предоставляют возможность развить тему пустого пространства как приема и пересмотреть дальнейший кинопроцесс под новым ракурсом, в котором приход Антониони в кинематограф окажется не только, а может быть и не столько кризисом, сколько логичным следствием развития западного кинематографа 1930–1950-х гг.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Barshack, L. Intimate Enunciations: Carnival and Apocalypse in Fellini / Lion Barchak // Cardozo Law Review.* — 2010. — 31.4 — P. 119–144.
2. *Bordwell, D. Ozu and the Poetics of Cinema / D. Bordwell.* — London, Princeton, NJ : British Film Institute, Princeton University Press, 1988. — 406 p.
3. *Chatman, S. Antonioni or the Surface of the World / S. Chatman.* — University of California Press, 1985. — 384 p.
4. *Kalin, J. The Films of Ingmar Bergman / J. Kalin.* — Cambridge University Press, 2003. — 268 p.
5. *Materialising Absence in Film and Media // N. Boljkovac, S. Walton.* — Screening the Past. — 2018. — Screening the Past [сайт]. — URL: <http://www.screeningthepast.com> (дата обращения: 06.07.2018).
6. *Perez, G. The Deadly Space Between / Gilberto Perez // The Material Ghost: Films and their Medium.* — Baltimore; London: John Hopkins University Press, 1998. — P. 123–148.
7. *Plaat, J. The Rhythm of the Void. On the rhythm of any-space-whatever in Bresson, Tarkovsky and Winterbottom [Master Thesis] / Jay Plaat // Radboud Universiteit Nijmegen.* — Nijmegen, 2015–2016. — 97 с. — Radboud University [сайт]. — URL: <http://theses.uibn.ru/bitstream/handle/123456789/2643/Plaat%2C%20Jay.pdf?sequence=1> (дата обращения: 25.05.2018).
8. *Wasserman, T. Phantom Bodies: The Missing People and Empty Streets of Film Noir / Tina Wasserman // Quarterly Review of Film and Video.* — 2014. — Vol. 31, is. 7. — P. 611–620.
9. *Андреев, А. Девушки завтрашнего дня / Андрей Андреев // Сеанс.* — 2014. — № 59/60. — СЕАНС [сайт]. — URL: <https://seance.ru/n/59-60/devushki-zavtrashnego-dnya/> (дата обращения: 09.08.2019).
10. *Базен, А. Что такое кино? / А. Базен.* — М.: Искусство, 1972. — 384 с.
11. *Базен, А. Французский Ренуар / Андре Базен // Жан Ренуар. Статьи. Интервью. Воспоминания. Сценарии.* — М.: Искусство, 1972. — 256 с.
12. *Балаш, Б. Кино. Становление и сущность нового искусства / Б. Балаш.* — М.: Прогресс, 1968. — 328 с.
13. *Барт, Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Р. Барт.* — М.: Ad Marginem, 2011. — 272 с.
14. *Барт, Р. S/Z / Р. Барт.* — М.: Ad Marginem, 1994. — 304 с.
15. *Батай, Ж. Проклятая доля / Ж. Батай.* — М.: Гнозис, Логос, 2003. — 208 с.
16. *Башляр, Г. Поэтика пространства / Г. Башляр.* — М.: Ad Marginem, 2014. — 352 с.
17. *Бёрч, Н. Фрагменты из книги «Удаленному наблюдателю. Форма и смысл в японском кино» / Ноэль Бёрч // Киноведческие записки.* — 2005. — № 75. — С. 83–115.
18. *Бодрийяр, Ж. Дух терроризма. Войны в Заливе не было / Ж. Бодрийяр.* — М.: Рипол-классик, 2016. — 224 с.
19. *Вюйермоз, Э. Музыка изображений / Эмиль Вюйермоз // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 гг. / сост. М. Ямпольский.* — М.: Искусство, 1988. — С. 110–111.
20. *Гусев, А. Большое Белое Здание / Алексей Гусев // Сеанс.* — 2014. — № 59/60. — С. 286–305.
21. *Гусев, А. Греховность как прием / Алексей Гусев // Сеанс.* — 2019. — № 72 [в печати].
22. *Делёз, Ж. Кино / Ж. Делёз.* — М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. — 506 с.
23. *Делёз, Ж. Логика смысла / Ж. Делёз.* — М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. — 480 с.
24. *Деррида, Ж. О грамматологии / Ж. Деррида.* — М.: Ad Marginem, 2000. — 512 с.

25. Клер, Р. Размышления о киноискусстве / Р. Клер. — М.: Искусство, 1958. — 232 с.
26. Комм, Д. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов / Д. Комм. — СПб.: БХВ-Петербург, 2012. — 224 с.
27. Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр. — М.: Искусство, 1974. — 424 с.
28. Кракауэр, З. От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино / З. Кракауэр. — М.: Искусство, 1977. — 352 с.
29. Лепроон, П. Современные французские режиссеры / П. Лепроон. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. — 840 с.
30. Лотман, Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. — СПб.: Азбука, 2015. — 704 с.
31. Лоуэнталь, Д. Прошлое — чужая страна / Д. Лоуэнталь. — СПб.: Русский остров, 2004. — 624 с.
32. Люмет, С. Как делается кино / Сидни Люмет // Искусство кино. — 1998. — № 11. — Искусство кино [сайт]. — URL: <http://www.kinoart.ru/archive/1998/11/n11-article19> (дата обращения: 15.08.2019).
33. Мохой-Надь, Л. Telehor / Л. Мохой-Надь. — М.: Ad Marginem, 2014. — 112 с.
34. Подорога, В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992–1994 годов / В. Подорога. — М.: Ad Marginem, 1995. — 360 с.
35. Русинова, Е. Звук рисует пространство / Елена Русинова // Киноведческие записки. — 2004. — № 70. — С. 237–248.
36. Рослякова, А. Леонтина Саган: Вчера и сегодня / Алина Рослякова // СЕАНС [сайт]. — URL: <https://seance.ru/blog/portrait/leontina-sagan-130/> (дата обращения: 09.08.2019).
37. Рослякова, А. Пустые пространства в западном кинематографе до 1960 года. Фрагмент / Алина Рослякова // Сеанс. — 2019. — № 71. — С. 138–150.
38. Сартр, Ж.-П. Бытие и Ничто: Опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр. — М.: Республика, 2000. — 639 с.
39. Трюффо, Ф. Кинематограф по Хичкоку / Ф. Трюффо. — М.: Эйзенштейн-центр, 1996. — 224 с.
40. Трюффо, Ф. Белизна Карла Дрейера / Франсуа Трюффо // Трюффо о Трюффо. — М.: Радуга, 1987. — С. 31–33.
41. Тынянов, Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов. — М.: Наука, 1977. — 575 с.
42. Уоттс, Ф. Кинематограф Ролана Барта / Филип Уоттс / пер. с англ. Влад Лазарев. — Cineticle [сайт]. — URL: <http://cineticle.com/chapters/1407-barthes-bazin-watts.html> (дата обращения: 07.08.2019).
43. Шредер, П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер / Пол Шредер // Киноведческие записки. — 1997. — № 32. — С. 182–201.
44. Ямпольский, М. Демон и Лабиринт / М. Ямпольский. — СПб.: Новое литературное обозрение, 1996. — 336 с.
45. Ямпольский, М. Тарковский. Память и след / Михаил Ямпольский // СЕАНС [сайт]. — URL: http://seance.ru/blog/shtudii/yampolsky_zerkalo_speech/ (дата обращения: 11.08.2019).
46. Эпштейн, Ж. О некоторых условиях фотогении / Жан Эпштейн // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 гг. / сост. М. Ямпольский. — М.: Искусство, 1988. — С. 77–81.
47. Эпштейн, Ж. Укрупнение / Жан Эпштейн // Из истории французской киномысли: Немое кино. 1911–1933 гг. / сост. М. Ямпольский. — М.: Искусство, 1988. — С. 77–81.

*Третья премия***АНАЛИЗ И КРИТИЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ
ТВОРЧЕСТВА КИНОРЕЖИССЕРА
Б. В. БАРНЕТА ПЕРИОДА
1941–1965 ГОДОВ**

СЕМЕНЧУК Светлана Александровна
Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения

ВВЕДЕНИЕ

Борис Васильевич Барнет — фигура в истории отечественного кино непонятая, неизученная, почти маргинальная. Начав свой творческий путь в кино в 1920-х годах, он входил в круг авангардистов, работавших на студии «Межрабпом»¹, но славы С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко не имел никогда, то есть был режиссером второго ряда, ремесленником. Широкому кругу специалистов он известен в основном по трем картинам: «Девушка с коробкой» (1927), «Окраина» (1933), «Подвиг разведчика» (1947).

Если взглянуть на фильмографию Бориса Барнета, то станет очевидно, что ранний этап его творчества больше достоин внимания исследователя. В нем и новизна форм, и изыски образов, и тонкое чутье человеческого лица, запечатленного на пленку. Не поколебал «мастера советской комедии» 1920-х и переход к звуковому кино. Барнет быстро учился, перенимал у коллег ценные находки, сизнова приспособливал свой киноязык к современности, никак не желавшей подчиниться и признать гений режиссера.

Однако ранний период творчества Бориса Барнета достаточно хорошо изучен отечественным киноведением. Регулярно публикуются работы о фильмах довоенного периода, проводятся показы картин. О военном и послевоенном творчестве режиссера, за редким исключением, предпочитают умалчивать или не вспоминать. В среде исследователей советского кино плотно закрепилось мнение, что творчество Барнета данного периода — это время «спада»: режиссер одну за другой снимал картины, провальные с точки зрения проката и неудачные с точки зрения киноискусства.

Разработанность темы

Существует относительно небольшое количество материалов, написанных о послевоенном периоде творчества Бориса Барнета. Среди них — тексты таких

¹ Арлазоров М. С. Протазанов. — М.: Искусство, 1973. — С. 114.

авторов, как Н. Зоркая, М. Кушниров, Е. Марголит и других². Однако их работы разрознены и не представляют собой единого корпуса, не дают сколько-нибудь полного представления о послевоенном кинематографе Б. Барнета и не затрагивают множества аспектов, касающихся исторического контекста и личности режиссера. В единственной монографии о творчестве Барнета³, изданной в 1977 году, обозначенному периоду также не уделяется пристального внимания — 1946–1965 годы описаны М. А. Кушнировым в одной небольшой главе и в основном в ключе биографическом.

Тем не менее в фильмографии Барнета заключена единая образная система, в военный период обогатившаяся новыми художественными образами. Анализ военного и послевоенного творчества режиссера позволяет пересмотреть фигуру автора в контексте советского кино и может стать основой для переосмысления творчества других кинематографистов этих периодов советского киноискусства.

Целью работы является анализ творчества Б. В. Барнета 1941–1965 годов.

В задачи исследования входит восстановление полной фильмографии Барнета, включающей нереализованные замыслы режиссера, анализ ранее не введенных в научный контекст материалов, анализ критической рецепции фильмов.

Научная новизна заключается в систематическом исследовании военного и послевоенного периода творчества Барнета, а также в доказательстве присутствия авторской индивидуальности вне зависимости от неблагоприятных условий для ее выражения и давления, оказываемого на автора извне.

Тема исследования является **актуальной** в контексте изучения советского кинематографа и тенденции к его переосмыслению. Отечественное киноведение уделяет недостаточно внимания определенным периодам в истории советского кино, в частности — периоду послевоенного «малокартинья». Проблеме концептуализации творчества отдельных режиссеров и выявлению закономерностей в их фильмографии посвящено ограниченное количество работ. Тенденции в смежных областях искусствоведения свидетельствуют о неоднозначной оценке и стереотипах в отношении советской культуры 1930–1950-х годов⁴. Задачи, поставленные в исследовании, призваны помочь в поисках новых способов и методов при обучении киноведов и искусствоведов.

Объектом исследования представлены фильмы, замыслы и неосуществленные сценарии Б. В. Барнета 1941–1965 годов.

² См. например: *Марголит Е. Я.* Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. — СПб.: Сеанс, 2012. — 560 с.; Зоркая Н. М. История отечественного кино. XX век / Н. М. Зоркая. — М.: Белый город, 2014. — 512 с.; Зоркая М. Н. Я делаю ставку на актера. Борис Барнет в разные годы // Киноведческие записки. — 2000. — № 47. — С. 186–214.

³ *Кушниров М. А.* Жизнь и фильмы Бориса Барнета. — М.: Искусство, 1977. — 215 с.

⁴ См., например: *Кизевальтер Г. Д.* Время надежд, время иллюзий. 1950–1960 годы. Проблемы истории советского неофициального искусства: статьи и материалы / Г. Д. Кизевальтер. — М.: Новое литературное обозрение, 2018. — 560 с.; Кричевский В. Г. 1933–1937: проблемски «формализма» в оформлении советской книги / В. Г. Кричевский. — М.: Кучково поле, 2017. — 120 с.

Предметом исследования является специфика творчества Барнета 1941–1965 годов.

Материал исследования составили фильмы Барнета, документы архивов Государственного фильмофонда Российской Федерации (ГФФ РФ)⁵, Российского государственного архива литературы и искусств (РГАЛИ)⁶, Центрального государственного архива литературы и искусств (ЦГАЛИ)⁷. Привлечение обширного материала, изученного в этих архивах, позволило реконструировать историю создания фильмов Б. В. Барнета 1940–1960-х годов и выяснить детали биографии режиссера, необходимые для полноты исследования. Большая часть проанализированных материалов не введена в научный оборот и не публиковалась ранее. Особый интерес представляли нереализованные замыслы и сценарии Барнета; статьи и рецензии, опубликованные в отечественной и зарубежной кинопрессе 1940–1960-х годов; исследования отечественных киноведов, посвященные творчеству Барнета и советскому кинематографу 1940–1960-х годов.

Методология исследования

В данном исследовании используется традиционный киноведческий метод анализа фильмов: анализ актерских работ, композиции кадра, киноповествования, звукового ряда, рассмотрение различных уровней произведения как носителей авторских смыслов. Существенное внимание в работе уделено анализу архивных источников, позволяющих реконструировать историю создания фильмов и дополнить фильмографию Барнета. Также в работе используется структурно-семиотический метод и метод компаративистики.

Теоретическая и практическая значимость работы

Результаты исследования могут быть использованы при подготовке курсов и спецкурсов по истории и теории отечественного кино, как источниковедческая база при написании книг и статей, для подготовки комментированных публикаций.

Структура работы

Работа состоит из введения, основной части, разделенной на разделы по хронологическому принципу, заключения, списка использованной литературы, дополненной автором исследования фильмографии Барнета.

1. ФИЛЬМЫ И НЕРЕАЛИЗОВАННЫЕ ЗАМЫСЛЫ ВОЕННОГО ПЕРИОДА (1941–1945)

С началом войны в творчестве Барнета наступает новый период, внутренними причинами которого можно назвать онтологический сдвиг в восприятии

⁵ Дела фильмов Б. В. Барнета с 1920 по 1965 гг., Личное дело Б. В. Барнета.

⁶ Основной фонд: 2447 — Борис Барнет.

⁷ Р-257 — фонд киностудии «Ленфильм»; Р-182 — фонд Ленинградского Союза кинематографистов СССР. Ленинград 1940–1979 гг.

реальности, порожденное им ощущение беспомощности и бесполезности⁸, осознание необходимости создания принципиально новых картин, отделяющих мирное время от военного.

Внешним определяющим фактором начала нового этапа творчества Барнета можно назвать эвакуацию кинопроизводства. В Алма-Ате, куда был вывезен Барнет, режиссер находится в кругу близких ему кинематографистов⁹, в отдалении от Комитета по делам кинематографии (он был эвакуирован в Новосибирск) и Москвы, где находился главный цензор СССР¹⁰. Обогащение кинематографа новыми темами и значительное ослабление цензурного надзора впервые за пять лет создали условия для развития подлинно авторского кинематографа режиссера.

Спустя две недели после начала Великой Отечественной войны Комитет кино запустил серию агитационных киноальманахов «Боевые киноборники»¹¹, призванную мобилизовать солдат на сражения, поднять их боевой дух и усилить веру в победу. «Боевые киноборники» демонстрировались на экранах СССР с 1941 по 1946 год¹².

Основными характеристиками этих фильмов стала дешевизна производства, максимально сжатый съемочный период, короткометражный формат и жанровая разноплановость.

Содержанием эпизодов были фронтовые подвиги советских солдат, едкая сатира на врагов, возмущение народных масс, нарастающее в оккупированных Гитлером странах сопротивление, поддержка советского тыла¹³. Для работы над сборниками привлекались практически все кинематографисты¹⁴. В период 1941–1943 годов Барнет снял для «Боевых киноборников» два короткометражных фильма.

«Мужество» (1941)

Сюжет «Мужества» из «Боевого киноборника № 3»¹⁵, выпущенного на «Мосфильме» до эвакуации, посвящен разведывательной операции, в ходе которой советским солдатам необходимо уничтожить одну из нацистских баз. Второе название фильма «Дот № 42»¹⁶, ранее не проанализированное и игнорируемое ис-

⁸ Барнет хотел пойти на фронт добровольцем и даже вступил в партию в 1941 году. Однако язвенное заболевание желудка и тот факт, что кинематографистов (за исключением операторов) на войну призывали только в исключительных случаях, послужили причинами отказа зачисления режиссера в Красную Армию СССР.

⁹ В Алма-Ату также были эвакуированы Эйзенштейн, Пудовкин, братья Васильевы, Пырьев, Дзига Вертов, Барнет, Роом, Козинцев, Трауберг, Рошаль, Шуб.

¹⁰ Фомин В. И. Кино на войне. Документы и свидетельства. — М.: Материк, 2005. — С. 231.

¹¹ Марголит Е. Я. Боевые киноборники. — М.: Госфильмофонд, 2015. — С. 6.

¹² Там же. — С. 17.

¹³ Эрмлер Ф. М. Оперативность и мобильность // Документы. Статьи. Воспоминания / Ф.М. Эрмлер. — М.: Искусство, 1974. — С. 28.

¹⁴ Особым положением пользовался С. М. Эйзенштейн, работавший в это время над «Иваном Грозным», но идейно поддержавший серию агитационных фильмов. Об этом см.: Ханютин Ю. М. Предупреждение из прошлого. — М.: Искусство, 1968. — С. 35.

¹⁵ Киноборник № 3 был выпущен на экраны 22 августа 1941 года. Помимо «Мужества», в альманахе вошли сюжет, состоящий из английской кинохроники, «Аск-Аск» и комедийная новелла К. К. Юдина «Антоша Рыбкин».

¹⁶ Второе название сохранено в титре фильма.

следователями, обозначает ключевое для этой картины пространство. Дот — территория врага, замкнутое подземное пространство, ставшее для советских солдат ловушкой. Включение номера в название подчеркивает множество таких дотов-ловушек, выход из которых герои могут найти или в смерти, или в пленении, то есть капитуляции. Общепринятое и используемое «Мужество» — абстрактное понятие, апеллирующее к априорному героизму советского человека. Изменение названия фильма меняет и авторскую расстановку акцентов.

Сопротивление Барнета заданной «Боевыми киноборниками» оптимистической духоподъемной направленности заметно и в драматургическом построении фильма: логика сюжета и общая интонация картины ведут к трагической гибели всего отряда.

В картине неоднократно подчеркивается, что герои идут на верную смерть, жертвуют собой ради захвата стратегически важного объекта и дальнейших побед советской армии. Герои прощаются друг с другом перед артиллерийским ударом по доту. Однако после сцены уничтожения дота на экране неожиданно возникает сцена в госпитале, где майор читает рапорт главного героя новеллы — младшего лейтенанта Шарова, в котором значится, что все, кроме Шарова, погибли при исполнении. Следом идет кадр палаты, где рядом с героем на соседних койках лежат перебинтованные солдаты отряда. По нагромождению логических нестыковок можно предположить, что изначально Барнет хотел закончить фильм гибелью всего отряда, во второй редакции планировалось оставить в живых только Шарова, а третий, самый оптимистичный финал показывает, что сложнейшая военная операция обошлась без жертв.

Небрежность многослойного финала и общую фрагментарность фильма (материалы, снятые для разных сцен, значительно отличаются по своей эстетике) можно объяснить скоростью создания. Подобная фрагментарность заметна и в других сюжетах первых киноборников.

«Мужество» начинается с представления главного героя: совсем молодой парнишка просит мать, уже отправившую на фронт старшего сына, благословить на военный поход и его. Младший сын, отмеченный мягким характером и незлобивым нравом, к горечи матери уходит добровольцем вслед за братом, оставив старушку-мать одну в пустом доме.

Следующая часть фильма показывает быт солдат на фронте: быт в полевых условиях непросто, но в лагере царит атмосфера военного братства и взаимовыручки.

Третья часть фильма наиболее выразительна. Пятеро добровольцев ночью отправляются в стан врага, обрекая себя на верную гибель. Этот эпизод — кинематографическое эссе о войне, где плоскости теряют равновесие под тяжестью мертвых и раненых — их выпущенной крови, где солдат ползет вверх ногами на ощупь, где земля поглощает своих сынов как Дантов ад, затягивая их в воронку бесполезной и безжалостной войны. В этих кадрах — рождение нового искореженного мира, в котором героям фильмов Барнета придется жить следующие пять лет: в этом мире предрассветный туман срастается с дымом от снарядов, а небо вдоль и поперек пересечено колючей проволокой. И пока рядовые солдаты окунают лицо в зловонную грязь, генералы в теплых кабинетах пытаются великим умом осознать, с кем и зачем мы воюем.

В этом же эпизоде лицом к лицу сталкиваются русский и немецкий солдаты. Подобная встреча уже была срежиссирована Барнетом в фильме «Окраина» (1933),

где во время Первой мировой войны в одном окопе оказались солдаты, воюющие по разные стороны. Но в «Украине», увидев испуганное лицо противника, русский солдат проникся сочувствием и сохранил ему жизнь. В «Мужестве» же после короткой паузы, возникшей от неожиданной встречи, следует размашистый удар, сражающий врага насмерть.

Оптика и ракурсы, с помощью которых создавались картины мирного времени, для съемок сцен на передовой оказываются непригодны. Отсюда и острые углы съемки, и контрастные кадры, и сверхкороткий монтаж. В середине 1930-х годов этот эпизод был бы признан образцом формализма, но в военное время за его появление на экранах не последовало никакого порицания.

«Бесценная голова» (1942)

«Боевой киносборник № 10»¹⁷ целиком посвящен борьбе против нацизма в оккупированных странах. «Бесценная голова» — сюжет о сопротивлении захватчикам в Польше. Новелла описывает подвиг матери умирающего ребенка, «инсценирующей мнимое предательство, чтобы спасти героя — польского патриота, за голову которого оккупантами объявлено вознаграждение»¹⁸.

Пространство оккупированных стран в новеллах киносборников условно и стилизовано: изломанные узкие улицы, готическая архитектура, ночь, повисшая над городом — такая эстетика напоминает о традициях немецкого киноэкспрессионизма. Как выглядит Европа в 1930–1940-х годах, из кинематографистов доподлинно мог знать разве что Эйзенштейн, остальные кинематографисты создавали облик Европы с опорой на хорошо знакомые кинообразы. Пространство «Бесценной головы» выстроено и условно, что может также свидетельствовать о намеренном уходе режиссеров от изображения реального пространства официально не отмененным во время войны методом соцреализма.

В «Бесценной голове» переплетение узких темных улиц города, по которым движутся персонажи, задает горизонтальную ось структуры открытого общественного пространства, а тесные изломанные лестничные пролеты дома главной героини — вертикальную ось пространства личного, частного. Пространственная конструкция «Бесценной головы» — тотальный трехмерный лабиринт. Именно такая структура больше всего подходит для описания психологического состояния героини фильма, которой необходимо найти выход из сложной ситуации. Нарастание напряжения перед кульминацией картины строится именно за счет морального выбора главной героини, ее сомнений. Выбор между спасением народного героя — партизана Юзека и спасением собственного ребенка для нее неочевиден. «Решение спасти его [Юзека] <...> рождается на глазах у зрителя. Оно дано без слов — через ритм подъема героини по лестнице и музыку, передающую перелом в ее состоянии. Движение по лестнице — сначала вниз, на улицу, а потом вверх — превращается в зримый образ падения-вознесения (тем более что героиня готова перед этим идти на панель, чтобы добыть денег на лекарство)»¹⁹.

¹⁷ Фильм был выпущен на экраны 10 июня 1942 года. Помимо «Бесценной головы», в альманахе вошла новелла «Молодое вино» (реж. М. Арон), действие которой происходит в Румынии.

¹⁸ Марголит Е. Я. Боевые киносборники. — М.: Госфильмофонд, 2015. — С. 7.

¹⁹ Марголит Е. Я. Боевые киносборники. — М.: Госфильмофонд, 2015. — С. 8.

Несмотря на то, что единственно правильный в рамках идеологии выбор постулируется патриотичным тоном финала, аффективная природа подвига героини, ее сомнения в принятии решения психологически усложняют образ, делают его более достоверным и вместе с тем трагичным.

Помимо того, что главной героине «Бесценной головы» дана способность сомневаться, сомнения эти не осуждаются Барнетом, они естественны. Так, в его фильме 1942 года присутствует намек на возможность допустимого и оправданного сотрудничества с врагом. Коллаборационизм как явление в кинематографе начали анализировать и художественно осмыслять только в 1950-х годах, в рамках переоценки морали военного времени.

«Славный малый» (1943)

«Славный малый»²⁰ должен был стать очередной новеллой для «Боевых киносборников», но в период создания фильма новые альманахи уже перестали выходить, именно этим обусловлен увеличенный в процессе производства метраж фильма, этим же объясняется определенная рыхлость повествования.

Обилие альтернативных названий фильма примечательно тем, что каждое из них знаково. «Новгородцы» с формальной точки зрения служат маркером претенциозной киноидеологии 1930-х годов с их страстью к восхвалению славного исторического прошлого, но в подтексте этим названием обозначена принадлежность героев к территории, не один век сопротивлявшейся политике централизации Руси. «Бесценная голова» — просто удачное многозначное название, уже использованное Барнетом для новеллы, вошедшей в десятый киносборник. «Славный малый» своей просторечностью, не лишенной юмора, обозначает внеидеологическую характеристику хорошего человека.

С точки зрения киноидеологии, «Славный малый» — это фильм о помощи союзников в войне. Француз Клод Карнье с парашюта спускается на лесную опушку, где свой очаг сопротивления создал отряд русских партизан — обычных людей, не желающих терпеть унижение оккупацией.

Встреча француза с партизанами создает ряд комичных ситуаций, сродни тем, что можно увидеть в довоенном фильме Барнета «Окраина», часть действия которого развивается во время Первой мировой войны. В «Окраине» появление немца (Г. Клеринг) из лагеря военнопленных всколыхнуло утопию мирного захолустного городка. Несмотря на исторический фон событий и трудности перевода, герои Г. Клеринга и Е. А. Кузьминой влюбляются друг в друга.

В «Славном малом» также возникает любовная линия между иностранцем и русской девушкой Катей (Е. Г. Сипавина). Милая девчушка с косичками — единственный персонаж этой картины, который в том же виде мог бы присутствовать в фильмах режиссера 1920-х — первой половины 1930-х годов.

Гораздо важнее и драматичнее роль оперного певца Доронина, не желавшего развлекать нацистов своим пением и расстрелянного за отказ подчиниться.

Может показаться странным, что исполнитель роли Доронина — Н. Н. Боголюбов — был загримирован под своего учителя — Вс. Э. Мейерхольда. Театр

²⁰ В различных источниках фильм также упоминается под названиями «Новгородцы» и «Бесценная голова».

имени Мейерхольда был закрыт в январе 1938 года, а сам Мейерхольд расстрелян 2 февраля 1940 года и признан «врагом народа».

Прямая цитата в фильме Барнета не будет казаться столь невероятной, если принять во внимание съемки фильма в Алма-Ате, где в это же время работал над «Иваном Грозным» Эйзенштейн — прямой ученик Мейерхольда, спасший его архивы, и творческие пересечения Барнета и Мейерхольда 1920-х годов.

Драматургический материал картины и одна из двух сюжетных линий предполагали широкое использование классической музыки. Из огромного наследия отечественного музыкального искусства выбор пал на оперу «Князь Игорь» А. П. Бородина и романс «Ночь» П. И. Чайковского. Музыкальный материал был призван усилить патриотическое звучание фильма.

Как князь Игорь в опере Бородина жмет руку хану, повторяя, что в плену жить не может, так и Доронин соглашается на условия врагов, но пропевая строки: «О, дайте, дайте мне свободу! Я мой позор сумею искупить...».

Претенциозные статуарные позы, монументальная тяжеловесность мизансцены, плохое качество звука и перезаписи — все это выглядит безвкусицей, вымученным патриотизмом. Тут и боль народа, и заявленная тема беспомощности творца, который может лишь выразить страдания людей, преломив и силой своего таланта, но не облегчить и не спасти.

Доронин, исполнивший романс «Ночь» как иллюстрацию трагедии собственного одиночества и обреченности, героически погибает от рук нацистов, оккупировавших деревню с боевым названием Перцовка. Погибает не из-за случайности, не из-за предательства, но лишь потому, что больше не в силах терпеть собственное бессилие и крах иллюзий, касающихся спасительного искусства и прекрасного вообще.

Нацисты, показанные как люди невосприимчивые к искусству музыки, убивают народного трибуна не потому, что его музыка поддерживала народ, а за ненужностью и, само собой, за попытку неподчинения. «Допел наш Иван Михалыч свою песенку...», — так скажут о погибшем певце добродушные партизаны, а нынешние зрители, считавшие с экрана аналогию с биографией Мейерхольда, вероятно, вздрогнут.

В «Славном малом» Барнет затронул тему, о которой было страшно даже думать начиная со второй половины 1930-х: взаимоотношениях власти и творца.

Репрессивную природу власти Барнет чувствовал, именно ее почитая за абсолютное зло. Круг близких друзей Барнета стремительно редел с 1930-х годов: репрессии, примененные к Мейерхольду и его театру, арест Н. Эрдмана, творческое убийство Ю. К. Олеси, издевательства над Эйзенштейном, обвинения, предъявленные Каплеру. Кроме того, именно властью было спровоцировано закрытие трех постановок Барнета второй половины 1930-х годов и запрет фильма «Старый наездник» (1940).

Запрет «Славного малого» можно объяснить образом опального Мейерхольда или недовольством И. В. Сталина любовной линией французского летчика и русской девушки, в которой вождь мог увидеть насмешку²¹, но, вероятнее всего, причина кроется в изменении отношения к союзникам. В 1943 году фильм,

²¹ Аллилуева С. И. Двадцать писем к другу. Репринтное издание. — Copex Establishment, 1967. — С. 66.

показывающий, как француз помогает советским людям в борьбе с нацистами, просто не соответствовал политической повестке, то есть был идеологически незначителен.

В 1943 году после запрета «Славного малого» руководством Алма-Атинской студии режиссеру была обещана постановка «Нашествия» по пьесе Л. М. Леонова.

«Нашествие» (1943, не реализован)

Постановка действительно была включена в план производства кинофильмов, в марте 1943 года план был отправлен на одобрение председателем Комитета по делам кинематографии при СНК СССР И. Большаковым секретарю ЦК ВКП(б) А. А. Андрееву²².

Однако из-за промедления согласования исполнителей ролей Ленина и Сталина в фильме «Кремлевские куранты» по произведению Н. Ф. Погодина²³ не были одобрены и другие экранизации, в числе которых «Нашествие»²⁴.

В монографии М. А. Кушнирова о жизни и творчестве Барнета есть предположение, что постановку «Нашествия» передали А. М. Роому потому, что того захотел сам автор пьесы — Леонов²⁵. Барнету же предложили поехать в Ереван для работы над фильмом по сценарию Ф. Ф. Кнорре «Невеста».

Кушников справедливо отмечает как сходство в сценариях Леонова и Кнорре — действие происходит на оккупированной территории. И обоснованно прогнозирует провал экранизации пьесы, ссылаясь на опыт работы Барнета с авторами художественных литературных текстов, а также на сложность и глубину «Нашествия»²⁶. Трудно не согласиться с прогнозом о потенциальном конфликте Леонова с Барнетом, но интересно помыслить его несколько в ином ключе: Леонов, как и Эренбург, активно публиковал очерки, где ненависть к врагу звучала набатом²⁷. Барнету это было не близко, как можно понять из анализа его картин военного времени.

«Однажды ночью» (1945)

Полнометражный фильм «Однажды ночью» (1945) по сценарию Кнорре стал наиболее внятным авторским высказыванием отношения Барнета к войне, а точнее к миру, который она создала. В этом фильме на минимальном пространстве раскрывается тема, затронувшая не только всю страну, но и весь мир. В разрушенной школе девушка Варя прячет советских солдат, в этой же школе разбили свой штаб нацисты.

Лабиринт, созданный руинами, настолько сложен, что в его едином пространстве сосуществуют и те, и другие. Структура лабиринта располагает к тому, что персонажи появляются в неожиданных местах — в щелях и проемах,

²² Кремлевский кинотеатр. 1928–1953. Документы / сост. К. Андерсон, Л. Максименков, Л. Кошелева, Л. Роговая. — М.: Российская политическая энциклопедия, 2005. — Примечание на с. 662.

²³ Там же. — С. 666–667.

²⁴ Там же.

²⁵ Кушников М. А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. — М.: Искусство, 1977. — С. 169.

²⁶ Там же.

²⁷ См. например: Леонов Л. Слава России // Известия. — 1943. — № 61 (10 июля).

образовавшихся коридорах, из-под заваленных дверей. Они существуют в непригодном для жизни пространстве, казалось бы, без цели, выполняют ничем не мотивированные действия.

Развалины не безмолвны и не бездушны. Ежедневно рисунок лабиринта меняется, поглощает все новые и новые пространства, облепляя их своей пылью. Это пространство почти мистическое, со своей зловещей душой. Варя бежит за живительной водой к ржавому крану, а тот с усмешкой выдает ей только несколько капель. Так же злобно, до дрожи в теле, поскрипывает дверь. Скалятся острые осколки стекла в оконных рамах. Все вокруг залито мертвым светом, воздух недвижим, пыль повисает в воздухе, пространства для дыхания становится все меньше. Мир, наделенный прогнившей душой — обуглившейся, скукожившейся.

В пространстве заключен не психологический реализм, а графическая экспрессия. Но кинематографическое пространство, созданное Барнетом, нельзя рассматривать только как фон для показа межчеловеческих связей. Место действия обуславливает конструкцию образа. Композиция, таким образом, опирается на экспонирование пространственной дистанции между фигурами главных героев. Ощущение дистанции одновременно является формой интенсивного интимного взаимодействия.

Пространство ритмизируется во времени, которое также усложнено и неоднородно. Время имеет свои моменты торможения и ускорения, свои изгибы, петли и пересечения. Ритм — попытка отыскать образный эквивалент для всех динамичных перемен, происходящих в этой реальности. Создается впечатление, что фильм направлен в прошлое, что ищет что-то, что уже было потеряно. Так, кадр, в котором Варя обреченно бежит вверх по лестнице разрушенного дома, чтобы успеть предупредить советских бойцов о надвигающейся угрозе, рифмуется с вознесением по лестнице в фильме «Бесценная голова». Композиционно этот кадр напоминает декорацию дома в разрезе, где показано кипящее жизнью коммунальное устройство микромира из «Дома на Трубной» (1928). Но если в фильме 1928 года такой кадр был продиктован изобретательностью и желанием «одним взглядом» охватить многообразие форм существования, то в 1944 году он был задан самой архитектурой разрушения и новыми условиями быта и демонстрирует опустошенность и хрупкость конструкции.

Царствуют в этом кинематографическом пространстве люди, органичные ему по природе — нацисты в пыльных серых шинелях, обожающие слушать свой громогласный голос в пустоте, обрушивающие этим голосом стены, вседержатели власти хаоса в величественной, монументальной неподвижности. Коллаборационист ловко снует по руинам, проскальзывая из комнаты в комнату, из коридора в коридор. Варя же босыми ногами неуклюже переступает по острым обломкам стен, некогда служивших укрытием.

Не могут послужить ей защитой и трое доблестных солдат советской армии, которые летели в тыл немецкой армии на задание, но не долетели. Так же как и Варя, они оказались заточены в развалинах бывшей школы. Один из них умирает от тяжести ранений, другой — контужен, третий — ранен в ногу, ограничен в передвижениях. Сдайся они советской власти, их признали бы дезертирами.

В подвалах школы прячутся обломки интеллигенции: бывший цирковой артист, бывший инспектор казенной женской гимназии, врач и председатель местного кружка воинствующих, «а не воинственных!», — как уточняет сам

председатель, безбожников. У них есть семьи, все держатся за жизнь и все становятся легкой добычей коменданта Бальца, сыгранного самим Барнетом. Коменданта германское командование посылает для установления порядка там, где царит стихийный хаос с чуть теплящимся очагом людского сопротивления.

Проблема экзистенциального выбора, которая поставлена перед героями, сравнима с сартровским исследованием природы коллаборационизма. В предлагаемых условиях героям Барнета нужно как-то жить, где-то набираться мужества, простого выхода из этой ситуации, из лабиринтов завалов не существует.

Одна из самых жестоких сцен фильма — расстрел старой гвардии интеллигентов в пространстве цирка. Герои не пошли на сделку с нацистами и вместо призыва сдать себя произнесли речь о сопротивлении и том, что «за русский народ больше некому постоять, кроме него самого», что в контексте данного фильма звучит как призыв к личной ответственности и борьбе.

В темноте раздаются овации горожан, за ними следует неминуемый расстрел. Сцена расстрела решена без слов — дед, прочитавший речь, холщовым кепи прикрывает лицо ребенка. Комендант Бальц прицельно стреляет и в немощного деда, и в девочку.

Выстрел рушит стены и погребает нежную безоружную красоту внутри. Как сильно запачкано Варино белое платье, как оно разорвано по краям. Не отмыть эту душу мира половой тряпкой ни старухе-уборщице, ни белорукой Варе. Грязь только оживает, струйками стекает со ступеней, высыхает и все равно остается грязью. Белое платье, разорванное на бинты, тянется по киноленте как знак обреченности. Оно должно стать серым, или исчезнуть, или быть отмытым невинной девушкой. Чистой, как тот дивный мир, по которому скучают герои, которого они уже почти не помнят.

Варя не говорит о погибшей семье почти ничего — ни о сестре, ни о матери. Состояние ума героев этого фильма — контузия. Контузия не только у Алеши, она и у Вари, нарочно забывающей свою боль от потери близких, она и у немцев, давно позабывших, зачем они сюда пришли, зачем породили эти уродливые руины.

Бальц хотел, чтобы Варя сдалась, а не стала мученицей. Он не мог оставить ее в живых, не мог оставить себя в ее памяти гадким немецким офицером, неспособным на мужество, на решительность, на доброту и человечность.

Никто не вспомнит милую Варю, никто не узнает, как она погибала. Белье развешено на веревке. Веревка натягивается. Белье летит вверх, чистое, свежее. К нему прилипает грязь, повисшая в воздухе. От автоматной очереди дрожат белоснежные полотнища. Варя застрелила нациста.

За Варей гонятся с собаками, Варю бьют ногами. Из уголка ее губ струится кровь. «Стреляй, стреляй!» — из-за рамки кадра кричит кто-то звонким девичьим голосом. Голосом той Вари, которая безмолвно рухнула на пол, став частью руин.

И в фантазмагорическом финале возникают слова: «Мы им отомстим». Мы воскресим погибшую Варю, вернем из забвения контуженого Алешу. Мы будто бы сможем построить новый светлый мир на горах строительного мусора.

Фильм «Однажды ночью» был закончен Барнетом в начале 1945 года, уже в это время в картине режиссера присутствует образ навязчивого кошмара и ощущение болезненной галлюцинации, которые не оставляют героев и после завершения войны.

Казалось бы, Барнет мог, наконец, выдохнуть и вернуться на прежнюю стезю легких жизнерадостных довоенных фильмов, наполненных любовью к человечеству. Но ликование от победы в его фильмах было таким же наигранным и ходульным, как неправдоподобный финал картины «Однажды ночью». Глубокое личное потрясение будет пронесено им через всю жизнь.

«Волки и овцы» (1945, не реализован)

После фильма «Однажды ночью» Барнет приезжает в Москву, но своей постановки ему не предлагают. На студии им. Горького (бывший «Межрабпомфильм»), где Барнет работал в 1920-х годах, Я. А. Протазанов готовил сценарий экранизации «Волков и овец» Островского и пригласил Барнета сорежиссером.

Протазанов умер 8 августа 1945 года, после этого постановку передали Барнету. В РГАЛИ и архиве Госфильмофонда сохранились документы о работе режиссера над фильмом, датированные 1945–1946 годами. Барнет переработал сценарий, полностью изменил актерский состав и добавил сцену церковной службы, где встречаются персонажи не только «Волков и овец», но и других пьес Островского.

В докладной записке А. А. Жданова, Г. Ф. Александрова, И. Г. Большакова И. В. Сталину о плане производства художественных фильмов в 1946–1947 годах²⁸ из 36 фильмов, находящихся на стадии производства, авторы записки исключают 15, в том числе фильм «Волки и овцы» с формулировкой: «Экранизация одноименной пьесы Островского. Эта пьеса по своим идеям очень далека от нашего времени и содержит мало поучительного для советского зрителя»²⁹. Фильм не попал в число избранных и необходимых для советской кинематографии лент, 1946–1947-е годы — годы очередного реформирования кинематографической политики³⁰. Война закончилась, но долгожданная победа не принесла свободы.

2. ФИЛЬМЫ И НЕРЕАЛИЗОВАННЫЕ ЗАМЫСЛЫ ПЕРИОДА «МАЛОКАРТИНЬЯ» (1947–1955)

Барнет работал на Киевской киностудии в период с 1946 по 1954 год. Вместе с ним «на Довженко» работали И. А. Савченко, М. С. Донской, А. И. Медведкин. Барнета такое отношение и положение не устраивало. Коренной москвич, Барнет любил этот город, снял в Москве свои лучшие фильмы 1920-х — начала 1930-х годов, его семья и друзья также находились в Москве. Период 1946–1955 годов для Барнета — это сюжет о возвращении. Но стремление к возвращению обнаруживается не столько географическое, сколько во времени — к довоенному времени «Межрабпома», и в своем же творчестве — к картинам 1920–1930-х годов.

²⁸ Кремлевский кинотеатр. 1928–1953. Документы / сост. К. Андерсон, Л. Максименков, Л. Кошелева, Л. Роговая. — М.: Российская политическая энциклопедия, 2005. — С. 732–736.

²⁹ Там же. — С. 733.

³⁰ Там же. — С. 736.

«Подвиг разведчика» (1947)

В 1947 году на Киевской киностудии Барнет снимает свой самый коммерчески успешный фильм³¹, также считающийся высшим достижением его послевоенного творчества. Сценарий к фильму писал М. Б. Маклярский в соавторстве с М. Ю. Блейманом и К. Ф. Исаевым. Все трое специализировались на фильмах о шпионах, разведчиках и заговорах³², в основу «Подвига разведчика» легла автобиография Маклярского — сотрудника НКВД. Режиссерский сценарий³³ немногим отличается от первого утвержденного варианта литературного сценария³⁴ и представляет собой текст, по замыслу фактически противоположный вышедшему фильму.

Если бы картина была поставлена по этому сценарию, то она стала бы бомбой, вскрывающей всю грязь и подлость советского военного сословия и его системы. Но во время премьеры зрители увидели фильм, прославляющий и романтизирующий работу советских разведчиков.

В материалах дела фильма³⁵ сохранилась стенограмма заседания Художественного Совета при Министерстве кинематографии СССР³⁶, датированная 21 августа 1947 года. Из авторов картины на этом заседании присутствовал только Маклярский, определивший замысел как «показ среднего человека в разведке»³⁷ — не исключительного героя, совершающего невозможные подвиги, а простого советского разведчика, выполняющего свою работу.

Из этого документа также можно узнать, что к августу 1947 года уже состоялся премьерный просмотр на Киевской киностудии³⁸ и, вероятно, после этого просмотра Художественным Советом студии фильм был отправлен на доработку, после чего финал фильма «Подвиг остается неизвестным» был переделан³⁹.

Арсенал формально отрицательных ролей в фильме поражает воображение: Федотов в ипостаси Эккерта, генералы Руммельсбург и Кюн, чета Поммеров и другие многочисленные эпизодические персонажи, населяющие экранный город Летцен.

Но образы этих героев как бы смягчены и психологически оправданы авторами: Эккерт — лишь маска советского разведчика Федотова, Вилли

³¹ Туровская М. И. Зубы дракона. Мои 30-е годы. — М.: Corpus, 2015. — С. 205.

³² М. Маклярский — автор сценариев к фильмам: «Секретная миссия» (1950) М. Ромма, «Ночной патруль» (1957) В. Сухобокова, «Заговор послов» (1965) Н. Розанцева. К. Исаев — автор сценариев к фильмам: «Возвращение с победой» (1947) А. Иванова, «Игра без ничьей» (1966) Ю. Кавтарадзе. М. Блейман — автор сценариев к фильмам: «Возвращение с победой» (1947) А. Иванова, «Путь в «Сатурн» (1967) и «Конец «Сатурна» (1967) В. Азарова.

³³ Дело фильма «Подвиг разведчика». Режиссерский сценарий. Госфильмофонд РФ.

³⁴ Дело фильма «Подвиг разведчика». Литературный сценарий М. Маклярского, М. Блеймана, К. Исаева с режиссерской консультацией Б. Барнета. Госфильмофонд РФ.

³⁵ Дело фильма «Подвиг разведчика». Госфильмофонд РФ.

³⁶ Стенограмма Художественного Совета при Министерстве кинематографии СССР от 21 августа 1947. Просмотр и обсуждение фильма «Подвиг остается неизвестным» (режиссер Б. Барнет). Дело фильма «Подвиг разведчика». Госфильмофонд РФ.

³⁷ Там же. — С. 15.

³⁸ Там же. — С. 17.

³⁹ К. С. Кузаков — заместитель министра кинематографии СССР: «Это уже второй вариант, конец первого варианта был еще неудачнее».

Поммер — молодой, амбициозный и глупый юноша, выбравший служение в нацистской армии не из идеологических соображений, а потому что такой путь показался ему наиболее легким на пути к достижению своих целей, главной из которых является доказательство отцу своей состоятельности и значимости. Руммельсбург жесток, но он же обладает достоинством генерала и чрезвычайно умен, что вызывает неподдельное уважение даже у советской разведки. Генерал Кюн в сценарии — беззлобный весельчак, потакающий своим слабостям, в фильме — «двойник» Руммельсбурга, наделенный теми же качествами.

В монографии, посвященной Барнету, Кушников очень точно написал, что режиссер фильма «Подвиг разведчика» «избегал мерить людей, в том числе и врагов, одной меркой и всегда старался исходить из разной человеческой сущности»⁴⁰. Здесь враги именно такие — это не абсолютное кровожадное зло, это люди со своими слабостями, страхами и заблуждениями.

Однако Кушников пишет о том, что оправдания в фильме нет для Руммельсбурга и Бережного⁴¹. С этим можно поспорить. Оправдания у автора фильма нет для Карповского-Штюбинга и Бережного — это беспринципные предатели, наживающиеся на войне, именно в них нет ничего человеческого. В сценарии двойной агент Карповский на допросе произносит фразу: «Я очень хочу жить именно сейчас, когда война... гораздо больше, чем когда мир. Тогда все живут, а сейчас — это счастье!»⁴².

Приключенческий жанр фильма о разведчике диктовал Барнету свои условия, с которыми он справлялся силами актеров, оператора и, конечно, художника. Пространство, созданное художником М. Уманским, изумляет зрителя проработанностью и многообразием. Экспрессионистские интерьеры немецких домов с винтовыми лестницами и готическими арками, конторская пустота и графичность, монументальная торжественность кабинетов начальства. Все это вкупе со скрупулезностью в создании костюмов, эскизы к которым рисовал сам Барнет, создают образ Германии не враждебной страны, но страны другого мира — мрачного, подавляющего, темного.

Вероятно, первый в СССР образец «черного фильма» с отрицательной моралью в финале и отсутствием положительного героя был насильно переkreоен, и на экране появилось кривое зеркало, показавшее все черное — белым. И если фильм «Однажды ночью» стал идеальным воплощением взглядов Барнета на войну, то «Подвиг разведчика» — его полной противоположностью.

В сентябре 1947 года Барнет вносил последние правки в фильм «Подвиг разведчика» на Киевской киностудии. Сложная производственная судьба этого фильма, вероятно, оставила свой след в стенах Кинокомитета. Для Барнета завершение работы над «Подвигом разведчика» стало началом «ссылки» на Киевскую киностудию им. Довженко — периферию советского кинопроизводства.

⁴⁰ Кушников М. А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. — М.: Искусство, 1977. — С. 183.

⁴¹ Там же. — С. 184.

⁴² Режиссерский сценарий фильма «Подвиг остается неизвестным». Госфильмофонд РФ.

«Рейд на Карпаты» (1948, не реализован)

15 сентября 1948 года Барнет отправляет жене письмо, в котором пишет о том, что Министерство и Сценарная студия очень форсированно пытаются навязать ему сценарий для следующей постановки⁴³.

Барнета назначают режиссером постановки фильма «Рейд на Карпаты», сценарий к которому написал Г. Д. Мдивани.

Теме партизанского сопротивления в творчестве Барнета так или иначе были посвящены все его фильмы военного периода, и ни героизм, ни жертвенность в них никогда не объяснялись приказами «сверху».

Режиссерский сценарий «Рейд на Карпаты»⁴⁴ представляет собой историю партизанского отряда, героически сражающегося во время Великой Отечественной войны. Сценарий, подобно любому сказочному нарративу, строится по принципу повторения: отряд получает фактически невыполнимое задание, но чудом выполняет его с незначительными потерями. Затем тот же отряд получает новое, еще более сложное задание, и круг повторяется. В сценарии «Рейд на Карпаты» он повторяется трижды, как в сказке⁴⁵.

Сталин в данном произведении выступает как военачальник всех партизанских отрядов СССР. В сценарии конструируется и более глобальный миф об участии союзников и их роли в победе 1945 года. Так, на вопрос командира партизанского отряда Ковалева, когда будет открыт второй фронт, Сталин отвечает: «Видите, наши союзники не очень спешат. Стало быть, будем считать, что наш второй фронт — это вы, народные мстители! <...> Не надейтесь на чужих людей, на чужую помощь. Вы же хорошо помните 19-й год на Украине? Помните, как тогда нам помогали чужие люди?»⁴⁶.

«Вспомнить» в следующем 1949 году поможет всем советским людям пьеса В. В. Вишневского «Незабываемый 1919 год» и вышедший по пьесе двумя годами позднее одноименный фильм М. Э. Чиаурели, ставший маркером советского кинематографа периода «малюкартинья» и тенденции переписывания военной истории.

Сценарий «Рейда на Карпаты» не столь совершенен с точки зрения идеологии, так как здесь все же обнаруживаются внутренние противоречия, ставящие под сомнение военный гений вождя. Едва ли Мдивани или Барнет создавали эти противоречия намеренно, но можно полагать, что совершенства сценария стали одной из причин, помешавших постановке «Рейда на Карпаты». Фильм был исключен из производственного плана 1948 года.

«Страницы жизни» (1949)

Снимать фильм «Страницы жизни» должен был Мачерет, назначенный художественным руководителем Свердловской киностудии, и его замысел во многом перекликался с актуальной повесткой — восстановлением производства

⁴³ Барнет Б. «Без вины виноватый»: письма к жене / Предисловие, публикация и примечания О. Алдошиной // Искусство кино. — 1996. — № 10. — С. 117.

⁴⁴ Режиссерский сценарий «Рейд на Карпаты», автор сценария Г. Мдивани. РГАЛИ. ф. 2450, оп. 3. ед. хр. 58.

⁴⁵ Пропт В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. — С. 129.

⁴⁶ Барнет Б. В. Режиссерский сценарий «Рейд на Карпаты». РГАЛИ.

в СССР. Сценарий, написанный Мачеретом в соавторстве с В. П. Катаевым и Е. В. Брюнчугиным, был посвящен раскрытию образов героев первых пятилеток в исторической перспективе, то есть конструированию образа рабочего нового — послевоенного периода, основанного в первую очередь на идеализации времен индустриализации и коллективизации, а также порожденного ими «стахановского движения».

Почему сценарий «Страниц жизни» отправили на переработку Барнету — доподлинно неизвестно. И автор монографии о Барнете, и супруга режиссера пишут, что Барнету не следовало браться за откровенно провальный, не подходящий ему сценарий⁴⁷, однако можно предположить, что исторический материал, потенциально позволяющий уйти от выработанного канона фильмов о современности, и ностальгия по «второй волне советского авангарда» первой половины 1930-х годов, напротив, заставляли Барнета видеть в этом сценарии возможность к более свободному творчеству. К тому же в это время Барнет оказался перед выбором между «Рейдом на Карпаты» и «Страницами жизни». Очевидно, что более привлекательным сценарием ему представлялся последний.

Еще до командировки Барнета на Свердловскую киностудию 31 июля 1947 года проходит обсуждение проб актеров на картину «Трудовая жизнь» («Страницы жизни») ⁴⁸. Ни сценаристы фильма, ни Мачерет в этом обсуждении не участвуют, то есть фактически выбор исполнителей на главные и эпизодические роли в фильме происходит без непосредственного участия создателей. Беспрепятственное вмешательство чиновников в процесс создания фильма превратилось в норму.

В 1948 году Барнет приезжает в Свердловск уже в качестве соавтора Мачерета⁴⁹. «Страницы жизни» — это ровно столько же тема жизни человека, сколько и жизни завода. Сюжетная линия производства и соответствующая ей эстетика, продиктованная архитектурой конструктивизма, была типична для Мачерета, в 1930-е снявшего фильмы «Дела и люди» (1932), «Частная жизнь Петра Виноградова» (1934), «Ошибка инженера Кочина» (1939), но никак не для Барнета с его органичными природными утопиями «Ледолома» (1931), «Окраины» (1933), «У самого синего моря» (1935) и вниманием к личной истории.

С первых кадров в «Страницах жизни» задана тема соревнования женщин на производстве среди жестяных скелетов будущих зданий и искр сталеварных аппаратов. Его женщины все еще стахановки и товарищи, но уже проглядывает из-под алой косынки новая послевоенная женственность и мечтательный взгляд героинь будущего «оттепельного» кинематографа.

Действие фильма начинается в 1932 году, во время первой пятилетки. Тамбовская девушка Нина, приехавшая поступать на завод, настроена серьезно. Если влюбляться, то в правильного человека — инженера-передовика, если заблудиться, то только в строительных лесах, если начинать работать, то сразу стать лучшей. Отсутствие конфликта в фильме, а точнее, типичный для послевоенного «малокартинья» конфликт «хорошего с лучшим», ослабляет фабулу

⁴⁷ Кушников М. А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. — М.: Искусство, 1977. — С. 195; Барнет Б. В. «Без вины виноватый». Письма к жене // Искусство кино. — 1996. — № 10. — С. 113.

⁴⁸ Дело фильма «Страницы жизни». Госфильмофонд РФ.

⁴⁹ Кушников М. А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. — М.: Искусство, 1977. — С. 196.

и позволяет создавать более детальные, внутренне противоречивые образы. Так, уже в «Страницах жизни» создается образ физика и лирика в одном лице: инженер Хомутов — добросовестный управленец, который с чувством читает наизусть «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» В. В. Маяковского и бережно хранит в тетради с расчетами веточку сирени. Такова и Нина: она смущенно рассказывает многомиллионной аудитории радиослушателей об амперах и электродах, робко при этом улыбаясь и нежно поглаживая подаренный букет.

Совместная работа таких разных режиссеров, как Мачерет и Барнет, была обречена на противоречия, однако союз режиссеров оказался любопытен — в фильме органично сплетаются мотивы и сочетаются выразительные средства, характерные для обоих режиссеров: хрупкая фигурка юной Нины с легкостью вписывается в пространство шумного сталепрокатного цеха, кадры с ударницей Дусей, выполняющей рекорд по варке стали, удачно монтируются с трогательной сценой поздравления подруг по бригаде, а панорамы строящегося завода — с крупными планами девичьих лиц. Режиссеры уделяют внимание не столько социальному образу послевоенной труженицы, сколько визуальному образу женского тела, вписанного в архитектурные конструкции завода. Такая поэтизация труда была характерна для советского авангарда.

На протяжении экранного времени перед зрителем разворачивается история жизни, но не от рождения до смерти, а от поступления на завод до логического завершения движения по карьерной лестнице. По сути Нина, превратившаяся в Нину Петровну и сменившая легкое ситцевое платье на строгий костюм, а простенькую косынку — на прическу с тщательно уложенными волосами, заменила собой свой же идол — инженера Хомутова. Он, как и полагается идеальному историческому герою, погиб на фронте во имя Родины. Самая драматичная сцена фильма, в которой Дуся сообщает Нине о гибели мужа, решена пластически — без слов: Дуся вкладывает в руку Нине наградные звезды — все, что осталось от инженера Хомутова, мужа Нины и отца их ребенка.

Утешение и смысл своей жизни Нина находит отнюдь не в воспитании сына, который как-то незаметно исчезает из кадров фильма, а в работе. С еще большей истовостью она бросается на трудовые подвиги — сразу после отъезда мужа на фронт она едет на Урал, чтобы помогать бойцам фронта боевыми снарядами, затем, после войны, возвращается на родной завод, разрушенный бомбежкой, чтобы снова возобновить его работу. Для нее это больше, чем просто завод, это мемориал памяти главному человеку в ее жизни.

Нина, всю свою жизнь посвятившая заводу, стала героиней страны, ее портрет печатают в газетах. С трибуны она заученными формулировками рассказывает про «величайший день», про «трудности и потери», «про молодой мир коммунизма», про «незакатное солнце Ленина и Сталина», про то, что жизнь прекрасна, и про то, что она счастлива. В этой сцене официального доклада создается противопоставление визуального — уставшая женщина со стекленеющим взглядом, направленным в пустоту, и вербального — речи, представленной анонимным языком⁵⁰, о том, как она счастлива.

⁵⁰ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / А. Юрчак. — М.: Новое литературное обозрение, 2016. — С. 114–116.

Фильм «Страницы жизни», несмотря на привлечение к работе стороннего режиссера Барнета, был признан неудачей, ответственность за которую целиком возложили на авторов. Отдел по контролю за кинорепертуаром допустил фильм к показу только в пределах СССР и только вторым экраном⁵¹. Фильмы второго (местного) экрана существовали в документах как отчетные единицы, но для зрителей и критиков они оставались незамеченными.

Причинами выпуска «посредственных в идейно-художественном отношении фильмов» В. Кружков и А. Сазонов, авторы докладной записки о недостатках в организации производства художественных фильмов, называют «безответственное отношение [авторов фильмов] к порученному делу», «отсутствие заботы о воспитании [новых] творческих кадров» и то, что «отдельные старые мастера начинают выходить из строя».

Фамилия Барнета как режиссера фильма «Страницы жизни» в официальных бумагах министерства не упоминалась — во всех документах, обозначающих «Страницы жизни» как один из худших фильмов 1949 года, указан Мачерет, который после выпуска «Страниц жизни» получит негласный запрет на профессию. Из режиссуры он перейдет в киноведение, напишет несколько книг по теории кино и ряд статей.

«Макар Дубрава» (1950, не реализован)

В производственном плане Киевской киностудии за 1950 год значилось всего три фильма: историко-биографическая картина о жизни украинского поэта и художника «Тарас Шевченко»⁵², колхозная музыкальная комедия «Люди идут к счастью»⁵³ по сценарию Е. Помещикова и А. Алексеева и экранизация пьесы А. Корнейчука о советских шахтерах «Звезды» («Макар Дубрава», 1948).

И премьера фильма «Люди идут к счастью», и выход на экраны фильма «Звезды», согласно плану, должны были состояться в декабре 1950 года. Из двух зол — сценариев на современном материале Барнет выбрал работу над пьесой Корнейчука «Макар Дубрава» — постановку, официально не закрепленную ни за одним режиссером. Тот факт, что формально Барнету предназначалась именно колхозная комедия «Люди идут к счастью»⁵⁴, его, вероятно, не смущал. Однажды ему уже удалось избежать непривлекательного сценария «Рейд на Карпаты», просто перейдя на работу в другом фильме.

Сценарий к «Звездам» («Шахтерам») Барнет разрабатывал сам в течение 1949 года при участии ВГИКовцев — М. М. Хуциева и Ф. Миронера, студентов мастерской Савченко⁵⁵. Нежелание Барнета приступить к приписанной работе над

⁵¹ Дело фильма «Страницы жизни». Госфильмофонд РФ.

⁵² Над этим фильмом с 1948 года работал Савченко.

⁵³ Восстановление истории создания этого фильма крайне затруднительно из-за разных названий, под которыми он фигурирует в документах 1948–1951 годов. Сценарий «Люди идут к счастью», написанный по мотивам романа Е. Ю. Мальцева «От всего сердца» (1948), также значится как «Хозяева земли» и «Щедрое лето». Окончательное название закреплено за фильмом только в декабре 1950 года.

⁵⁴ Кремлевский кинотеатр. — С. 838.

⁵⁵ Хуциев М. М. «Он так и не научился снимать по заказу». Вспоминая Барнета. Интервью Т. Сергеевой // Киноведческие записки. — 2002. — № 61.

режиссерским сценарием фильма «Люди идут к счастью» было столь сильным, что даже отсутствие гонорара за работу над «Макаром»⁵⁶, как Барнет называл сценарий по пьесе Корнейчука, не заставило его примириться с мыслью о постановке колхозной комедии. Чтобы получить хоть какие-то средства к существованию, Барнет снимает научно-популярный четырехчастевый фильм «Соревнование двух колхозов за высокий урожай сахарной свеклы» (1949)⁵⁷.

Пьеса Корнейчука «Макар Дубрава» (1948) рассказывает о шахтерах 1930-х годов, уже ушедших на пенсию, но вернувшихся в забой после войны, чтобы помочь молодым восстановить разоренный Донецкий угольный бассейн. Опираясь на реальную биографию шахтера Сергеева, Корнейчук создал художественный образ самоотверженного рабочего старшего поколения. Макар Дубрава — участник Гражданской войны, герой первых пятилеток, любящий родной край и искренне желающий приблизить наступление коммунизма, будто бы несколько отодвинутого нападением Гитлера на СССР⁵⁸.

Очевидно, что Барнета в этом произведении привлекала возможность ухода от современности в историю: материал пьесы предполагает возможность показа и довоенного, и военного времени, а не только современных созданию фильма 1950-х годов. Как и в случае с фильмом «Страницы жизни», такой уход в прошлое дает автору фильма больше свободы в изобразительном решении фильма. Именно прошедшим временем можно обосновать уход от эстетики соцреализма 1950-х к стихийному буйству Гражданской войны, сложным индустриальным пейзажам первой половины 1930-х или руинизированному пространству военного времени. Если обратиться к более ранним этапам творчества Барнета, то можно заметить, что перечисленные эстетические ориентиры привлекали его и ранее: отображение хаоса Гражданской войны и революции есть в практически экспрессионистской по изобразительному решению картине «Москва в Октябре» (1927), упоение телом рабочего, вписанным в архитектуру конструктивизма в первой части фильма «Страницы жизни» (1948), «Ночь в сентябре» (1939), показывает то же тело в светотеневых хитросплетениях угольного подземелья. Руины, разломы и разрушения есть практически во всех фильмах режиссера военного периода, но особенно выразительно пространство фильма «Однажды ночью» (1945).

21 марта 1950 года выходит приказ министра кинематографии Украинской ССР А. Кузнецова о состоянии производства художественных картин Киевской киностудии⁵⁹. Поэтому Барнету было предписано представить режиссерский

⁵⁶ Барнет Б. В. «Без вины виноватый». Письма к жене // Искусство кино. — 1996. — № 10. — С. 117–118.

⁵⁷ Дело агротехнического кинофильма «Соревнование двух колхозов за высокий урожай сахарной свеклы» / заключения на сценарий Т. Деркача и Б. Барнета, переписка с Министерством кинематографии УССР и Министерством сельского хозяйства УССР / 1949. Ф. № 670 Державне підприємство «Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка» Міністерства культури України. Оп. 1. Т. 1. Дело № 294. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Київ.

⁵⁸ Горбунова Е. Александр Корнейчук. — М.: Искусство, 1976.

⁵⁹ Приказ директора Киевской киностудии художественных фильмов с объявлением текста приказа министра кинематографии Украинской ССР от 21 марта 1950 г. о состоянии производства художественных картин Савченко Игоря Андреевича «Тарас Шевченко» и «Звезды», Барнета Бориса Васильевича «Хозяева земли». РГАЛИ. Ф. 1992. Оп. 1. Ед. хр. 22.

сценарий фильма «Хозяева земли» (впоследствии — «Щедрое лето») в окончательной редакции до 22 марта 1950 года. Помимо этого, Барнет должен был ежедневно отчитываться о проведенной работе. За невыполнение плана или отказ от участия в мероприятиях «по коренному улучшению работы киностудии» авторам картин угрожали «принятием мер сурового воздействия» и «применением строгих взысканий». Таким образом, аппарат управления кинематографией перешел от тотального контроля к прямым угрозам авторам.

«Щедрое лето» (1951)

Весной 1950 года Барнет все-таки приступает к работе над «Щедрым летом» — украинским аналогом эталонной колхозной музыкальной комедии «Кубанские казаки» (1950) И. А. Пырьева.

М. И. Туровская, автор масштабного исследования о комедиях И. А. Пырьева⁶⁰, писала, что режиссер сознательно работал в жанре народного лубка, и его фильмы 1937–1949 годов в тех или иных вариациях воспроизводят схему «предыстории свадьбы». Методология анализа, применяемого Туровской, восходит к работам Проппа. На основе такого анализа киновед делает вывод о намеренном движении Пырьева к жанровой условности, то есть утверждает, что Пырьев не мог быть «лакировщиком действительности» просто потому, что в период 1937–1949 воссоздания реальности на экране он сознательно избегал.

Логично было бы предположить, что, вслед за Туровской, можно проанализировать фильм «Щедрое лето», опираясь на работы Проппа и элементы, составляющие жанр лубочной сказки, но в данном случае такой подход представляется неэффективным, потому как, в отличие от Пырьева, Барнет ранее не работал с материалом «народного лубка», не близка ему была и музыкальная комедия. Сюжетное сходство между картинами Пырьева и Барнета действительно есть, но здесь уместно обратить внимание на фигуру сценариста — Помещикова. Именно он был автором сценариев фильмов Пырьева «Богатая невеста» (1937), «Трактористы» (1939), «Сказание о земле Сибирской» (1947). Весьма едкое замечание на эту тему можно прочесть в одной из критических рецензий, написанных о «Щедром лете»⁶¹.

И Помещиков, и Барнет исправно вносили все правки, предписанные и Художественным Советом Киевской киностудии, и ЦК Украины, и Министерством кинематографии Украинской ССР, и Отделом по контролю за кинорепертуаром.

Парадоксальным итогом внесенных правок стала критика московского Худсовета⁶², отметившего, что общественный конфликт оказался сильно сглажен, а личный конфликт полностью снят и из-за этого любовная линия «лишилась глубоких переживаний»⁶³.

⁶⁰ Туровская М. И. Зубы дракона. И. А. Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра. — С. 429–475.

⁶¹ Статьи, заметки о Б. В. Барнете. РГАЛИ. ф. 2447. оп. 1. ед. хр. 65. л. 180 (рецензия на «Щедрое лето» Н. Ефимова, 1951).

⁶² Стенограмма заседания Художественного Совета Министерства кинематографии СССР от 25 декабря 1950 г. Дело фильма «Щедрое лето». Госфильмофонд РФ.

⁶³ Там же.

Все это ожидаемые претензии Художественного Совета вместо политической картины, демонстрирующей итоги проводимой сельскохозяйственной реформы, увидевшего «лирическую комедию»⁶⁴. Такое определение жанра фильма «Щедрое лето» в данном случае имеет негативное значение, подчеркивающее ослабленную фабулу и сглаженный конфликт фильма.

Жанровое определение «лирическая комедия» затем появилось и в материалах, анонсирующих выход фильма на экраны, и в рецензиях критиков, что примечательно: критики такое определение использовали в положительном значении.

Звание «мастер лирической комедии» Барнет получил от критиков благодаря фильмам 1927–1935-х годов. Он же считается автором первой советской лирической комедии в кино — фильма «Девушка с коробкой» (1927)⁶⁵. После выхода на экраны «Окраины» (1933) кинематограф Барнета и вовсе стали называть «чеховским» за прозаические непритязательные бытовые истории о жизни⁶⁶. Особенностью барнетовской лирической комедии 1920-х — первой половины 1930-х было и то, что она была подчеркнута «женской»⁶⁷.

Возвращается Барнет к женским образам и в период 1946–1955-х годов. И если в фильмах Пырьева мужское и женское находятся в строгой симметрии, то фильму Барнета обилие кадров с женскими образами вменили в вину, увидев в этом политически опасный момент⁶⁸.

С. Анашкин в небольшой рецензии на фильм «Щедрое лето» отметил, что руку Барнета в фильме выдают только сцены труда, бессловесные эпизоды: «Их монтаж динамичен, а киногения подавляет сюжетную фальшь»⁶⁹. Такой же «бессловесной» киногенией был буквально наводнен и фильм Барнета «У самого синего моря» (1935). В этой картине 1935 года героини Крючкова и Свердлина попадают в абсолютное пространство женской утопии — мужчины совхоза «Огни коммунизма» на неопределенный срок отправились защищать размытые морские границы. Женщины здесь живут без партийного слова, в счастливом неведении и полной свободе от подобного насилия. Есть другие языки: жеста, звука, природы пейзажа, но все они будто бы асинхронны и автономны.

Звук отделялся от видимой действительности как произносимая идеологическая мысль от действия. Возникает ощущение ненастоящего, еще несуществующего пространства и застывшего времени. Нетрудно заметить, что в «Щедром лете» Барнет использовал тот же прием: максимальное отстранение слова от жеста, их отделение.

В этом же фильме режиссера можно отметить внимание к официальному, анонимному языку, который является ничем иным, как языком искусственным

⁶⁴ В. В. Ермилов (литературный критик, автор «Литературной энциклопедии»): «Из комедии в более или менее привычном понимании ее, комедии, которая разоблачает, мы можем назвать ее не только комедией и драмой — это было произведение определенной логики. Сейчас это переведено в план лирической комедии — в более легкий жанр...»

⁶⁵ Кушниров М. А. Девушка с коробкой // Искусство кино. — 1987. — № 1. — С. 28.

⁶⁶ Зоркая Н. М. История отечественного кино. XX век. — М.: Белый город, 2014. — С. 147.

⁶⁷ Зоркая Н. М. Я делаю ставку на актера. / Киноведческие записки. — 2000. — № 47.

⁶⁸ Стенограмма заседания Художественного Совета Министерства кинематографии СССР от 25 декабря 1950 г. Дело фильма «Щедрое лето». Госфильмофонд РФ.

⁶⁹ Анашкин С. Парад диковин // Искусство кино. — 1999. — № 3. — С. 120.

и противоестественным любому автору или художнику. Наиболее явно отношение к этому явлению советской культуры будет выражено в фильме «Аленка» (1961), однако и в «Щедрым лете» есть безобидная шутка о том, что ревность необходимо в себе искоренять, потому как она есть «пережиток». Эту реплику члены Худсовета Барнету рекомендовали убрать из фильма, но режиссер рекомендации не последовал.

Финальной частью дискуссии, посвященной фильму «Щедрое лето», стало обсуждение музыкального материала, включенного в фильм. Практически единогласно члены совета рекомендовали Барнету сократить «песни и пляски» в фильме, чтобы не превращать картину в «вечер творчества тов. Малышко»⁷⁰.

Если принять точку зрения Туровской, то «Кубанские казаки» для Пырьева стали вполне естественным развитием его творчества и мировоззрения, но для Барнета, упорно сопротивлявшегося работе над аналогом «Кубанских казаков», такой путь был противоестественен. В невозможности развития своих творческих принципов Барнет возвращается к хорошо ему знакомым тропам, конструкциям и образам его же «деревенских» фильмов 1930-х годов: «Ледолому» (1931), «Окраине» (1933), «У самого синего моря» (1935).

«Необыкновенный концерт» (1951, не реализован) /

«Концерт мастеров украинского искусства» (1952)

В августе 1951 года Советом Министров СССР⁷¹ разрабатывается «План производства цветных художественных фильмов в 1952 году»⁷². По этому плану в 1952 году на экраны СССР должно выйти тринадцать картин. Замыкает этот список тройка музыкальных фильмов: «Борис Годунов» — режиссер В. П. Строева, «Концерт мастеров искусств» — режиссеры А. Ивановский и Г. Раппопорт, «Концерт мастеров украинского искусства» — режиссер Барнет.

Были ли донесены до руководства Киевской киностудии и до самого Барнета все детали этого плана — неизвестно, неизвестна также и дата подписания плана Совета Министров. Однако в 1951 году Барнет совместно с М. В. Большинцовым начал готовить сценарий историко-революционного фильма в форме музыкальной комедии «Необыкновенный концерт»⁷³. Такой безумный и ужасающий по своему определению гибрид двух главенствующих в период «малюкартинья» жанров был обусловлен тем, что Барнет собирался поставить пародию на подобные фильмы.

Сохранилась заявка будущего фильма, написанная подчеркнута официально. Вероятно, данный текст, озаглавленный как «Необычайный концерт», готовился для подачи в министерство.

⁷⁰ А. С. Малышко — украинский поэт, автор текстов песен к фильму «Щедрое лето».

⁷¹ В Совет вошли: М. Сулов, И. Большаков, Н. Семенов, А. Сурков, В. Кружков.

⁷² Проект постановления Совета министров СССР о плане производства цветных художественных фильмов в 1952 г. 17 августа 1951 г. РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 340. Л. 168–172. Подлинник, машинопись. Подпись — автограф. Цит. по: Кремлевский кинотеатр. С. 883–885.

⁷³ М. В. Большинцов, Б. В. Барнет. «Необыкновенный концерт». Литературный сценарий. Наброски. Автограф. [1951]. РГАЛИ. Ф. 2351. Оп. 1. Ед. хр. 27.

Описание, представленное в заявке, а также название будущего фильма напоминают известное пародийно-сатирическое представление Театра кукол имени С. Образцова — «Необыкновенный концерт»⁷⁴ 1946 года. В основу «Необыкновенного концерта» Образцова и Самодура была положена пьеса А. Введенского «Концерт-варьете» (1939), представлявшая собой пародию на популярные концертные номера и исполнителей 1930-х годов. В 1949 году спектакль был запрещен как «очернение советской эстрады», несмотря на зрительский успех.

Предположение о том, что Барнет собирался поставить в кино нечто похожее на спектакль Образцова, подтверждается и тем, что как раз в это время Образцов приезжает на Киевскую киностудию⁷⁵, кроме того, Барнет и Образцов были знакомы еще со времен учебы во ВХУТЕМАСе.

Сценарий Барнета на Киевской студии не был принят. Режиссер отправил текст в Москву, сопроводив его письмом, критикующим контроль Украинского министерства, а также выразил свое возмущение тем фактом, что новый сценарий киноконцерта был заказан «какому-то циркачу»⁷⁶.

Архаичные формы «фильмов-концертов», предельно примитивные с точки зрения изобразительных средств, абсолютно бесконфликтные и бессодержательные, в период «малокартинья» стали нормой⁷⁷.

Фильмы этого жанра представляли собой определенную последовательность вокальных и танцевальных номеров известных советских артистов, запечатленных в различных декорациях или на натуре. Соединение номеров, как правило, было обусловлено тематикой и темпоритмом. Единственное, что зависело от режиссера-постановщика в работе над подобными фильмами, — монтаж, точнее — склейка номеров в нужной последовательности. Номера для включения в «фильм-концерт» утверждались Центральным Комитетом⁷⁸.

После навязанного «Концерта мастеров украинского искусства» Барнет все еще надеялся хоть исподволь, но отойти от застывшей формы фильма-концерта. В объяснительной записке к режиссерскому сценарию он пишет: «Ограничив рамки киноконцерта показом небольшого количества номеров, можно, мне кажется, отказаться от «игрового конферанса» (сквозного сюжета), несущего служебную, чисто внешнюю функцию связи отдельных номеров. Это следует сделать еще и потому, что, как правило, такой сквозной сюжет всегда звучит фальшиво, надуманно превращаясь в устах действующих в киноконцертах сквозных персонажей

⁷⁴ Постановка С. Образцова, С. Самодура.

⁷⁵ Работать с ним было невероятно легко... (Барнет в Киеве). Вспоминают Н. А. Гебдовская, С. М. Цыбульник, Е. М. Василько-Гаккебуш / публикация В. Хлебниковой // Киноведческие записки. — 2002. — № 61. — С. 108.

⁷⁶ Барнет Б. В. «Без вины виноватый». Письма к жене // Искусство кино. — 1996. — № 10. — С. 118–119.

⁷⁷ Среди образцов жанра можно выделить «Киноконцерт» И. Менакера (1941), «Большой киноконцерт» (1951) В. Строевой, «Концерт мастеров искусств» (1951) и «Мастера русского балета» (1953) Г. Раппопорта, «Армянский киноконцерт» Л. Исаакяна, К. Саркисяна (1954).

⁷⁸ Работать с ним было невероятно легко... (Барнет в Киеве). Вспоминают Н. А. Гебдовская, С. М. Цыбульник, Е. М. Василько-Гаккебуш / публикация В. Хлебниковой // Киноведческие записки. — 2002. — № 61. — С. 108.

в скучное предисловие к номерам или в потуги на остроумие»⁷⁹. Отношение режиссера к этой работе выдает первая же строка режиссерского сценария, в которой сложно не увидеть авторскую иронию: «Пейзажи, один величественнее другого, проходят перед зрителем...»⁸⁰.

В фильмографиях Барнета, составленных исследователями его творчества Кушниковым⁸¹, Забродины и Марголитом⁸², сразу после картины «Концерт мастеров украинского искусства» (1952) вписан фильм «Ляна» (1955). Нетипичный для Барнета простой в три года объясняется двумя неосуществленными картинами.

**«На плоту» (1953, не реализован) и
«Тихий угол» (1954, не реализован)**

В 1952 году Барнет встречался с Исаевым и А. Галичем для обсуждения новой постановки. Речь идет о сценарии «На плоту» (1952)⁸³. «На плоту» — комедийная история о друзьях детства, встретившихся спустя тридцать лет, чтобы осуществить давнюю мечту — сплав по большой реке. Во многом из-за острот будущего диссидента Галича сценарий трижды переписывался авторами в течение 1952–1953 годов, однако в фильме, поставленном по этому сценарию, все равно сохранилось много небезобидных для работников номенклатуры шуток. По невыясненным причинам постановку этого сценария осуществил не Барнет, а М. К. Калатозов⁸⁴, ранее с комедийным материалом никогда не работавший. В 1954 году студия «Мосфильм» выпустила фильм «Верные друзья», наряду с рядом фильмов обозначивший наступление периода «оттепели» в кинематографе до ее официального объявления в 1956 году.

Другой несостоявшейся постановкой Барнета была очередная комедия о колхозной жизни «Тихий угол»⁸⁵ по сценарию Н. Е. Вирты⁸⁶. В этом сценарии на современном материале разоблачаются самоуспокоившиеся люди, лодыри и клеветники⁸⁷.

⁷⁹ Барнет Б. В. Режиссерский сценарий «Концерт мастеров украинского искусства», 1951 г. РГАЛИ, ф. 2450. Оп. 2. Д. № 754.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Кушников М. А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. — М., 1977. — С. 213–215.

⁸² Материалы к ретроспективе фильмов Б. В. Барнета / сост. Е. Я. Марголит, В. В. Забродин. — М.: Музей кино, 1992. — 24 с.

⁸³ Стенограмма заседания Комиссии по кинодраматургии. Обсуждение сценария А. А. Галича и К. Ф. Исаева «На плоту», 22 августа 1952. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 425.

⁸⁴ «Верные друзья» («На плоту», «Старые друзья»). Авторы сценария — А. А. Галич, К. Я. Исаев. 1952–1954. Режиссер — М. К. Калатозов. РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 12. Ед. хр. 3332.

⁸⁵ Второе название «Заботы Ивана Никаноровича и Никанора Ивановича».

⁸⁶ Н. Вирта. «Тихий угол». Литературный сценарий 1-й вариант. 1952. РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Ед. хр. 1429.

⁸⁷ Гольдин М. М. Опыт государственного управления искусством. Деятельность первого отечественного Министерства культуры. — С. 46.

«Ляна» (1955)

Вернувшись в Москву на студию имени Горького, в 1954 году Барнет снова получил сценарий музыкальной комедии на колхозную тему. В постановке, введенной Барнету, отразилась еще одна тенденция обновленного после 1953 года органа управления кинопроизводством — «отражение тем из жизни народных республик»⁸⁸. Сценарий фильма «Ляна», написанный Л. Корняну и В. Ежовым, был ориентирован на съемки в Молдавии.

Обсуждение литературного сценария Корняну, Ежова и Барнета состоялось 17 марта 1954 года⁸⁹. Члены Художественного Совета справедливо отмечали, что текст напоминает «Щедрое лето», а единственное, что в нем привлекательно, — это имя режиссера⁹⁰. В ответ на замечания Барнет справедливо возмущился тем, что из первоначального материала ничего другого было и не сделать. Отметил Барнет и то, что колхозная комедия архаична как жанр и уже давно ею никто, кроме него, не занимается⁹¹.

Съемки фильма «Ляна» проходили в Одессе и в Кишиневе осенью года⁹². Производственные сложности, с которыми столкнулась съемочная группа, в первую очередь были связаны с плачевным финансовым состоянием киностудий. Политика освещения актуальных тем союзных республик привела к тому, что в Кишиневе одновременно готовили картины три съемочные группы. Киностудия к такому была явно не приспособлена: на все три группы выделили одного композитора, один оркестр, несколько молдавских актеров, вынужденных сниматься во всех фильмах союзной республики⁹³ для акцентирования национального колорита.

Первые просмотры фильма состоялись в марте 1955 года, критика его была ничем не примечательна: к достоинствам фильма относили пейзажные съемки виноградников Молдавии, тонкий юмор комедии положений и народные мотивы в музыке, к недостаткам — «недостаточно глубокий конфликт, легший в основу сценария», сюжетную «клочковатость», мешающую связи эпизодов и сцен, сцены показа людей в труде, персонаж председателя колхоза⁹⁴.

Фильм «Ляна» по сравнению с «Щедрым летом», несомненно, выглядит более свободным и в прямом смысле молодым — главные роли исполняли актеры, по возрасту соответствующие своим персонажам. Однако в «Ляне» сохранился след музыкальных колхозных комедий 1950–1953 годов: известная схематичность

⁸⁸ Гольдин М. М. Опыт государственного управления искусством. Деятельность первого отечественного Министерства культуры. — С. 46.

⁸⁹ Стенограмма заседаний Художественного Совета по обсуждению литературного сценария [В. Ежова, Б. Барнета и Л. Корняну] «Ляна-молдаванка» и актерских проб для кинофильма «Чемпион мира». 17 марта 1954. РГАЛИ. Ф. 2468. Оп. 2. Ед. хр. 124.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ Там же.

⁹² Барнет Б. В. «Без вины виноватый». Письма к жене // Искусство кино. — 1996. — № 10. — С. 120.

⁹³ Там же.

⁹⁴ Статьи, заметки о Б. В. Барнете. РГАЛИ. Ф. 2447. Оп. 1. Ед. хр. 65; Общественный просмотр кинофильма «Ляна» // Советская Молдавия от 15 марта 1955 г.; Советская Молдавия от 17 марта 1955 г. [о фильме «Ляна»].

персонажей, конфликт «хорошего» (мужские персонажи) с «лучшим» (женские персонажи), обилие «открыточных» натуральных съемок, функцией которых является исключительно ознакомление зрителя с красотами Молдавии.

История двух влюбленных, живущих и работающих в одном колхозе, сама по себе жива и интересна, но она теряется и блекнет из-за навязчиво выходящей на первый план производственной темы и морали о том, что главное — труд, а песни и танцы — потом. Главенство партийной линии — наследие «сталинско-го» кинематографа.

Парадокс этого музыкального фильма в том, что пристрастие героев к искусству и самовыражению служит помехой служению обществу. Как только трио Гриши, Андрияша и Алеши в свободном порыве творчества исполняет песню, танец или музыкальный номер, противодействие высших сил колхозной реальности не заставляет себя ждать: героев забывают наградить грамотой, они оступаются и падают, должным образом перестает расти виноград.

Так выражен внутренний конфликт этого фильма, который гораздо интереснее конфликта внешнего: после каждой из неудач героя, следующих каскадом одна за другой, возлюбленная порывает с ним отношения, будто бы разочаровавшись в его неидеальности, то есть в неспособности гармонично сочетать творческое (личное) и трудовое (общественное).

Выразительные средства и объект съемки также вступают в неразрешимый конфликт. Народный молдавский танец Барнет снимает всего четыремья кадрами с минимальным, скользящим вдоль сцены движением камеры.

В фильме «Ляна» парадоксальная безжизненность запечатленного народного танца находит оправдание только в той противящейся любой живости реальности, в которой существуют герои. Пространство и идея театра теперь не способ перехода в новую условность, как это было в «Доме на Трубной», теперь это непробиваемая серость сценического задника. Для героев «Дома на Трубной» была важна возможность выйти на сцену, для героев «Ляны» важно официальное подтверждение — выданная с формулировкой «Первый в песне — первый в труде» грамота.

Вопрос официального признания таланта как ничто другое занимает героев фильма Барнета, занимал этот вопрос и самого автора картины, в 1946–1955 годах оказавшегося в рядах режиссеров «второго ряда», которым априори отказано в праве на авторское видение.

Ляна, именем которой назван фильм, как и Оксана в «Щедрым лете», — идеальное воплощение женского образа киноэкрана 50-х. Умница и красавица, идеологически верно мыслящая. Все, что вступает в конфликт с нормой, она безоговорочно отвергает. Общественное для нее всегда дороже личного, и ее жениху Андриешу приходится «исправляться». К концу фильма герой становится передовиком колхоза «Новая жизнь», встраивается в эту противящуюся всему ненормативному реальность. В финальном кадре воссоединившиеся влюбленные уходят в расфокус молдавского пейзажа, растворяются в нем.

Из-за навязанности планом и производственных сложностей «Ляну» нельзя назвать подлинно «барнетовским» фильмом. Несмотря на это, «колхозная комедия о молодежи Молдавии» — один из фильмов, ценный и важный для будущего творческого наследия режиссера.

3. ФИЛЬМЫ И ЗАМЫСЛЫ ПЕРИОДА «ОТТЕПЕЛИ» (1956–1965)

Долгожданное возвращение Барнета в Москву не изменило пренебрежительного отношения чиновников к режиссеру. В то время как другие кинематографисты (Козинцев, Пырьев, Ромм, Юткевич) реализовывали многие из своих давних замыслов, Барнету поручали доделывать чужие работы и закрепляли за ним необязательные постановки.

В период 1956–1965 годов, во многом по причине изменений, произошедших в политике СССР, в образной системе фильмов намечается возврат к образам его фильмов 1920-х — первой половины 1930-х годов, претерпевших эволюцию за счет включения новых, присущих времени явлений и личностного кризиса автора.

«Поэт» (1956)

Сценарий В. П. Катаева «Поэт»⁹⁵ основан на воспоминаниях автора о событиях Гражданской войны в Одессе и написан в узнаваемом стиле одесской литературной традиции 1920-х годов. Вполне обоснованной представляется версия, что прототипом главного героя, поэта Николая Тарасова, стал Э. Г. Багрицкий⁹⁶. Конфликт в этом сценарии строится на противопоставлении двух приятелей-поэтов — потомственного дворянина и посредственного поэта Орловского, во время Гражданской войны выступавшего на стороне белых, и простого, обладающего ярким талантом Тарасова, примкнувшего к красным. Несмотря на заявленную схематичность и единственно возможное для нее развитие сюжета, для Катаева вопрос не исчерпывается сюжетом, который можно обозначить как «Моцарт и Сальери на фронтах Гражданской войны». Сценарий «Поэта» сатирический, в нем высмеиваются и положительные, и отрицательные персонажи. Вопрос, заданный Орловским Тарасову, стоит ли разминивать свой талант на создание политических произведений, для Катаева не имеет однозначного ответа. В текст сценария включено большое количество литературных цитат и отсылок, среди которых особое внимание уделено А. А. Блоку и В. В. Маяковскому, что поднимает произведение до уровня размышления о судьбе творца, цене его выбора и заблуждений.

Образы в сценарии Катаева созданы исключительно литературными средствами, поэтому для перенесения их на экран требовалась существенная переработка текста. В режиссерском сценарии Барнета⁹⁷ нет такого обильного цитирования произведений, однако созданы условные и собирательные образы кинематографическими средствами.

Одна из первых сцен фильма, как и сценария Катаева, — вечер поэтов — театрализованное представление, погружающее в дополнительную реальность. В более ранних фильмах Барнета уже был использован подобный прием создания произведения в произведении: в «Доме на Трубной» это эпизод с постановкой в любительском театре, в «Ляне» — конкурс талантов, организованный в пространстве театра, и киносъёмка с последующей демонстрацией в кинотеатре.

⁹⁵ Дело фильма «Поэт». Литературный сценарий В. П. Катаева «Поэт». Госфильмофонд РФ.

⁹⁶ Кушниров М. А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. — М.: Искусство, 1977. — С. 199.

⁹⁷ Дело фильма «Поэт». Режиссерский сценарий Б. В. Барнета, 1956. Госфильмофонд РФ.

Узнаваемый образ неназванной Одессы сконструирован благодаря типичным чертам этого города. Город периода Гражданской войны выглядит намеренно декоративно. Днем он будто все время залит полуденным солнцем: нет ни теней, ни полутеней. Это лишает изображаемое пространство объема, делает его плоскостным.

Две ночные сцены — первая и финальная, в «Поэте» — сцены обхода революционным комитетом города, освещены таким же ровным, мертвым светом фонарей, фигуры героев намеренно превращены в неразличимые тени, и первая сцена отличается от последней лишь тем, что в финале картины к дозору трех персонажей прибавляется четвертый — главный герой этого фильма. Кадры ночного обхода города революционерами эмблематичны для революционной трилогии Козинцева и Трауберга⁹⁸, а включение подобных кадров в фильм Барнета — цитата на произведения классиков ленинградского кино⁹⁹.

Принципиально важной с точки зрения пространственной организации фильма «Поэт» представляется сцена побега главных героев из-под конвоя белогвардейцев: Оля и Тарасов пробегает через разрушенное здание. В сценарии Катаева эта сцена отсутствует, в режиссерском сценарии она описана довольно подробно и, что примечательно, в тексте Барнета задана вертикаль: «Тарасов и Ольга бегут по развалинам. <...> взбегают по развалившейся лестнице, и сейчас же за их спиной обрушивается целый пролет лестницы, по которой они только что пробежали. <...> Тарасов и Ольга в лабиринте развалин. На полу перед ними зияет дыра. Через нее они спрыгивают в нижний этаж. <...> бегут через двор смежного с развалинами двора»¹⁰⁰.

В фильме внутрикадровое движение осуществляется по горизонтальной оси: герои пробегает сквозь разрушенное здание. Почему Барнет не осуществил сцену так, как она написана в сценарии, — неизвестно. Возможно, причина заключена в производственных трудностях, сопровождавших съемки картины, но, вероятнее всего, объяснение кроется в несоответствии вертикального выстраивания пространства и внутрикадрового движения плоскостной эстетике фильма, стремящейся приблизиться к живописному изображению. О той же тенденции свидетельствует цветовое решение фильма, в котором синий и красный цвета используются нарочито символично, по эстетическим принципам плаката.

Технически стремление к двухмерности реализуется неподвижностью камеры, широким использованием фронтальной съемки, практически полным отсутствием верхних или нижних ракурсов и сцен, решенных на крупном плане. Крупный план в «Поэте» используется для создания подчеркнуто статичного портрета или для обозначения детали.

Внимание к живописи задано и в сюжете сценария, а впоследствии и фильма: Барнетом полностью перенесена сцена спора кубиста и реалиста о ключевой

⁹⁸ «Юность Максима» (1934), «Возвращение Максима» (1937), «Выборгская сторона» (1938).

⁹⁹ Похожий по мизансцене и интонации кадр можно увидеть в фильме М. М. Хуциева «Застава Ильича» (1959–1965): в нем солдаты, идущие по пустой предрассветной Москве, являются призраками, незримо охраняющими город. В фильме Хуциева эти сцены также составляют рамку фильма — открывают и закрывают его и также служат отсылкой к произведениям, посвященным революции.

¹⁰⁰ Дело фильма «Поэт». Режиссерский сценарий Б. В. Барнета, 1956. Госфильмофонд РФ.

для раскрытия темы революционной борьбы живописной традиции. Эта сцена, с одной стороны, актуальна для советского искусства 1956–1962-х годов, когда впервые за долгое время в живописи параллельно активно развивалось и реалистическое направление («суровый стиль»), и абстрактная живопись, с другой стороны, пророческая — главным аргументом художника-реалиста становится фраза: «Пикассо (Матисс) непонятен рабочим!»¹⁰¹.

Система персонажей, разработанная в фильме, также определяется условностью. На экране появляются собирательные образы: поэта революции, идейных большевиков, подлых белогвардейцев и оказавшихся в хаосе истории растерянных мирных жителей.

Образ Тарасова (С. А. Дворецкий) совмещает происхождение Багрицкого, позы и жесты Маяковского, портретное сходство с С. А. Есениным и стихийное увлечение революцией Блока. Таким образом, пресыщенный литературными цитатами текст Катаева преобразовывается в текст кинематографический, не утрачивая при этом отсылки к цитируемым Катаевым авторам.

Главной неудачей картины можно назвать образ Оли — пламенной революционерки и возлюбленной Тарасова. В сценарии Катаева образ Оли второстепенен, поэтому в его тексте внутреннего несоответствия в этом персонаже нет. Барнет, всегда особенно внимательный к женским образам, сместил акценты Катаева: в системе личных отношений персонажей именно любовная линия выходит на первый план.

Вероятно, Барнет и сам понимал, что образ ему не удастся, отчего просил заменить актрису И. В. Извицкую уже во время съемочного периода¹⁰². Однако представляется, что дело здесь не в актрисе, а в самом образе: Оля, с одной стороны, должна быть искренне влюблена в Тарасова, с другой — истово служить революции. Учитывая эстетику фильма, с последней задачей никаких проблем не возникает — Ольга предстает «фурией революции», запальчиво декламирующей речи и готовой пожертвовать жизнью ради своих идеалов. Этот символ канонизирован советской культурой, в том числе и кинематографом. Но вторая часть образа — нежной и любящей девушки — Извицкой не удастся, потому как переключение между двумя ипостасями в одном и том же условном пространстве выглядит немотивированным, а значит фальшивым.

Орловский (В. Д. Ларионов), предстающий в военной форме подполковника¹⁰³, хоть и является заданным антагонистом Тарасова, в сюжете открыто противостоит ему лишь эпизодически.

Наиболее ярко в качестве врага он раскрывается в сцене бегства из штаба контрразведки во время захвата города большевиками. Орловский с размаха бьет случайно обнаружившую его Ольгу прикладом револьвера по голове, по той же причине, по которой Бальц бил ногами Варю в фильме «Однажды ночью» — из страха. И так же как и в фильме 1945 года, сам удар происходит за кадром, что способствует более сильному эмоциональному восприятию сцены.

¹⁰¹ Н. С. Хрущев, в 1962 году разгромивший выставку в Манеже, использовал формулировку: «Это не нужно советскому народу».

¹⁰² Письмо Пырьева И. А. Барнету Борису Васильевичу. РГАЛИ. Ф. 3058. Оп. 1. Ед. хр. 230.

¹⁰³ На Художественном Совете студии «Мосфильм» по обсуждению актерских проб к фильму «Поэт» Пырьев рекомендовал Барнету сделать образ Орловского «под Н. С. Гумилева».

Командир Царев, сыгранный Н. Н. Крючковым, в фильме представляется фантазией на тему воскресшего Вакулинчука из фильма Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”»: матрос, отстаивающий идеи революции, не гнушающийся кровопролитием и никаких других установок не имеющий. Абсолютный символ революции.

Эйзенштейн, создавший подлинно революционные фильмы 1920-х годов, всю силу пафоса борьбы переносит из текстов манифестов во внутрикадровое пространство и монтаж, Барнет, напротив, отказывается от динамичных монтажных построений, открыто демонстрирует заданную в предкамерном пространстве условность реалистическими методами, а кроме того, пропитывает ткань фильма текстами стихов и революционными призывами. Барнет создает нарочитую стилизацию: игру в революцию, где возможность необычайного приключения важнее исторических изменений и их последствий.

Советская пресса о «Поэте» ограничивается анонсами и аннотациями, статьей В. Б. Шкловского «Открытие темы»¹⁰⁴, текст которой практически целиком посвящен критике сценария Катаева, и отзывом поэта М. А. Светлова, наполненным малосодержательными восторгами¹⁰⁵. О «Поэте» как о сатирическом фильме, новаторски изображающем революцию, писали только в ГДР, где фильм был показан в рамках специальной программы, посвященной 40-летию юбилею Октябрьской революции вместе с картиной Е. Л. Дзигана «Пролог» (1956)¹⁰⁶.

Тема революции еще с 1920-х годов притягивала Барнета, но все попытки снять фильм на материале революции и Гражданской войны, участником которой был Барнет, оборачивались неудачей: не осуществлен замысел картины о восстании на «Броненосце “Потемкин”», который в итоге был воплощен Эйзенштейном¹⁰⁷, признан и властью, и критиками ЛЕФа провальным фильмом «Москва в Октябре» (1927). Общая тенденция к переосмыслению истории позволила Барнету вновь обратиться к небезразличному ему материалу. «Поэт» стал итогом переосмысления революционного опыта, воплощенным в шарже на историко-революционные фильмы.

«Поэт» в творчестве Барнета знаменует творческое переосмысление истории Гражданской войны, революции и культурного наследия советского авангарда 1920-х — первой половины 1930-х годов. Помимо изобретательной эстетики визуального ряда фильма, режиссер наделяет авторскими замыслами и текст, произносимый с экрана: речь в «Поэте» сохраняет стилистику и интонацию одесской прозы 1920–1930-х годов, а также возвращается к приему включения цитат и создания кинопародии, характерной для фильмов Барнета 1920-х годов.

¹⁰⁴ Шкловский В. Б. Открытие темы // Искусство кино. — 1957. — № 5. — С. 65–67.

¹⁰⁵ Светлов М. А. С огоньком // Искусство кино. — 1957. — № 3. — С. 113.

¹⁰⁶ Funke Ch. Verse für die siegreiche Revolution. In unseren Filmtheatern der sowjetische Farbfilm „Ein Dichter“ // Der Morgen (Berlin). 5.10.1957; H. B. Revolution und Kunst. Der sowjetische Film „Ein Dichter“ // Neues Deutschland (Berlin). 8.11.1957; Hans Buchmeier. Ein echter Sieg für eine gute Sache. Bemerkungen zu dem sowjetische Film „Ein Dichter“ // Leipzig Volkszeitung (Leipzig). 2.11.1957.

¹⁰⁷ Марголит Е. Я. Барнет и Эйзенштейн в контексте советского кино // Киноведческие записки. — 1993. — № 17. — С. 170.

«Борец и клоун» (1957)

«Борец и клоун» — фильм-мечта режиссера К. К. Юдина. Итоговое произведение его жизни, соединяющее все мотивы творчества воедино. Семь лет он вынашивал замысел фильма о русском борце Иване Поддубном, три года хранил сценарий, месяцами тренировал актеров, чтобы они внешне походили на борцов, а в итоге погиб по нелепой случайности во время съемочного периода.

Так, называть фильм «Борец и клоун» картиной Барнета и Юдина — это, по сути, компромисс. Барнет явно находился в позиции второго режиссера. Согласно Кушникову, Юдин скончался в самом начале съемок картины¹⁰⁸, когда, однако, уже был утвержден сценарий и исполнители ролей. Тем самым Кушников будто оправдывает Барнета.

По свидетельству Л. Г. Топчиева, актера, исполнившего эпизодическую роль, Юдин трагически погиб, когда уже было отснято 60 % картины¹⁰⁹. Руководство «Мосфильма», посмотрев отснятый материал, осталось им довольно и поручило Барнету закончить работу. По словам Топчиева, Барнет не стал ничего переделывать, только доснял оставшиеся сцены¹¹⁰.

Сохранившиеся в архивах документы позволяют точно определить вклад Барнета в этот фильм. К работе над «Борцом и клоуном» режиссер приступил в декабре 1956 года, разрешительное удостоверение фильму выдано 7 октября 1957 года¹¹¹.

Из сценария Барнет исключил сцены и декорации:

- 1) церковь;
- 2) коридор казино в Париже;
- 3) уборную Буше в Париже;
- 4) двор дома Поддубного.

Сцены, снятые Юдиным и не включенные в фильм Барнетом:

- 1) коморка кассы;
- 2) номер Поддубного в гостинице;
- 3) уборная Дурова в цирке Соломонского;
- 4) кабинет импрессарио;
- 5) уборная Поддубного в Париже.

Помимо этих правок замысла Юдина, Барнетом была полностью переработана роль наездницы Мими, введена и разработана роль глухого старика и сделана иная схема сюжетного развития финала (всей 10-й части фильма)¹¹².

Между тем с уверенностью можно сказать, что «Борец и клоун» несет в себе отпечатки почерка Барнета. Это и юмор, и образ воздушной гимнастки Мими, которая, по замыслу Юдина, должна быть наездницей, — абсолютно барнетовской героини: тонкой, subtilной, беззащитной и обреченной в столкновении с жестокостью реального мира, прямой параллелью которого является цирк с его четкой иерархией, правилами и законами.

¹⁰⁸ Кушников М. А. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. — М.: Искусство, 1977. — С. 201.

¹⁰⁹ Там же. — С. 273.

¹¹⁰ Там же.

¹¹¹ Дело фильма «Борец и клоун». Госфильмофонд РФ.

¹¹² Дело фильма «Борец и клоун». Заключение сценарного отдела киностудии по режиссерскому сценарию, план пересъемок фильма сопостановщика Б. В. Барнета. РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 183.

С тиранической фигурой директора — хозяина, как напрямую назван он в фильме, который может в сумерках прислать двух городских за артистом, не выполняющим условия договора.

Дуров, потерявший в эту ночь единственного сына, вынужден ехать в цирк и развлекать публику как марионетка, подчиняясь воле директора. Этой же воле подчиняется и Мими — возлюбленная Поддубного, когда она, преодолевая смертельную усталость, выходит на бис и, не выдерживая напряжения, срывается с трапеции.

«Поднятая целина» (1957, не реализован)

С 1 февраля по середину апреля 1957 года Барнет работает над режиссерским сценарием 1-й серии фильма «Поднятая целина» по одноименному роману М. А. Шолохова (авторы литературного сценария Ю. Лукин и Ф. Шахмагонов)¹¹³.

Вероятнее всего, напряженные отношения Барнета и дирекции «Мосфильма» привели к возможному переводу режиссера на Ленинградскую киностудию. Интерес режиссера к эпическому многосерийному фильму о коллективизации в Украине 1930-х почти с полной уверенностью можно исключить, учитывая его фильмографию. В апреле 1957 года сценарий первой серии прошел обсуждение Художественного Совета Сценарной студии, где получил положительную оценку редакторов сценарного отдела. На обсуждении были отмечены композиционная стройность сценария и сохранение шолоховского языка. Сам Шолохов также подписал сценарий, одобрив его постановку. Доработку текста сценария Барнет планировал провести на «Мосфильме», а производство фильма завершить в течение 1958 года. Причины, по которым экранизация «Поднятой целины» не была осуществлена Барнетом, выяснить не удалось. Все три серии «Поднятой целины» (1959–1961) на студии «Ленфильм» поставил А. Г. Иванов.

«Аннушка» (1959)

Фильм «Аннушка» в творчестве Барнета — очередная вынужденная мера С. Севелы: молодой журналист из Вильнюса написал сценарий, основанный на реальной биографии уроженки Симферополя, во время войны потерявшей мужа и вырастившей в одиночку четверых детей¹¹⁴, для молодых режиссеров-дебютантов, однако киноруководство решило не рисковать и передало постановку Барнету. Сценарий Севелы был наполнен символами и аллегориями, главная героиня в его сценарии представлена как святая мученица-мать¹¹⁵.

На Художественном Совете, собранном специально из-за конфликта сценариста с режиссером, Севела жаловался, что Барнет занижает пафос сценария, обытовляет его и лишает символизма, делает персонажей неоднозначными¹¹⁶.

¹¹³ Дело сценария (переписка авторов со сценарной студией и с дирекцией студии о работе над сценарием, заявка режиссера Б. В. Барнета на постановку фильма). РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 2052.

¹¹⁴ Сдобнякова З. «Аннушка» // Слава Севастополя. Севастополь. 25.09.1959.

¹¹⁵ Стенограмма заседания Художественного Совета киностудии «Мосфильм». Обсуждение материала фильма «Аннушка». 13 февраля 1959 г.

¹¹⁶ Там же.

По замыслу Севелы, переход от довоенного времени к военному должен был произойти неожиданно и резко¹¹⁷, однако время в этом фильме цельно и неделимо. Война не закончилась в 1945 году, ее последствия отчетливо видны и в 1959 году. Именно поэтому переходы от одной части к другой нерезкие, предопределенные интонацией и изобразительными средствами.

В начале фильма Барнет добавил сцену в парке аттракционов, где старшие дети Аннушки (И. К. Скобцева) Нина и Саша без разрешения матери бегут на «чертовое колесо». Тревога Аннушки, упустившей из виду детей, подчеркнута динамичным монтажом кадров, снятых с разных точек: из раскачивающейся кабинки вращающегося колеса, с земли — с точки зрения Аннушки, безумным скольльзящим взглядом пытающейся поймать и удержать детей. Тревога создана и в следующей сцене на стройке, где герои стоят на краю деревянной доски на верхнем этаже недостроенного здания, на фасаде которого уже помещена табличка «ШКОЛА 1941».

Переход от военного периода к послевоенному также обозначается через школу, где теперь рядом с цифрами 1941 появляется 1945. Однако достроить школу ни к концу войны, ни к первому сентября герои не успевают.

Еще недостроенное или уже разрушенное здание — ключевая декорация этого фильма. Пространства, непригодные для жизни, и убогие бараки, временные пристанища, составляют топографию жизни Аннушки.

После войны она вместе с детьми возвращается в разрушенный город на то место, где последний раз видела погибшего на войне мужа, — на стройку. Здесь она встретит только старого бригадира Ивана Ивановича (Б. А. Бабочкин).

Сцена встречи двух героев — ключевая в эпизоде возвращения, наиболее эмоциональная. Как и сцена на лестнице в «Бесценной голове», или как восхождение Вари в «Однажды ночью», встреча в «Аннушке» решена без слов — пластически. Аннушка, стоящая у подножья здания, и Иван Иванович, находящийся на лесах, долго вглядываются друг в друга. И только после пристального взгляда-узнавания начинается их движение навстречу. Сцена этого движения снята свободно парящей камерой, взлетающей вверх — вместе с Аннушкой, избегающей по ступеням. Недостроенное здание — недостаточность, которую Аннушка будет стремиться восполнить. Здесь она закончит работу мужа, устроившись в бригаду штукатуров.

Вся жизнь героев проходит на руинах, на пепелище. Дети играют во дворе, забитом строительным мусором, их игрушками становятся разбитые стекла, куски бетона и самодельные рогатки.

Своими руками Аннушка строит новый дом для себя и своих детей. К тому моменту как ее дом будет достроен и семья получит квартиру типовой хрущевской застройки в три окна, старшая дочь Нина уже выйдет замуж и родит ребенка, а младшей Гранате исполнится восемнадцать. Жизнь Аннушки подойдет к концу.

В персонаже Аннушки Барнет видел трагедию Женщины, а не плакатную мать-героиню. И если Варя из фильма «Однажды ночью» стала воплощением жертвы, неминуемо погибающей, но возносящейся над миром, разрушенным

¹¹⁷ Стенограмма заседания Художественного Совета киностудии «Мосфильм». Обсуждение материала фильма «Аннушка». 13 февраля 1959 г.

войной, то Аннушка стала выжившей жертвой войны, чья жизнь целиком была посвящена преодолению последствий разрушений.

Не только руины, навязчиво появляющиеся практически в каждом кадре, служат свидетельством неравенства послевоенного мирного времени довоенному, но и то, что послевоенный мир подчеркнуто «женский»: во время войны Аннушка работает в колхозе, где трудятся только женщины под руководством старика. На стройке она поступает в женскую бригаду штукатуров, руководит которой старик Иван Иванович. Другие мужские персонажи — дети.

Взросление сына Аннушки Саши — единственного мужчины в семье — показано через сцену в магазине женского платья, где юноша будто впервые видит не женщину, изможденную тяжелой работой, а юную девушку в легком платье. Саша влюбляется в эту девушку и уходит из дома матери, чтобы построить свою семью. В финальной сцене фильма он уходит в армию.

Интересны и второстепенные женские образы этого фильма. Соседка Аннушки (О. А. Аросева) — женщина, потерявшая мужа на войне, одна воспитывающая сына. Вероятно, привыкшая до войны жить в достатке, она не смогла смириться с нищенским послевоенным существованием. Женщина пошла торговать на толкучку «трофейными чулками со стрелкой», то есть стала спекулянткой. Спекулянт — антигерой военного времени, разрушающий устои советской морали и экономики¹¹⁸.

В системе персонажей этого фильма соседка Аннушки является антагонистом. Однако подчеркнутая женственность¹¹⁹ героини Аросевой, продажа не чего-нибудь, а чулок, ее попытки выглядеть изысканно в уже изрядно потрепанных довоенных вещах, то есть стремление быть красивой и привлекательной женщиной, — достаточное оправдание для Барнета. Автор не осуждает ее ни за избалованного материнской любовью сына Вовку, ни за грубость по отношению к Нине, объяснимую все той же любовью к своему ребенку. В финале картины сын уходит от матери, пытавшейся навсегда привязать его к себе. Наиболее четко авторское отношение к этому женскому образу выражено в словах самого Барнета, принципиально отказавшегося снимать сцену свадьбы Нины и Вовки: «плясать на горе этой растоптанной женщины нельзя»¹²⁰.

Старшая дочь Аннушки Нина — представительница поколения шестидесятников. Выросшая без отца, в строгости воспитанная матерью, она влюбляется в Вовку из жалости и твердого убеждения в том, что сможет его изменить. Трагедия Нины, пытавшейся покончить с собой, — в разочаровании от столкновения с действительностью, не соответствующей ее идеалам. Второй этап «оттепели», отмеченный разочарованием, начнется только в 1964 году. В это время на экранах появятся картины «Застава Ильича» (1964, реж. М. Хуциев), «Июльский дождь» (1966, реж. М. Хуциев), «Долгая счастливая жизнь» (1966, реж. Г. Шпаликов).

¹¹⁸ В фильме «Строгая женщина» схожий персонаж — это самогонщица Степанида, в картине «Чужой в поселке» — Анлиза, торгующая ворованной рыбой.

¹¹⁹ Положа Г. Он так и не научился снимать по заказу // Киноведческие записки. — 2002. — № 61. — С. 87–98.

¹²⁰ Стенограмма заседания Художественного Совета киностудии «Мосфильм». Обсуждение материала фильма «Аннушка». 13 февраля 1959 г.

Младшая дочь Аннушки Граната — персонаж эпизодический, комедийный. Именно Граната, рожденная на войне и названная в честь боевого снаряда, отсылает к женским образам Барнета 1920-х — первой половины 1930-х годов: бойкая и смешливая полудевушка-полуребенок.

Самый трагичный образ в фильме — мать, потерявшая на войне всех детей. Три сына Полины (А. П. Георгиевская) и Ивана Ивановича погибли на фронте. Обезумевшая от горя мать, говоря о сыновьях, утрачивает связь с реальностью и погружается в довоенное время, когда каждый день готовила и приносила им обед. В финальной сцене фильма — проводах Саши в армию — Полина видит сына Аннушки в военной форме, и на нее вновь находит помутнение. Она в припадке кричит Саше вслед: «Передай моим, пусть матери напишут. До каких пор они молчать будут?!». Саша кричит что-то вроде «передам», и поезд стремительно скрывается за поворотом.

Художественный Совет «Мосфильма» не устроило такое окончание картины и «неоправданный мотив неизбежной войны» в «чересчур минорном»¹²¹ финале, поэтому фильм заканчивается закадровой патетической антивоенной речью о матерях и крупным планом Аннушки.

Критикой фильм не был понят. Писали о том, что «спекуляция — дурной пример»¹²², о сложной жизни матери¹²³ и о мире для всех детей¹²⁴. Не понял Барнета и его соратник 1920-х годов С. Юткевич, на очередном Художественном Совете заключивший: «Как ни странно, вещи не хватает юмора»¹²⁵.

«Аленка» (1961)

В период конца 1950–1960-х годов кинематограф получил социальный заказ на создание так называемого детского кино: кино о детях и для детей, для нового свободного поколения, не знающего давления сталинских репрессий и войны.

«Детское кино» формально снимало с режиссеров часть страха и ответственности перед редакторским карандашом и давало практически неограниченные возможности в использовании «эзопова языка» в кино, потому как объяснением несоответствию жизненной правде всегда могла служить простая формулировка — «мир глазами ребенка».

В 1961 году Барнет снимает экранизацию повести С. П. Антонова «Аленка». Перенесение на экран «необъятных антоновских монологов»¹²⁶, а также выражение через них авторской мысли требовало от Барнета сложного и необычного решения.

Маленькой Аленке (Н. Оводова) нужно добраться до школы, латвийская девушка Эльза направляется на поиски работы, Степан едет за женой, Василиса

¹²¹ Протокол заседания Художественного Совета Первого творческого объединения киностудии «Мосфильм» от 11 июня 1959 года. Дело фильма «Аннушка». Госфильмофонд РФ.

¹²² Кузнецова И. Залесский В. Завязка и продолжение // Искусство кино. — 1959. — № 11. — С. 76.

¹²³ Киноповесть о женщине русской // Советская культура. 9.07.1959.

¹²⁴ «Аннушка» // Комсомольская правда. 7.07.1959.

¹²⁵ Протокол заседания Художественного Совета Первого творческого объединения киностудии «Мосфильм» от 11 июня 1959 года. Дело фильма «Аннушка». Госфильмофонд РФ.

¹²⁶ Аннинский Л. В колее повести // Искусство кино. — 1962. — № 5. — С. 76.

возвращается к семье, начальник «тысячи двигателей» Кулько — по делам производства, молодая девушка Настя — за тем, чтобы устроить грудного ребенка в ясли. Все эти герои объединены желанием уехать с целины и дорогой, которая становится сквозным сюжетом «Аленки», состоящей из новелл — рассказов этих героев.

Мир фильма «Аленка», согласно правилу детского фильма 1960-х, зритель видит глазами девятилетней девочки, главной героини фильма, чьим именем названа картина. Несмотря на то, что Аленка влияет на развитие сюжета не больше остальных, именно она дает новое, ничем не искаженное, то есть подлинное видение реальности.

Первую историю путникам рассказывает девушка Эльза — стоматолог из Риги, приехавшая на целину с твердым убеждением лечить людей. Она представительница молодежи «оттепели», много читавшей про бунты, подвиги и революции в книгах, но никогда не выбиравшейся дальше окраин собственного города. Внешне девушка выбивается из компании простых целинников¹²⁷: на ней аккуратный красный берет, горчичного цвета пальто, с собой на целину она привезла радиоприемник, чтобы «слушать родную Ригу». Несоответствие внешнего вида Эльзы пространству и людям целинных совхозов также подчеркнуто ее акцентом.

В совхозе девушке не дали ни своего кабинета, ни зубоучебного кресла. Вся врачебная помощь на целине осуществляется дородной тетей Груней в крошечном перевозном медпункте. Разочарование в своих мечтах о высоком служении человеку в совхозе Эльза не только не показывает, но и сама до конца не признает.

После череды мытарств по целинным совхозам изможденная Эльза одна идет по дороге и тащит за собой радиоприемник. Этот кадр сопровождается бодрым закадровым голосом девушки, которая в трудной ситуации сама себе всегда говорит: «Мужайся, Эльза. Подумай, что бы сделал на твоём месте Павка Корчагин?». Помимо четко заданного звукозрительного контрапункта — упоминания Павла Корчагина, в данном случае заявлен контекст: Эльза, несмотря ни на что, преодолевает трудности, как это делал персонаж автобиографического романа Н. А. Островского. То, что трудности Эльзы по масштабу никак не сопоставимы с трудностями Корчагина, также является контрапунктом. Более того, упорное желание Эльзы остаться на целине связано не с рвением к совершению подвигов, а с желанием доказать своей матери, что та ошибалась, когда называла девушку «неприспособленной к жизни». Что, в конечном счете, сводится к вечному конфликту отцов и детей, актуальному для «оттепели», а не к желанию действительного переустройства мира.

Вторая новелла фильма посвящена истории Аленки о том, как в школе она на спор получила пять двоек у любимого учителя, притворившись, что не может решить задачу.

Чтобы подчеркнуть различия между старым учителем и маленькой девочкой, в сценах, где в кадре находятся только дети или одна Аленка, Барнет использует прием замедленной съемки, создающей эффект ускоренного движения. В свою очередь Э. П. Гарин, исполнивший роль учителя, исключительно актерскими методами создает обратный эффект — замедления движений и речи.

Выразительным звуковым приемом в этой новелле становится замена голоса директора школы (М. И. Пуговкин) голосом Аленки. Комический эффект

¹²⁷ Выражаясь современной фильму лексикой, «находится в отрыве от народа и от жизни».

создает звукозрительный контрапункт, заключенный в рамках одного образа: представительный мужчина, говорящий голосом девочки. Директор буквально поет с чужого голоса, то есть не имеет собственного мнения, а лишь повторяет ранее кем-то сказанное.

В истории Аленки высмеивается авторитетный язык¹²⁸ советского человека, включающий номенклатурные штампы и вымывание авторского голоса говорящего. К 1950-м годам устоялись новые языковые нормы и зацементировались формулировки, появившиеся еще в 1930-х, особо опасных для неловких высказываний. Сформировавшийся набор одобренных и идеологически непогрешимых текстов и фраз цитировался и перекомпоновывался без конца, да так, что порой смысл высказывания умышленно терялся в череде эпитетов в превосходной степени. Это поэтическая функция языка¹²⁹, которая воздействует своим звучанием, а не смыслом.

В 1961 году фильм Барнета едко высмеивает повсеместный анонимный язык советского человека. Ироничное, а порой даже саркастическое отношение к «советскому новоязу»¹³⁰ было доведено до предела в конце XX века российским литературным постмодернизмом.

Герой третьей новеллы — Степан (В. М. Шукшин) рассказывает «о том, как случайная встреча и романчик-приключение перерастают в любовь явных неровней по всем культурным и социальным параметрам»¹³¹.

Избалованная москвичка Лида (М. Менглет) поругалась с отцом на номенклатурной даче и, следуя моде столичной молодежи, бунтующей против родителей, сбежала. В метро ее увидел Степан, переходящий с вокзала на вокзал.

В этой новелле комизм создается путем расхождения избыточного и просторечного описания устройства быта молодых закадровым голосом Степана и того, что представлено в кадрах.

Герой простодушно рассказывает о поездке в Ялту, где паре выдали «отдельные хоромы как баронам», но на экране в этот момент лишь покосившийся крохотный дом в снежной пустыне. Череда трагикомических несовпадений, не последнюю роль в которых играет уничтожение Степаном повешенной Лидой «для уюта» репродукции «Вакха» Рубенса, приводит к отчуждению героев.

Вместо нового Рубенса Степан принес в дом «хорошую картонную картину под стеклом. Кот серебряный с красным бантом. Фон черный»¹³². Взглянув на этот образец «нового мещанства», Лида упавшим голосом произносит: «Ты знаешь, Степан, мне кажется, я тебя больше не люблю». Интеллигенция не только

¹²⁸ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / А. Юрчак. — М.: Новое литературное обозрение, 2016. — С. 114–116.

¹²⁹ Подробнее об этом см.: Якобсон, Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Из сб.: Структурализм: «за» и «против». — М.: Прогресс, 1975. — С. 193–231.

¹³⁰ Официальный политический язык советской эпохи. См.: Сарнов Б. М. Наш советский новояз. Маленькая энциклопедия реального социализма. — М.: Материк, 2002. — С. 4.

¹³¹ Зоркая М. Н. Я делаю ставку на актера. Борис Барнет в разные годы // Киноведческие записки. — 2000. — № 47. — С. 186.

¹³² Изображенный на картине кот напоминает статуэтки из курсовой работы Э. Г. Климова «Осторожно, пошлость!» (1959) и копилки в фильме Л. И. Гайдая «Операция Ы» (1965).

маркировала мещан как носителей пошлого материализма, приземленности и пошлости, но сделала борьбу с ними своей «духовной миссией»¹³³.

Преодолеть некоммуникабельность помогает влечение телесное, благодаря которому, как бы это ни противоречило высоким моральным принципам советского человека, и возникает обоюдное желание героев устранить культурно-социальные отличия и обрести близость духовную.

В 1960-х произошла революция в сфере интимной киножизни, сходная с коренными изменениями показа быта в кино 1920-х. Но если двадцатые возмущали «Любовью втроем»¹³⁴, то в 1960-х исподволь всплыла тема добрачных связей. «Главная идея романтического конфликта — преодоление — была сохранена. Но теперь преодолевался стереотип семьи и брака, стереотип любви к “правильному” человеку»¹³⁵. В фильме Барнета героини называют друг друга супругами, живут вместе, но официально в браке не состоят.

Последняя новелла фильма — история гибели девушки, которая не успела пробыть на целине и трех дней. С развитием сюжета о трагической смерти постепенно смещается акцент рассказчицы Василисы, матери погибшей: с горя несчастной женщины — на описание номенклатурной волокиты.

Василиса дошла до начальника совхоза. Узнав о смерти девушки, он тут же обо всем распорядился, просчитал дальнейшие планы и придумал речь для похорон: «В парке мы ее похороним, в самой середине. И не просто похороним, камнем привалим. Выбьем золотом имя ее и фамилию». Однако в финале новеллы могила девушки показана как небольшая насыпь в голой степи.

Аленка мирно засыпает на коленях у Василисы, засыпает начальник, засыпает и водитель за рулем, и этим сном путешествие заканчивается. В повести Антонова была прописана сцена сна, где причудливым образом переплетались все впечатления и персонажи дороги. Барнет не переносит ее в фильм из-за сюрреалистичности, которая бы резко снизила градус критического высказывания. Вместо сна Барнет включает в фильм встречу Аленки с мальчиком-казахом. Внутри сконструированной властью утопии целины помещается подлинная утопия степи и детского мира.

Аленка стала воплощением идеального героя фильмов Барнета периода «оттепели»: девочка, не боящаяся выступить против системы, не признающая авторитетов в начальниках, обладающая чистым взглядом на мир.

В фильме Барнета романтизированное указом Хрущева пространство целины, куда приехали тысячи людей, оказалось абсолютно непригодным для жизни: в совхозах практически нет медицины, нормальной системы общепита, школы, детского сада, ЗАГСа, ритуальных услуг, проложенных дорог или указателей.

Несмотря на изобразительное сходство пространства целины с природными утопиями Барнета, будь то «Ледолом» или «У самого синего моря», принципиальное отличие «Аленки» — в сложной динамичной временной организации, мешающей героям занять свое место, остановиться. Весь фильм выстроен на

¹³³ Лебина Н. Б. Пассажиры колбасного поезда: этюды к картине быта российского города: 1917–1991. — М.: Новое литературное обозрение, 2019. — С. 494.

¹³⁴ Один из вариантов названия фильма «Третья Мещанская» (1927) А. М. Роома.

¹³⁵ Вайль П. Л., Генис А. А. 60-е. Мир советского человека. — М.: АСТ: CORPUS, 2013. — С. 153.

контрапунктах — несоответствиях. Этот же принцип становится основным инструментом в создании комического.

В «Аленке» Барнет возвращается к экспериментам в звуковом решении фильма, но если в «Украине» режиссер работал со звуками и шумами, а в «У самого синего моря» с музыкальным материалом, то в фильме 1961 года наиболее интересными ему представляются решения, связанные с голосами и речью персонажей.

Во время производства фильма Барнета, а вместе с ним и «Аленку» перевели из Первого творческого объединения «Мосфильма» на Шестое творческое объединение писателей и кинорботников. Фильмы Шестого объединения имели ограниченный прокат только в союзных республиках. В 1960-е фильм Барнета остался незамеченным.

«Полустанок» (1963)

Последняя завершенная картина Барнета начинается с анимации: смешной человечек с чемоданом причудливой походкой устало шагает вперед к маленькому уютному дому, из трубы его клубится легкий дымок.

С необычайной точностью нарисованный человечек превращается в настоящего. Академик Павел Павлович (В. В. Меркурьев) торопливо отдалается от города. В чемоданчике — принадлежности для рисования: серьезному академику вдруг вспомнилось забытое увлечение молодости.

Провести отпуск он решает не в санатории, а в крохотном совхозе, окруженном живописными пейзажами. Эстетика черно-белого кадра, вероятно, обусловленная положением Шестого творческого объединения в иерархии «Мосфильма», то есть небольшим бюджетом постановок, меняет понятие живописного кадра. После неестественно ярких цветных колхозных комедий 1950-х «Полустанок» выглядит тихим и изящным. Вместо буйства красок южной природы теперь на экране спокойные и плавные горизонталы верхней половины кадра, зеркально отражающиеся в водной глади нижней. Павел Павлович переходит длинный мост через реку и оказывается на берегу своей утопии.

Утопическое пространство неоднократно создавалось Барнетом в течение его творчества. Природную идиллию общины в «Ледоломе» разрушает приход советской власти, в фильме «У самого синего моря» попыткой разрушения можно считать приезд двух главных героев.

В послевоенное время Барнет будто приходит к мысли о семантике слова «утопия» — место, которого нет. И действительно: счастливые колхозники в «Щедром лете» и «Ляне» — это иллюзия, созданная для советского зрителя по заказу партии, сконструированное безвременье, в котором персонажи движутся по заданным схемам. «Аленка» создается как критика политики Хрущева. «Полустанок» — это личная утопия Барнета, казалось бы, необязательная.

Первое знакомство героя с дояркой Клавой из совхоза происходит на мосту, и первое, что она ему говорит, это жалоба на то, что во все совхозы специалистов отправляют, а в этот только художников. Потом Павел Павлович узнает, что таких, как он, тут было множество, и все жили в одном доме, и все писали одно и то же: бабку Татьяну «с фактурой», прекрасных девушек-доярок, веселящихся на пляже, бычка Шурика. Фигура творца, априори обладающего уникальностью, оказывается типичной. Обесценивание фигуры художника сопрягается и с биографией

Барнета, поэтому «Полустанок» описывают как «фильм-завещание»¹³⁶. Павел Павлович отчаянно пытается запечатлеть в живописи мгновение, но мгновение ускользает за будничными делами: то детям нужно помочь печку поставить, то трактор остановить, времени для творческого созерцания совсем не остается.

Герой этого фильма понимает, что он не вписывается в ритмы деревенской жизни. Он не может угнаться ни за детьми, ни за молодежью. Отнюдь некомично выглядит сцена, когда на танцах Палыч не смог разогнуть спину из-за ревматизма. Динамика фильма после этого кульминационного момента, явленного в танце, идет на спад.

«Полустанок», отчего-то наводненный фрейдистскими символами, кажется прощанием с «женским» миром, с утопией витальности. Доярки глазами Палпалыча — не девушки, обремененные ежедневными тяготами, а звезды итальянских фильмов, но они даже не смотрят в сторону художника.

В фильме «У самого синего моря» герои вторгались в мир женщин, нарушая его привычный ритм, в «Полустанке» приезд Палыча не меняет ничего: он легко заменим на другого, такого же курортника из города, он не в силах вмешаться в отношения, сложившиеся между жителями деревни. Он, по сути, фигура совсем необязательная. В сюжете с типично ослабленной для Барнета фабулой главной интонацией становится чувство беспомощности перед увяданием.

Образы жителей деревни прописаны легкими, но точными штрихами. Мать всего совхоза — бабка Татьяна, которая и за детьми посмотрит, и накормит, и мудрость житейскую изречет. Бригадир с дочкой Ньюской, брошенные знаменитой женой, которая все по конференциям разъезжает — в фильме она так и не появится. Счетовод Сима и ее брат Гришка — платоновский «маленький мужичок». И за этими на первый взгляд комичными образами открывается подлинный драматизм. В 1960-е годы Барнет снова вернулся к «диалектическому единству трагических и комических образов», которые так импонировали не только Беле Балашу¹³⁷, но и критикам, и зрителям его фильмов 1920-х — первой половины 1930-х годов.

Оттого комичная ситуация ссоры Симы и Вани в минуту короткого примирения и близости выглядит обреченно трагично. Действие замирает на пару секунд — а там, где случается остановка, лучше всего видно трагедию. В руке Ваня держит подарок для Симы — ничем не примечательную нитку бус, тот же подарок был и у Машеньки в картине «У самого синего моря», где счастливого финала любовной истории тоже не случилось. И хотя нитка бус, символически обозначающая связь и ее непрерывность, не была порвана, на шее девушки она так и не сомкнулась.

Сам Палпалыч оказывается не таким уж счастливым и беззаботным курортником. На вопросы о жене он не отвечает, неохотно рассказывает о ранениях в Гражданскую войну и в Великую Отечественную под Ленинградом. В его образе тоже что-то не смыкается. Он решает уехать незаметно, бережно уложив в свой чемодан детский рисунок — дом с трубой, подарок девочки Ньюси. Ей в ответ он

¹³⁶ Марголит Е. Я. Кино России. Режиссерская энциклопедия / сост. Л. М. Рошаль. Т. 1. — М.: НИИК, 2010. — 336 с.

¹³⁷ Балаш Б. Привет товарищу Барнету // Кино шестидневная газета. — 1933. — № 11 (28 февр.).

оставляет мольберт и свои принадлежности для рисования. На печке, сложенной вместе с деловитым Гришкой, Палпалыч пишет короткое послание и благодарность.

Время останавливается в момент предстояния перед смертью и полным отсутствием надежды на будущую жизнь, невозможностью воплотить задуманное. Размышления о человеческом страхе и бездарно прожитой жизни, разменянной на суету бесполезных дел, были близки и автору фильма.

Сам Барнет по окончании училища мечтал поступить в Архитектурный институт и начал самостоятельно заниматься рисунком и живописью. Во время подготовки он так увлекся, что в какой-то момент переменял решение и поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества, которое не окончил. После двух курсов обучения Барнет пошел добровольцем в ряды Красной Армии на Гражданскую войну¹³⁸.

Однако любовь к рисованию он сохранял на протяжении всей жизни. Сохранилось большое количество его дружеских шаржей, эскизов костюмов и декораций к фильмам.

Как и «Аленка», «Полустанок» был выпущен Шестым творческим объединением писателей и кинорботников. Его прокат ограничивался утренними киносеансами в союзных республиках. «Полустанок», так же как и «Аленка», в 1960-е оказался неувиденным и неоцененным. На «Полустанок» в печати вышла одна рецензия с колким названием «И только-то!»¹³⁹, где автор в недоумении писала о поверхностности и наивности фильма.

Последний законченный фильм Барнета — «Полустанок» вышел на экраны в 1963 году, и в нем уже было заложено ощущение одиночества, покинутости и все того же разочарования. В 1964 году ему не дают снимать фильм о Ленине «Поезд в завтрашний день»¹⁴⁰ как режиссеру, политически ненадежному. Сценарий фильма «Заговор послов»¹⁴¹, предложенный Маклярским уволенному с киностудии «Мосфильм» Барнету, стал последней работой режиссера в кино. Съемки этого фильма не были начаты, хотя именно он, по-видимому, должен был обозначить новый этап в творчестве режиссера — 8 января 1965 года Барнет покончил жизнь самоубийством.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Онтологический сдвиг, произошедший в советской культуре в период войны, частично и на время освободил пространство жизни советских художников от идеологии. Фильмы этого периода не только возвращали режиссерам силу их авторской индивидуальности, но и позволили определить и выразить моральные ориентиры, занять свое место.

¹³⁸ Барнет Б. В. Автобиография. РГАЛИ. Ф. 2447. Оп. 1. Ед. хр. 50.

¹³⁹ Максимова В. И только-то! // Искусство кино. — 1964. — № 1. — С. 89–91.

¹⁴⁰ Барнет Б. В. «Поезд в завтрашний день». Творческая заявка на литературный сценарий. РГАЛИ. Ф. 2447. Оп. 1. Ед. хр. 2.

¹⁴¹ Барнет Б. В. «Заговор послов». Режиссерский сценарий по литературному сценарию М. Б. Маклярского и Г. Курпника. РГАЛИ. Ф. 2447. Оп. 1. Ед. хр. 5.

Стратегией сопротивления официальной киноидеологии Барнета в период 1941–1945 годов был уход от магистральной линии — от пафоса громких героических подвигов и видных персон. Барнет на протяжении 1941–1945 годов обращается к гуманизму, жертвенности — к скромным и незаметным победам военного времени.

Полноценным режиссерским дебютом Барнета был фильм «Девушка с коробкой» (1927), в котором режиссер сопротивлялся утилитарности политического заказа — рекламы Госзаймов и выполнил задачу лишь формально, сосредоточившись на актерских работах, раскрытии образов персонажей и собственной поэтике, беспрепятственно развивающейся вплоть до 1935 года.

Таким же образом Барнет уходил от оголтелой агитационности «Боевых киносборников». В «Мужестве» пафос добровольного ухода на фронт приглушается трагедией прощания с оставленной матерью и постоянными напоминаниями о «99 %» смертельного исхода.

В «Бесценной голове» нет места осуждению женщине, которая готова была стать проституткой и в момент отчаяния решила сдать партизана нацистам ради спасения своего ребенка. Акцент с героической гражданской позиции здесь смещен на непростой, почти невозможный моральный выбор, ставший нормой в период войны. В «Славном малом» безусловный подвиг партизан блекнет в сравнении с вышедшей на первый план трагедией певца Доронина.

Патриотические фразы-клише, звучащие в фильмах: «За родину! За Сталина!», «Не плачь, умирать за родину совсем нестрашно!», — совсем необязательны и, более того, чужеродны в контексте происходящего на экране. Они включены в фильм исключительно ради соответствия идеологии. Так, в качестве одной из важных черт кинематографа Барнета военного времени становится расщепление изобразительного и звукового ряда. Ключевыми пространственными структурами данного периода становятся руины и лабиринт.

Фильм военного периода «Однажды ночью» представляет эволюцию женского образа в кинематографе Барнета: Варя, с одной стороны, похожа на героинь довоенного периода своей легкостью, невинностью и чистотой, с другой стороны — ее граничащая с безумием истеричность и жертвенность отличают ее от всех довоенных героинь Барнета.

Проанализированные фильмы и неосуществленные замыслы периода «малюкартинья» позволяют сделать определенные выводы. В данный период Барнет при любой предоставленной возможности обращается к материалу, позволяющему снимать хотя бы часть фильма не о современности. Фильмы о восстановлении производства в СССР, призванные вывести стахановское движение на новый виток, дают возможность ухода от канонов соцреализма к поэтике кинематографа первой половины 1930-х годов, а также способ кинематографического осмысления периода военного времени. Если в фильмах военного времени подобное разрушенное пространство было пространством обитания героев, то в период послевоенного «малюкартинья» руины становятся местом возвращения, что так или иначе подводит к вопросам, связанным с памятью и переосмыслением. В рамках кинематографа данного периода с преимущественно линейным движением времени возвращение становится динамической структурой. Возвращение в ту же точку, к тем же условиям невозможно, и в данном случае возвращение всегда связано с утратой, ее осмыслением или замещением.

Нежелание работы Барнета в жанре музыкальной комедии привело к созданию нарочитого несоответствия музыкального материала визуальному ряду. Обнаруженный конфликт заставляет зрителя переключить внимание или на визуальное, или на аудиальное. И если в музыке можно услышать типичные для времени создания композиции о трудовом энтузиазме и счастливой жизни, то в визуальном ряду предстает заново открытая Барнетом киногения деревенских открытых пространств и помещенного в них человека.

Конфликт также создается и между пропетым и произнесенным словом: в фильме «Щедрое лето» можно услышать авторскую иронию над официальным языком и его штампами. При этом комический эффект достигается благодаря несоответствию лексики области применения.

В послевоенный период все более усложняется метафоричность женского образа в фильмах Барнета. Помимо возвращения героини 1920-х — первой половины 1930-х годов (Ляна, Оксана) появляется и трагический образ женщины, пережившей войну (Нина).

В период «оттепели», задавшей тенденции возвращения к прошлому, Барнет переосмысляет не только свое отношение к революции, но и фильмы о революции 1920-х годов. Режиссер создает шарж на историко-революционные фильмы, наполненный цитатами и отсылками. Творчество периода «оттепели» и социально-критическое (Барнет создает сложный образ послевоенной женщины, критикует сельскохозяйственную реформу), и личное (автобиографические черты).

Стоит признать, что Барнет в послевоенный период оказался «списанным» автором. Киночиновники относились к «старейшему мастеру кинематографии» пренебрежительно, а пресса не замечала картин режиссера.

Проведенное исследование свидетельствует о том, что в творчестве Барнета — цельная система, и отделять его довоенное творчество от военного и послевоенного в корне неверно. Более того, в ходе работы автором было обнаружено множество неисследованных и непроанализированных замыслов Барнета, дополняющих его режиссерский портрет и вписывающих военные и послевоенные картины кинематографиста в контекст биографии и советского кино.

В качестве перспективы для дальнейшей работы стоит отметить создание полного анализа творчества Барнета: от его работы в театре до последнего нереализованного замысла 1965 года, что может служить основой монографического исследования. За рамками данной работы остались актерские работы Барнета, его работа в анимации, а также графические и живописные произведения мастера отечественного кино. Эти темы — плодотворная почва для будущих изысканий.

ЛИТЕРАТУРА

Книги

1. *Аллилуева, С. И.* Двадцать писем к другу / С. И. Аллилуева. — Репринтное издание. — Сorex Establishment, 1967. — 96 с.
2. *Гольдин, М. М.* Опыт государственного управления искусством. Деятельность первого отечественного Министерства культуры / М. М. Гольдин — М.: Слово, 2000. — 92 с.
3. *Зоркая, Н. М.* История отечественного кино. XX век / Н. М. Зоркая — М.: Белый город, 2014. — 512 с.
4. *Кизевальтер, Г. Д.* Время надежд, время иллюзий. 1950–1960 годы. Проблемы истории советского неофициального искусства: статьи и материалы / Г. Д. Кизевальтер. — М.: Новое литературное обозрение, 2018. — 560 с.
5. Кино России. Режиссерская энциклопедия / сост. Л. М. Рошаль. Т. 1. — М.: НИИК, 2010. — 336 с.
6. Кремлевский кинотеатр. 1928–1953. Документы / сост. К. Андерсон, Л. Максименков, Л. Кошелева, Л. Роговая — М.: Российская политическая энциклопедия, 2005. — 1117 с.
7. *Кричевский, В. Г.* 1933–1937: проблески «формализма» в оформлении советской книги / В. Г. Кричевский. — М.: Кучково поле, 2017. — 120 с.
8. *Кушников, М. А.* Жизнь и фильмы Бориса Барнета / М. А. Кушников. — М.: Искусство, 1977. — 215 с.
9. *Лебина, Н. Б.* Пассажиры колбасного поезда: этюды к картине быта российского города: 1917–1991. — М.: Новое литературное обозрение, 2019. — 584 с.
10. *Марголит, Е. Я.* Боевые киносборники / Е. Я. Марголит. — М.: Госфильмофонд, 2015. — 27 с.
11. *Марголит, Е. Я.* Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов / Е. Я. Марголит. — СПб.: Сеанс, 2012. — 560 с.
12. Материалы к ретроспективе фильмов Б. В. Барнета / сост. Е. Я. Марголит, В. В. Забродин. — М.: Музей кино, 1992. — 24 с.
13. *Пропт, В. Я.* Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропт. — Л.: Издательство ЛГУ, 1986. — 368 с.
14. *Туровская, М. И.* Зубы дракона. Мои 30-е годы / М. И. Туровская. — М.: АСТ: Corpus, 2015. — 656 с.
15. *Фомин, В. И.* Кино на войне. Документы и свидетельства / сост. В. И. Фомин. — М.: Материк, 2005. — 944 с.
16. *Ханютин, Ю. М.* Предупреждение из прошлого / Ю. М. Ханютин. — М.: Искусство, 1968. — 288 с.
17. *Эрмлер, Ф. М.* Оперативность и мобильность / Ф. М. Эрмлер // Документы. Статьи. Воспоминания. — М.: Искусство, 1974. — 344 с.
18. *Юрчак, А.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / А. Юрчак. — М.: Новое литературное обозрение, 2016. — 664 с.

Статьи

19. Анашкин С. Парад диковин / С. Анашкин // Искусство кино. — 1999. — № 3. — С. 114–124.
20. Аннинский, Л. В колее повести // Искусство кино. — 1962. — № 5. — С. 76–79.
21. Барнет, Б. В. «Без вины виноватый»: письма к жене / предисловие, публикация и примечания Оксаны Алдошиной // Искусство кино. — 1996. — № 10. — С. 112–126.
22. Зоркая, Н. М. Я делаю ставку на актера / Н. М. Зоркая // Киноведческие записки. — 2000. — № 47. — С. 186–214.
23. Козинцева, В. Г. О прекрасном человеке / В. Г. Козинцева // Киноведческие записки. — 2002. — № 57. — С. 165–173.
24. Кузнецова, И., Залесский В. Завязка и продолжение // Искусство кино. — 1959. — № 11. — С. 72–78.
25. Леонов, Л. М. Слава России / Л. М. Леонов // Известия. — 1943. — № 61.
26. Максимова, В. И только-то! / Искусство кино. — 1964. — № 1. — С. 89–91.
27. Марголит, Е. Я. Барнет и Эйзенштейн в контексте советского кино / Е. Я. Марголит // Киноведческие записки. — 1993. — № 17. — С. 165–180.
28. Марголит, Е. Я. Призрак свободы: страна детей / Е. Я. Марголит // Искусство кино. — 2002. — № 8. — С. 76–85.
29. Он так и не научился снимать по заказу... Марлен Хуциев, Геннадий Полока, Отар Иоселиани. Вспоминая Барнета / публикация Т. В. Сергеевой // Киноведческие записки. — 2002. — № 61. — С. 87–98.
30. Письмо Бориса Барнета Инне Филимоновой / предисловие и публикация Е. О. Долгопят // Киноведческие записки. — 2002. — № 61. — С. 113–114.
31. Работать с ним было невероятно легко... (Барнет в Киеве). Вспоминают Н. А. Гебдовская, С. М. Цыбульник, Е. М. Василько-Гаккебуш / публикация В. Хлебниковой // Киноведческие записки. — 2002. — № 61. — С. 108.
32. Смирнова, Е. Щедрое лето / Е. Смирнова // Искусство кино. — 1951. — № 3. — С. 28–31.

Архивные документы

Госфильмофонд РФ (ГФФ РФ), г. Москва:

33. Дело фильма «Однажды ночью».
34. Дело фильма «Подвиг разведчика».
35. Дело фильма «Страницы жизни».
36. Дело фильма «Щедрое лето».
37. Дело фильма «Ляна».
38. Дело фильма «Поэт».
39. Дело фильма «Аленка».
40. Дело фильма «Полустанок».
41. Личное дело Б. В. Барнета.

Российский государственный архив литературы и искусств (РГАЛИ), г. Москва:

42. Барнет, Б. В. Автобиография. Ф. 2447. Оп. 1. Ед. хр. 50.
43. Барнет, Б. В. «Заговор послов». Режиссерский сценарий по литературному сценарию М. Б. Маклярского и Г. Курпника. РГАЛИ. Ф. 2447. Оп. 1. Ед. хр. 5.

44. Барнет, Б. В. Режиссерский сценарий «Концерт мастеров украинского искусства», 1951. Ф. 2450. Оп. 2. Д. № 754.
45. Барнет, Б. В. Режиссерский сценарий «Рейд на Карпаты», автор сценария Г. Мдивани. Ф. 2450. Оп. 3. Ед. хр. 58.
46. Барнет, Б. В. «Поезд в завтрашний день». Творческая заявка на литературный сценарий. РГАЛИ. Ф. 2447. Оп. 1. Ед. хр. 2.
47. Барнет Б. В., Большинов М. В. «Необыкновенный концерт». Литературный сценарий. Наброски. Автограф. [1951]. Ф. 2351. Оп. 1. Ед. хр. 27.
48. Вирта, Н. «Тихий угол». Литературный сценарий 1-й вариант. 1952. Ф. 2450. Оп. 2. Ед. хр. 1429.
49. Заключение сценарного отдела киностудии по режиссерскому сценарию, план пересъемок фильма сопостановщика Б. В. Барнета. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 183.
50. Литературный сценарий «Верные друзья» («На плоту», «Старые друзья»). Авторы сценария — А. А. Галич, К. Я. Исаев. 1952–1954. Режиссер — М. К. Калатозов. Ф. 2329. Оп. 12. Ед. хр. 3332.
51. Материалы к фильму Б. В. Барнета «Волки и овцы»: дневники кинопроб и киносъемок, заключения по режиссерскому сценарию и по постановочному плану и смете на производство фильма, письма Комитета по делам Кинематографии при СНК Союза ССР и др. Ф. 2698. Оп. 1. Ед. хр. 14а.
52. Пантелеев В. Г. «Бесценная голова». Эскизы декораций для фильма Б. В. Барнета. Некоторые с резолюциями Б. В. Барнета и С. М. Эйзенштейна. П. А. Подобед — ассистент режиссера. Ф. 2613. Оп. 1. Ед. хр. 247.
53. Приказ директора Киевской киностудии художественных фильмов с объявлением текста приказа министра кинематографии Украинской ССР от 21 марта 1950 г. о состоянии производства художественных картин Савченко Игоря Андреевича «Тарас Шевченко» и «Звезды», Барнета Бориса Васильевича «Хозяева земли». Ф. 1992. Оп. 1. Ед. хр. 22.
54. Статьи, заметки о Б. В. Барнете. Ф. 2447. Оп. 1. Ед. хр. 65. Л. 180.
55. Стенограмма заседаний Художественного Совета по обсуждению литературного сценария [В. Ежова, Б. Барнета и Л. Корняну] «Ляна-молдаванка» и актерских проб для кинофильма «Чемпион мира». 17 марта 1954. Ф. 2468. Оп. 2. Ед. хр. 124.
56. Стенограмма заседания Комиссии по кинодраматургии. Обсуждение сценария А. А. Галича и К. Ф. Исаева «На плоту». 22 августа 1952. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 425.
57. Фотографии проб М. М. Штрауха на роль еврея для фильма Б. В. Барнета «Бесценная голова». Роль не сыграна. Ф. 2758. Оп. 1. Ед. хр. 356.
- Центральный государственный архив литературы и искусств (ЦГАЛИ),
г. Санкт-Петербург:*
58. Приказ по Министерству культуры СССР № 589 «О фактах нарушения установленного порядка привлечения штатных работников кинематографии к работе по написанию сценариев от 7 сентября 1955 г.». Р-182 — фонд Ленинградского Союза кинематографистов СССР.
- Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины
(Центральный державний архів-музей літератури і мистецтва України), г. Киев:*
59. Дело агротехнического кинофильма «Соревнование двух колхозов за высокий урожай сахарной свеклы». 1949. Ф. № 670 Державне підприємство «Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка» Міністерства культури України. Оп. 1. Т. 1. Дело № 294.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Фильмы и нереализованные замыслы**Б. В. Барнета 1941–1965 годов**

- «Мужество» (Дот № 42), 1941
- «Бесценная голова», 1942
- «Славный малый», 1943
- «Нашествие», 1943 — не реализован
- «Однажды ночью», 1945
- «Волки и овцы», 1945 — не реализован
- «Подвиг разведчика», 1947
- «Рейд на Карпаты», 1948 — не реализован
- «Страницы жизни», 1949
- «Соревнование двух колхозов за высокий урожай сахарной свеклы», 1949
- «Макар Дубрава», 1950 — не реализован
- «Щедрое лето», 1951
- «Необыкновенный концерт», 1951 — не реализован
- «Концерт мастеров украинского искусства», 1952
- «На плоту», 1953 — не реализован
- «Тихий угол», 1954 — не реализован
- «Ляна», 1955
- «Поэт», 1956
- «Борец и клоун», 1957
- «Поднятая целина», 1957 — не реализован
- «Аннушка», 1959
- «Аленка», 1961
- «Полустанок», 1963
- «Поезд в завтрашний день», 1964 — не реализован
- «Заговор послов», 1965 — не реализован

Номинация «Литературоведение»

*Первая премия***ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ
КАК ОСНОВА МНОГОСТУПЕНЧАТОЙ
КОМПОЗИЦИИ ПОЭТИЧЕСКОЙ КНИГИ
(на примере книг Марии Шкапской)**

ЛИТВИНОВА Ольга Николаевна
Литературный институт им. А. М. Горького

ВВЕДЕНИЕ

В первой половине XX века имя Марии Шкапской было хорошо известно в нашей стране. Сначала как поэта, стихи которого были благосклонно встречены самыми разными фигурантами эпохи — Александром Блоком, Михаилом Лозинским, Николаем Гумилёвым, о. Павлом Флоренским, Львом Троцким и в особенности А. М. Горьким. Начиная с 1930-х годов — как эссеиста, разъездного корреспондента, также одобряемого и направляемого Горьким... Однако сейчас о ней ведают разве что узкие специалисты и любопытствующие. Найти в печати стихи Марии Шкапской даже в антологиях¹ (не говоря уже о ее поэтических книгах) крайне затруднительно. От глухого забвения поэзию Шкапской спасло только внимание нескольких энтузиастов и работа, проделанная в 1990-х годах М. Л. Гаспаровым.

Поэтому вначале несколько биобиблиографических строк.

Мария Михайловна Шкапская родилась в Петербурге в 1891 году, *«старшей в многодетной семье маленького питерского чиновника Михаила Петровича Андреевского»*².

В 1920-х годах одна за другой были изданы семь ее поэтических книг: «*Mater dolorosa*» (1921), «Барабан Строгого Господина» (1922), «Кровь-руда» (1922), «Час вечерний (Стихи 1913–1917)» (1922), «Ца-ца-ца» (1923), «Явь» (1923), «Земные ремесла» (1925), а также книга для детей «Алешины галоши» (1925)³. Шкапская в эти годы заметна: состояла во Всероссийском Союзе поэтов (была принята председателем Петроградского Союза поэтов Александром Блоком в 1920 году по

¹ См. напр., следующие антологии: Русская поэзия серебряного века. 1890–1917. Антология. — М.: Наука, 1993; Серебряный век русской поэзии: антология / сост. С. Дмитренко. — М.: Эксмо, 2010.

² Первая автобиография (наброски). — *Шкапская М. Час вечерний. Стихи.* — СПб.: Лимбус Пресс, 2000. — С. 167.

³ См. Приложение 2 (с. 72).

рукописи поэтической книги «Mater dolorosa» и довольно быстро вошла в Президиум Союза поэтов). В ее доме регулярно проходили литературные вечера, на которых бывали крупнейшие мастера литературы тех лет, о чем свидетельствуют, во-первых, воспоминания современников, во-вторых, ее легендарные альбомы, в которых гости оставляли на память свои стихи, записи, экспромты. Сейчас эти альбомы (с автографами Александра Блока, Валерия Брюсова, Андрея Белого, Михаила Зощенко, Надежды Павлович, Федора Сологуба, Николая Тихонова и др.) хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства⁴ и, вне сомнений, пока еще не оценены в полной мере.

В 1925 году вследствие трагических личных обстоятельств (самоубийство близкого человека)⁵ Мария Михайловна писать стихи перестала навсегда и в дальнейшем занималась исключительно документальной прозой и журналистикой: работала разъездным корреспондентом, написала множество очерков о жизни пресловутых *простых советских людей*.

Несмотря на то, что сегодня имя и стихотворения Марии Шкапской доступны большинству филологов, а также всем интересующимся русской литературой, можно сказать, что настоящей, справедливой известности (как в нашей стране, так и за рубежом) она пока не получила. Более того, известна она главным образом как представитель так называемой «женской поэзии», «женской темы» (здесь подразумеваются стихи о родах и новорожденных детях, о беременности и о ее прерывании, о менструальных кровотечениях, о сексуальной близости с женщиной). При этом почти полностью игнорируется философское содержание ее лирики, ее сложное, пока не реконструированное отношение к Богу (сводимое едва ли не всеми исследователями, опять же, к упрощенной страдальческой «женской теме»: «О, эта женская Голгофа...»).

Однако поэзия Шкапской далеко не исчерпывается названным выше кругом «женских» тем (ранняя лирика, например, вырастает из сплошных заимствований и стилизаций в духе младосимволизма), а главное, она временами настолько безжалостна и бесстрашна (например, в своих обращениях к Всевышнему), что сходство ей ищешь в сфере пафоса Мильтона, Шелли, Книги Иова, наконец...

Тем не менее и в нашей стране, и за рубежом Мария Шкапская представляется как специфически «женская» поэтесса, и желание перевести этот литературный миф (крайне бедно, односторонне представляющий яркую самобытную творческую личность) в живую реальность является ведущей причиной проведенного исследования.

Здесь необходимо обратить внимание:

- на своеобразии поэтических книг М. М. Шкапской, каждая из которых имеет особое строение, архитектуру, продиктованную тем поэтическим образом, который вызвал к жизни саму эту книгу;
- философские искания М. М. Шкапской, попытки творчески осмыслить свои отношения с Богом, а наряду с этим причины произошедшего в стране революционного катаклизма, смысл человеческих жизней и смертей, будущее России.

⁴ См.: Ф. 2182. Оп. 1. Ед. хр. 140, 141.

⁵ См.: Письма к Богомилскому Д. К. ОР РГБ. Ф. 516. К. 3. Ед. 26.

После прижизненного первоиздания поэтических книг М. М. Шкапской в 1920-х годах ее произведения многие годы не переиздавались и практически нигде не упоминались. В качестве редчайшего исключения можно назвать роман Ивана Ефремова «Лезвие бритвы» (1963), где в беседе Гирина с Симой неожиданно встречаем рассуждения о поэзии Марии Шкапской, сопровождаемые цитатами из ее стихотворений⁶.

Только в 1979 году, то есть с полувековой паузой, стихотворения Марии Шкапской были переизданы в Лондоне со вступительными статьями Бориса Филиппова и Евгении Жиглевич⁷.

Фактически это было первым шагом, первым движением, направленным на возвращение «замолчанной» (Б. Филиппов). Книга была замечена, именно на нее опирается энтузиаст возвышения творчества Шкапской А. Бобель в своем докладе 1992 года:

«Среди этого многообразия женских творческих личностей занимает особое место Мария Шкапская, которую два таких разных человека, как Павел Флоренский и Лев Троцкий, ставили в один ряд с Ахматовой и Цветаевой [1]»⁸.

«[1] Шкапская М. Стихи. London. Overseas Publications Interchange LTD. 1979. Тексты будут цитироваться по этой книге (выделено О. Л.). По свидетельству Б. Филиппова, отец Павел ставил Шкапскую выше двух других (т. е. Ахматовой и Цветаевой. — О. Л.) «по силе и эмоциональной насыщенности — при предельной краткости», называл «подлинно христианской — по душе — поэтессой» (Филиппов Б. О замолчанной (предисловие) // Указ. соч. С. 8). Trockij L.: Letteratura e rivoluzione, Torino Einaudi, pp. 34, 152»⁹.

Михаил Леонович Гаспаров, едва ли не первым в отечественном литературоведении пристально всмотревшийся в творчество Марии Шкапской, в 1992 году опубликовал в журнале «Октябрь» подборку ее стихотворений со вступительной статьей «Черная пчела»:

«Кровь-руда» — называлась одна из книжек Шкапской; кровь — сквозной образ всей ее поэзии. Не только кровь, проливаемая в войнах и революциях, но и та кровь, в которой женщины рожают детей, передавая им неумирающую наследственность единого во веки веков человечества. Современников эти стихи шокировали: любую эротику, казалось бы, русская поэзия уже освоила, однако дефлорация, роды, аборт оказались ее ценителям непривычны и непонятны. «Гинекологическая поэзия», — говорили о стихах; «Василиса Розанова», — называли поэтессу. Такие ярлыки удобно отвлекали внимание от ее трагической темы — темы, в которой была и Россия, и человечество, и Бог»¹⁰.

В 1994 году при участии дочери Шкапской, Светланы Глебовны Шкапской, М. Л. Гаспаровым было составлено и опубликовано, с его же вступительной статьей, наиболее полное (на тот момент и первое в нашей стране) собрание

⁶ Ефремов И. Лезвие бритвы. — М., 1963. — См. Приложение 1 (с. 70).

⁷ Мария Шкапская. Стихи / вступ. статьи Б. Филиппова и Е. Жиглевич. — Лондон, 1979.

⁸ Бобель А. «Зачатный час» Марии Шкапской // Russland aus der Feder seiner Frauen: Zum femininen Diskurs in der russischen Literatur / Hrsg. von F. Göpfert. — München: Verlag Otto Sagner, 1992. — S. 9–20.

⁹ Там же.

¹⁰ Гаспаров М. Черная пчела // Октябрь. — 1992. — № 2.

стихотворений Марии Шкапской — книга в мягкой обложке, включавшая в себя все изданные при жизни поэтические книги, а также некоторые ранние и неопубликованные стихотворения. В Российской государственной библиотеке в настоящий момент хранится один экземпляр этой книги¹¹ (изданной буквально символическим тиражом — 150 экземпляров) с дарственной надписью Светланы Шкапской:

Российской государственной библиотеке с пожеланием, чтобы как можно больше читателей познакомилось с творчеством моей матери.

22 мая 1998 г. С. Шкапская

В 1999 году в журнале «Арион», также при участии дочери Шкапской, была опубликована подборка стихотворений Марии Шкапской «А кровь во мне течет...», предваряемая статьей Михаила Синельникова:

«Многие стихотворения Марии Шкапской (1891–1952) записаны как бы прозой, текут сплошняком. У нынешних модернистов такое встречается чаще, чем в первой четверти века. Почему так записывала свои произведения Шкапская, достаточно очевидно: это подражание священным текстам, прежде всего стихам Писания.

Я сказал бы, что и вообще все произведения Шкапской неразрывно связаны с Библией. И с разными страницами, и со всей глыбой. <...>

Имя Шкапской всегда было известно в тесном кругу поэтов и любителей поэзии, и упоминание этого имени и связанных с ним ассоциаций обычно вызывало не только восхищение стихами, но и некоторую иронию, мужскую усмешку... Считалось, что женщине все-таки неприлично доходить до такой степени откровенности»¹².

В том же 1999 году в красноярском издательстве «Платина» в серии «Поэты свинцового века» вышел небольшой, карманного формата сборник избранных стихотворений Шкапской со вступительной статьей Геннадия Прашкевича «Замолчанная»¹³.

В 2000 году в Санкт-Петербурге Михаилом Синельниковым было составлено и опубликовано собрание стихотворений Марии Шкапской «Час вечерний»¹⁴ (на сегодняшний день — наиболее полное собрание ее стихотворений; значительно дополнен раздел «Стихи, не вошедшие в сборники», созданный М. Гаспаровым при подготовке издания 1994 года). Стихотворения книги предваряет вступительная статья Михаила Синельникова «Закон неумолимых библий»¹⁵, а завершает текстовый блок из двух автобиографий Марии Шкапской 1926 и 1952 годов.

Говоря о научной разработке вопросов творчества и биографии Марии Шкапской, следует отметить журнал «Новое литературное обозрение», неоднократно публиковавший материалы об этом малоизученном авторе: в одном из выпусков 2005 года — публикация Зои Копельман, где находим переписку

¹¹ *Мария Шкапская. Стихи / вступ. статья и сост. М. Л. Гаспарова. — М., 1994.*

¹² *Шкапская М. А кровь во мне течет... / вступ. статья М. Синельникова // Арион. — 1999. — № 2.*

¹³ *Шкапская М. Стихи. — Красноярск: Платина, 1999. — Поэты свинцового века, вып. 4.*

¹⁴ *Час вечерний: Стихи / вступ. статья и сост. М. И. Синельников. — СПб.: Лимбус Пресс, 2000.*

¹⁵ *Синельников М. Закон неумолимых библий / Шкапская М. Час вечерний. Вступ. статья и сост. М. Синельникова. — СПб.: Лимбус Пресс, 2000. — С. 5–7.*

Шкапской с поэтессой Рахелью (псевдоним Раи Блувштейн)¹⁶; в выпуске «Нового литературного обозрения» за 2016 год — публикация профессора, доктора филологических наук Павла Глушакова (Рига), в которой после его вступительной статьи о М. М. Шкапской, а также о М. Л. Гаспарове и В. А. Сапогове приведена переписка двух этих ученых, посвященная поэзии Марии Шкапской¹⁷.

Также необходимо указать на работу старшего научного сотрудника Псковского государственного объединенного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника Т. В. Седаковой «Ах, ступеней было много...»¹⁸. Подробное изучение псковского периода жизни и творчества Марии Шкапской, начатое еще В. А. Сапоговым¹⁹, в дальнейшем видится как отдельное, самостоятельное направление, и работа Татьяны Седаковой с архивом Марии Шкапской в Древлехранилище Псковского музея-заповедника (в Отделе рукописных и редких книг Псковского музея-заповедника хранится основанный Л. А. Твороговым в 1950-е гг. фонд М. М. Шкапской, состоящий из 43 единиц хранения), при условии привлечения современных технических средств (оцифровка архивов, размещение материалов архива в свободном общественном доступе), окажется необходимым фундаментом для дальнейших исследований.

Представляется странным, что стихи Марии Шкапской, вызывавшие интерес и одобрение у таких литературных талантов, как Александр Блок («*Стихи живые и своеобразные. Нахожу, что автора можно принять в действительные члены С. П.*»²⁰), Н. Гумилев, М. Лозинский, М. Горький, ныне не привлекают наших чутких к прибыли издателей. А называвшиеся выше сборники ее стихотворений, изданные в 1994 и 2000 годах, найти крайне затруднительно: как видно, их владельцы нести их в букинистические магазины не хотят. Упомянутая от случая к случаю²¹ Шкапская фактически остается неизвестной.

Кроме того, приходится признать, что до настоящего времени ни разу не встретилось ни одной попытки *композиционного* или *стилистического* анализа поэтических книг Марии Шкапской. Возможно, это связано с тем, что ее книги стали библиографической редкостью уже при М. Л. Гаспарове, а последующие немногочисленные издания представляли собой либо обобщенные сборники стихотворений (Красноярск, 1999), либо сводные собрания сочинений, располагающие к сквозному взгляду, проскальзывающему мимо особенностей композиции каждой из поэтических книг в отдельности.

¹⁶ Зоя Копельман. Еврейские скрижали и русские вериги // НЛО. — 2005. — № 73.

¹⁷ Глушаков П. «...Она заслуживает памяти»: Мария Шкапская в письмах М. Л. Гаспарова В. А. Сапогову // Новое литературное обозрение. — 2016. — № 3 (139).

¹⁸ Седакова Т. В. Ах, ступеней было много... — URL: <http://kn-pam.pskovlib.ru/files/11.%20Кир.-Меф.%2016%20седакова%20нов.%202.pdf>

¹⁹ Сапогов В. А. «Город ласковый, старинный...» (М. М. Шкапская в Пскове) // Русская провинция. — 1993. — № 2. — С. 53.

²⁰ Павлович Н. Воспоминания об Александре Блоке // «Блоковский сборник». — Тарту, 1964. — С. 469.

²¹ См. напр.: Грякалова Н. Ю. Шкапская Мария Михайловна // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги / под ред. Н. Н. Скатова. — М.: ОЛМА-Пресс Инвест, 2005. — Т. 3: П-Я. — С. 728–729.

Настоящее исследование — попытка восполнить этот пробел и рассмотреть ключевые поэтические книги Марии Шкапской как *самостоятельные художественные единицы*, нераздельные с точки зрения тождества поэтической интенции и композиции книги.

Научная новизна данного исследования заключается в предпринимаемой нами попытке найти признаки особой, продуманной автором композиции, художественной цельности — не только на уровне топики стихотворений и их расположения в книге, но также на уровне метрики и синтаксиса. Научных трудов с детальным и системным рассмотрением опубликованных при жизни поэтических книг Марии Шкапской на сегодняшний день нет.

Ключевыми категориями настоящего исследования станут такие понятия, как *художественный образ* (он же здесь — «*поэтический образ*», в том понимании, которое ввел А. Потебня параллельно с термином «*внутренняя форма*»²²), *композиция* и *художественный мир* (подробнее о термине «*художественный мир*» см. статьи М. Л. Гаспарова «Снова тучи надо мною...»: Методика анализа»²³, «Осень» Пушкина: Анализ длинного стихотворения»²⁴, «За то, что я руки твои...»: Стихотворение с отброшенным ключом»²⁵ и С. Г. Бочарова «О художественных мирах»²⁶).

Актуальность данного исследования обусловлена, во-первых, давно уже назревшей необходимостью подробного систематичного изучения поэтического наследия Марии Шкапской как такового; во-вторых, любопытной с точки зрения современного литературоведения возможностью рассмотрения поэтических книг Марии Шкапской как самостоятельных художественных единиц, каждая из которых обладает централизующим поэтическим образом и особой, соответствующей этому образу композицией. На интерес научного сообщества к поэзии Шкапской указывают, например, переиздание ее стихотворений издательством «Лимбус Пресс»²⁷ и опубликованная в журнале «Знамя» рецензия на эту книгу С. Ивановой «Трудная лира»²⁸, публикация журналом «Наше наследие» переписки М. Шкапской и С. А. Толстой²⁹, недавняя статья П. Глушакова в «Новом литературном обозрении»³⁰ и др.

Теоретической основой исследования стали работы Н. А. Богомолова, М. Л. Гаспарова, А. Б. Есина, С. Н. Зенкина, Ю. Б. Орлицкого, В. Е. Хализева и др.

²² Подробнее о лингвистической теории А. А. Потебни см. «Заключение» (с. 329).

²³ Гаспаров М. Л. Ясные стихи и «темные стихи». — М.: Фортуна ЭЛ, 2015. — С. 15, 17.

²⁴ Там же. — С. 25, 39.

²⁵ Там же. — С. 182–183.

²⁶ Бочаров С. Г. О художественных мирах. — М.: Советская Россия, 1985.

²⁷ Шкапская М. Час вечерний. Стихи. — СПб.: Лимбус Пресс, 2000.

²⁸ Иванова С. Трудная лира // Знамя. — 2001. — № 10.

²⁹ Переписка Марии Михайловны Шкапской и Софьи Андреевны Толстой 1923–1928: «Женщины par excellence» / вступ. статья, коммент. и публ. С. И. Субботина // «Наше Наследие». — 2002. — № 63–64.

³⁰ Глушаков П. «Она заслуживает памяти»: Мария Шкапская в письмах М. Л. Гаспарова В. А. Сапогову // НЛО. — 2016. — № 3.

Методы исследования — системно-аналитический, исторический, герменевтический.

Объект исследования — поэтические книги Марии Шкапской «*Mater dolorosa*», «Кровь-руда» и «Земные ремесла».

Цель исследования: рассмотреть в динамике названные выше поэтические книги Марии Шкапской, проследить логику построения композиции каждой из книг, дать обобщающий структурный анализ.

Для достижения этой цели ставятся и решаются следующие задачи исследования:

- выполнить *идейно-тематический анализ* стихотворений каждой из названных выше книг;
- определить для каждой книги основной *поэтический образ*;
- проследить *организующий принцип в композиции* каждой из книг на уровне состава книги и сопоставить его с основным *поэтическим образом* книги;
- проанализировать, как присущий каждой из книг *поэтический образ* проявляет себя на уровнях *названия, состава и последовательности стихотворений* книги, а также *синтаксиса, цитирования* и т. д.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты:

- 1) закрывают один из значительных пробелов в истории русской литературы XX века;
- 2) продолжают актуальные традиции литературоведческих исследований, развивавшихся М. Л. Гаспаровым: внимание к забытым и малоизвестным авторам; подробная системно-аналитическая работа со стихотворениями;
- 3) поднимают вопрос о возможности рассмотрения композиции в качестве выразительного, т. е. художественного (а не только системообразующего) средства.

Заключение подводит итог всему развернутому в исследовании материалу, отмечает отличительные особенности художественного мира поэзии Марии Шкапской (понимая его в динамике развития авторских творческих доминант).

В приложении 1 размещен малоизвестный фрагмент из романа И. Ефремова «Лезвие бритвы», посвященный поэзии Марии Шкапской.

В приложении 2 размещена сформированная нами таблица-свод стихотворений Марии Шкапской, вошедших в поэтические книги 1921–1925 гг.

«MATER DOLOROSA»

Первая поэтическая книга Марии Шкапской «*Mater dolorosa*» была издана в 1921 году, и благодаря этой книге, рассмотренной Александром Блоком в 1920 году еще на стадии черновика и получившей его одобрительный отзыв,

Мария Шкапская была принята в Петроградский Союз поэтов. Положительные отзывы о поэзии Шкапской «были даны также Лозинским и Гумилёвым», и ее «не только приняли в Союз, но даже избрали в Президиум».³¹

Здесь же стоит уточнить, что к 1920 году Шкапской было написано огромное количество стихотворений (см. РГАЛИ, фонд 2182, оп. 1, ед. хр. 123 — тетрадь стихотворений 1913–1920 гг.), и ранее, в 1916 году, уже предпринимались попытки подготовить их издание. Была даже написана вступительная статья Зинаиды Гиппиус («Вчерашнее — всегдашнее — вечное»³²), но издание не состоялось, и ранние стихотворения Марии Шкапской были опубликованы только в 1922 году в книге «Час вечерний. Стихи 1913–1917».

Таким образом, к выбору стихотворений для «*Mater dolorosa*» Шкапская подошла очень вдумчиво, избирательно, о чем свидетельствует исключительно малый аскетический состав книги — 22 стихотворения. К слову сказать, даже в «Розах» Георгия Иванова (1931), одной из эталонных для русской поэзии книг (с точки зрения цельности высказывания, немногословности и блестящего литературного вкуса), насчитываем 40 стихотворений. Вместе с тем нельзя сказать, что в «*Mater dolorosa*» были приняты только наиболее поздние и наиболее сильные стихотворения. Например, в последующей поэтической книге «Барабан Строгого Господина» (1922) встречаем стихотворение «Не творчеством дни, а умирания...», фигурирующее в рукописях с маркировкой «СПб., 15/III 1919» (РГАЛИ, фонд 2182, оп. 1, ед. хр. 123, лист 87), также находим и другие стихотворения из этой рукописной тетради в поэтических книгах «Кровь-руда», «Ца-ца-ца». Все это свидетельствует о том, что стихотворения распределялись Шкапской в поэтические книги не по хронологическому принципу («написал много хороших стихов — пора издать книгу»), а в соответствии с организующим каждую из книг в единое целое поэтическим образом.

В данном случае мы имеем дело с образом Скорбящей Матери, причем Шкапская задает его читателю не на русском, а на латинском языке, «*Mater dolorosa*», — и это, несомненно, в той же мере некий жест и некое высказывание, как и в случае выбора Манделъштамом названия «*Tristia*». Предпочтение Манделъштамом латинского языка русскому в названии книги уже само по себе является своеобразной формирующей цитатой и указывает нам на одноименную книгу элегий ссыльного древнеримского поэта Овидия. Даже если принять как факт, что идея названия «*Tristia*» принадлежит Кузьмину,

«Сборник Манделъштама, который Кузьмин окрестил „*Tristia*“, ибо сам автор не находил подходящего названия, был набран, но перед выходом в свет запрещен и появился только после переселения издательства в Берлин»,³³ утвердил его как название все-таки Манделъштам; более того, при дальнейших переизданиях книги он вернулся к нему (попробовав также название «Вторая

³¹ Бобель А. «Зачатный час» Марии Шкапской: доклад, прочитанный в мае 1992 г. в Университете Потсдама на конференции, посвященной творчеству русских писательниц // *Russland aus der Feder seiner Frauen: Zum femininen Diskurs in der russischen Literatur* / Hrsg. von F. Göpfert. — München: Verlag Otto Sagner, 1992. — S. 9–20.

³² Там же.

³³ Офросимов О. О Гумилеве, Кузьмине, Манделъштаме... (Встреча с издателем) // *Новое русское слово*. — 1953 (13 дек.). — С. 8.

книга»). Таким образом, Мандельштам сообщает нам о корнях своей лирики (античная литература и европейская культура вообще) и о своем родстве с теми, ушедшими; происходящее вокруг Мандельштам называет «бредом»: «*Но если эта жизнь — необходимость бреда...*».

«Tristia», как известно, переводится с латинского как «Скорбные песни» (и, помимо явственной отсылки к Овидию, также содержит и неочевидную на первый взгляд отсылку к «Тихим песням» И. Анненского).

«Mater dolorosa», в свою очередь, переводится с латинского как «Скорбящая Мать» и традиционно подразумевает Богоматерь, скорбящую около креста, где распят Иисус Христос: «Stabat Mater dolorosa», «Стояла Мать скорбящая»; это начальные слова из католического песнопения в заупокойной литургии: «*Stabat mater dolorosa // Juxta crucem lacrimosa, // Qua pendebat filius*» (обратим внимание на то, что латинский язык здесь опять же сцеплен с вокальным жанром, с пением; заупокойные песнопения — тоже в своем роде «скорбные песни»).

В книге 33 страницы, точнее на 33-й странице заканчивается нумерация страниц и заканчивается стихотворение «Россия», и далее следуют пустой оборот и оглавление; таким образом, 34-я и 35-я страницы книги *не пронумерованы*. Возникающее уже на стадии нумерации страниц евангельское число 33, возраст Иисуса Христа, в данном случае можно было бы списать на случайное совпадение, но имя Христа как раз и звучит в финальном стихотворении книги:

*Но Христос Невечерние Славы
Пречестных твоих мук причащен,
И краев твоей ризы кровавой
Поцелуем касается он*³⁴.

Впрочем, обращение к Иисусу Христу встречаем и в предшествующих стихотворениях:

*Христос, не заходи, пройти мой мирный дом.
Пусть сердце жаждало пришествия Господня:
Прошу настойчиво, с молитвой и стыдом —
Когда-нибудь потом, но только не сегодня*³⁵.

Как весьма любопытное совпадение хотелось бы отметить также и то, что издана «Mater dolorosa» была в издательстве «Неопалимая Купина». Известно, что Неопалимая Купина (встретившийся Моисею горящий, но не сгорающий терновый куст) также является одним из ветхозаветных прообразов Богоматери.

Стихотворениям книги предшествует посвящение: «*Тотику и Атику, моим крохотным сынишкам, посвящаю я эти стихи*», а также эпиграф из Рабиндраната Тагора: «*Дорогая тетушка придет с подарками в день Пюджа и спросит: "Где же наш малютка, сестра?" — "Моя мама, ты ответишь ей нежно, чуть слышно: "Он в зрачках моих глаз, в моем теле и в моей душе"*»³⁶.

Далее рассмотрим, какие поэтические тексты вошли в книгу «Mater dolorosa». Это, в порядке очередности, следующие стихотворения (хотелось бы предложить несколько абстрагироваться от того, что перед нами просто механически составленное оглавление, и взглянуть на этот «список кораблей» как на некий

³⁴ Шкапская М. Mater dolorosa. — Пб., 1921 [далее — MD, 1921]. — С. 33.

³⁵ MD, 1921. — С. 25.

³⁶ MD, 1921. — С. 9.

самостоятельный, скажем так, текст или как на очертания единого текста, имеющего собственную динамику развития):

- 1) «Неживое мое дитя...»;
- 2) «Так светло время протекало...»;
- 3) «Она проходила сгорбленно...»;
- 4) «Ведь солнце сегодня ярко...»;
- 5) «Мы рождаем их в муках сами...»;
- 6) «В землю сын ушел...»;
- 7) «Знаю я...»;
- 8) «Дни мои как пустая чаша...»;
- 9) «Быть бы тебе хорошей женой...»;
- 10) «Было тело мое без входа...»;
- 11) «О, тяготы блаженной искушенья...»;
- 12) «Как докажу...»;
- 13) «Как много женщин ты ласкал...»;
- 14) «Станут старше, взрослее дети...»;
- 15) «Христос, не заходи...»;
- 16) «Господи, разве не встала я...»;
- 17) «Да, говорят...»;
- 18) «Не снись мне так часто...»;
- 19) «О, сестры милые...»;
- 20) «Боже мой, и ныне, и присно...»;
- 21) «Земля моя...»;
- 22) «Россия».

Даже по одним только названиям стихотворений (от **1-го**, открывающего книгу стихотворения «*Неживое мое дитя...*», до завершающих стихотворений «*Земля моя...*» и «*Россия*») можно проследить ту смысловую линию, которую последовательно проводит в этой поэтической книге Мария Шкапская: от личной трагедии одного человека, одной матери — к судьбе страны. Более подробная работа с текстом подтверждает эту мысль: стихотворения, расположенные ближе к началу, посвящены исключительно личной трагедии, потере женщиной своего нерожденного ребенка.

Во **2-м** стихотворении книги читаем: «*Под сердцем тепло и несмело // Оно шевелилось и жило*». В **3-м** стихотворении: «*Она проходила сгорбленно // За гробом своих детей*»; в **4-м** возникает слово обида: «*И сердце стынет в обиде, // Что мой нерожденный мальчик // Такого солнца не видит*».

5-е, 6-е стихотворения — продолжение прежней линии, трагедия матери, потерявшей ребенка. В **6-м** стихотворении «Знаю я, что в наш печальный мир...» (Шкапская выделяет его из остальных, предваряя эпиграфом из Блока: «*Святому маленькому гробу // Молиться буду по ночам*») вновь возвращается тема обиды, и теперь она уже не безадресна, теперь это вполне определенный упрек:

*Знаю — он ведь все б Тебе простил —
Много воли в нашем слабом теле —
Но оставил слишком много сил,
В опустевшей детской колыбели.
Знаю, он ведь все б Тебе забыл,
Но в мозгу настойчивы и четки*

*На кладбищах маленьких могил
Жалобные тонкие решетки*³⁷,

и он обращен к Творцу. Стихотворение это (возможно, одно из самых драматичных в книге) весьма примечательно своей смелостью и прямоотой высказывания, «Знаю — он ведь все б Тебе простил», и заставляет вспомнить о ветхозаветном страдальце Иове, потерявшем — ради испытания веры — не только богатство, здоровье, но даже и детей. Как мы помним, Иов не утратил веры в Бога, и со временем Бог даровал ему и благополучие, и новую семью.

Некий переломом в книге происходит в **12-м** из 22 стихотворений, т. е. ровно в центре книги: «Как докажу, что я была любима и что дитя мне за любовь дано? И что лицо мое не черным дымом — огнем в ночи опалено?»³⁸.

В следующем, **13-м** стихотворении читаем: «Полна рука моя теперь, мой вечер тих и ночь покойна. Господь, до дна меня измерь, — я зваться матерью достойна»³⁹, и здесь скорбь о потерянном ребенке, как и в истории страдальца Иова, смягчается обретением другого ребенка, точнее смягчается новой беременностью.

Догадку о примирении с Богом после появления других детей подтверждает **14-е** стихотворение, прочно связанное с посвящением книги («Тотику и Атику, моим крохотным сынишкам, посвящаю я эти стихи»⁴⁰): «Станут старше, взрослее дети и когда-нибудь Лелю и Ате расскажу я о старшем брате, который не жил на свете. <...> И тебе покорна и рада, я прошу того, неживого, вот за эти твои лампы, за тобой рожденное Слово»⁴¹. Обратим здесь внимание на слово «прошу», к которому перекинут смысловой мостик и от 4-го («сердце стынет в обиде»), и от 6-го («он ведь все б Тебе простил») стихотворений.

Но уже в следующем, **15-м** стихотворении мать молит Бога больше не испытывать ее веру: «Христос, не заходи, пройди мой мирный дом», «Когда-нибудь потом, но только не сегодня»⁴². Весьма примечательно, что Бог здесь являет себя не как мир и безмятежность, а как потрясения, новые испытания — что, осмелимся предположить, весьма близко к евангельскому «Не думайте, что Я пришел принести мир на землю; не мир пришел Я принести, но меч» (Мф.10: 34).

И маленькие дети, которым, как известно, необходимы домашний уют, благополучие и все то, что мы обычно подразумеваем под словом «стабильность» в его расхожем понимании, становятся «соперниками» Бога: «А нынче, Господи, властителем дней // Твои соперники — мои малютки дети»⁴³. Подобное противопоставление, на первый взгляд, может показаться несколько неожиданным (патриархальный уклад, семья, рождение детей — все это традиционно одобрялось в христианской системе ценностей). Но если мы обратимся к работе философа Николая Бердяева «Смысл творчества»⁴⁴ (1916), то обнаружим там сходные мыс-

³⁷ MD, 1921. — С. 17.

³⁸ MD, 1921. — С. 22.

³⁹ MD, 1921. — С. 23.

⁴⁰ MD, 1921. — С. 7.

⁴¹ MD, 1921. — С. 24.

⁴² MD, 1921. — С. 25.

⁴³ MD, 1921. — С. 25.

⁴⁴ Бердяев Н. Смысл творчества. — М., 1916.

ли: женщина-Ева, искушающая мужчину соблазнами земного мира (погоней за изобилием и достатком в доме, рождением детей, устройением домашнего быта и «стабильностью», которая оборачивается путами, тяжестью мирского, омертвлением души), противопоставляется вечно девственной Софии, всегда сохраняющей в себе нечто неуловимое и божественное, сподвигающее к творчеству. Понятно, что здесь Бердяев опирается на широко известное учение Вл. Соловьёва о душе мира, Софии, но и сама книга Бердяева «Смысл творчества», надо полагать, была хорошо известна в России в эти годы; в частности, ей посвящена рецензия А. Мейера (представителя философского течения во главе с Д. С. Мережковским), где — правда, не всерьез, а в насмешку, язвительно — Мейер называет философию «Смысла творчества» Бердяева «Новое религиозное сознание» (это буквально название его критической рецензии)⁴⁵ и критикует попытку Бердяева «*построить целую философскую систему, которая являлась бы теорией “нового религиозного сознания”*». Мейер противопоставляет идее поиска такого «сознания» первостепенность ориентации на «*религиозную общественность*» и резко критикует «*антроподицею*», т. е. оправдание через творчество, говоря, что «*подвиг отречения, странствия, пустынножительства <...> неизмеримо богаче всех подвигов “культурного строительства”*». Заключительный вывод Мейера таков: «*Н. А. Бердяев, пытающийся создать какую-то философию человеческого творчества, оказывается только непослушным сыном аскетической церкви*»⁴⁶.

Понимаемое в контексте учения об «антроподицее» (которое, как мы можем с большой долей вероятности предположить, было не просто личным мировоззрением Н. Бердяева, а отражением исканий и надежд интеллектуальной элиты общества того времени) погружение в быт, в заботы о детях приравнивается у Шкапской к бегству от боговдохновенного творчества (которое, по сути своей, всегда противится стагнации и той самой «стабильности», предсказуемости) и, таким образом, от Христа.

Рассмотрим здесь следующий фрагмент из книги Н. Бердяева:

*«Личность распадается в плохой бесконечности рода. Наиболее рождающий — наименее творящий. Рождение отнимает энергию от творчества. Творческая гениальность враждебна стихии рода, с трудом совместима с деторождением. В рождающем сексуальном акте всегда есть порабощение личности и надругательство над творческими порывами личности. Человек становится рабом своей творческой половой энергии — бессильный направить ее на творческий половой акт. Женственность Евы, а не вечная девственность побеждает в жизни пола, род господствует над личностью. Результаты половой жизни не соответствуют ее творческому заданию. В природной половой жизни не достигается ни соединение мужа с женой, ни творчество вечного бытия. **Каждый рождающийся должен вновь начать этот круговорот дурной множественности** (выделено О. Л.). В цепи рождений сковывается творческая энергия. Рождающая половая жизнь и есть главное препятствие наступления творческой мировой эпохи. Человеческий род, пребывающий в стихии ветхого Адама и ветхой Евы, бессилен*

⁴⁵ Биржевые ведомости, 28 октября 1916 г.

⁴⁶ Там же.

творить, так как тратит свою творческую энергию на продолжение и устройство рода, на послушание последствиям греха»⁴⁷.

Этот фрагмент представляется исключительно важным для понимания той трансформации мировоззрения, которую мы наблюдаем у Шкапской от книги к книге. Разбирая книгу «Кровь-руда», мы еще вернемся к отмеченному выше в тексте Бердяева «круговороту дурной множественности», из которого Шкапская ищет выход (и находит его, опять же, в том направлении мысли, которое постулирует в своей книге Бердяев). Но здесь, в «Mater dolorosa», это пока еще не основа конфликта, и страх за детей сильнее, чем протест против сковывающего по рукам и ногам материнства; поэтому в 16-м стихотворении читаем: «*Детям, Тобою мне данным, вырасти дай*»⁴⁸. И одновременно здесь же: «*До срока к нам не протягивай тонких пальцев своих, // не рви зеленые ягоды, не тронь колосьев пустых*», что уже гораздо сложнее по затаенной в этом мысли и также намечает проблематику дальнейших книг, а именно — упреки Творцу в жестокости и произволе, в игре человеческими судьбами.

Впрочем, здесь этот — будущий — конфликт только начинает просматриваться, и скорбящая мать покорно повторяет: «*Да, говорят, что это нужно было...*», хотя и не может не ужасаться при этом, и финал 17-го стихотворения звучит как крик: «*Вновь, по-язычески, за жизнь своих детей приносим человеческие жертвы. А Ты, о Господи, Ты не встаешь из мертвых на этот хруст младенческих костей!*»⁴⁹, и тут необходимо обратить внимание на возникающее множественное число: «*за жизнь своих детей приносим человеческие жертвы*». Это «*приносим*» — первый шаг к развиваемой далее теме общей боли и общих испытаний; это касается и общности с другими женщинами (19-е стихотворение: «*О, сестры милые...*»), и братоубийственной Гражданской войны (ведь в том числе и к ней, как выяснится далее, относятся слова «*приносим человеческие жертвы*»). Поэтому после «*О, сестры милые...*» в 20-м стихотворении следует молитва о матерях, об их избавлении от ужасов войны:

*Боже мой, и присно, и ныне,
В наши кровью полные дни,
Чаще помни о Скорбном Сыне
И каждую мать храни*⁵⁰.

Обратим здесь внимание на слова «наши», «каждую». И, безусловно, новым, следующим шагом на пути расширения поэтики становятся финальные «Земля моя...» и «Россия». Стихотворению «Земля моя...» предшествует эпитафия из Сологуба: «*Я люблю мою темную землю*». Обратим внимание, что это второй из трех эпитафий, стоящих непосредственно над стихотворениями книги (первым был, как уже говорилось выше, эпитафия из Блока). Стихотворение не противится смерти, а пытается примирить с ней как с чем-то естественным, необходимым:

*Припасть к тебе, как к терпкому причастью,
Мы все сойдем в безмерные поля,
Чтоб стать твоей неотделимой частью,*

⁴⁷ Бердяев Н. А. Смысл творчества. — М., 1916. — С. 193–194.

⁴⁸ MD, 1921. — С. 26.

⁴⁹ MD, 1921. — С. 27.

⁵⁰ MD, 1921. — С. 30.

*Владычица и мать моя, земля.*⁵¹

Смерть показывается как нечто свойственное этому миру, но как быть с умирающими преждевременно, насильственно, безвинно? Чем оправдать страдания и кровь, затопившие страну в период Гражданской войны?

Стихотворению «Россия» (единственному, кстати, во всей книге, имеющему собственное имя; остальные даны в оглавлении по первой строчке) предшествует эпитафия из жития святой Варвары Великомученицы: «*Радуйся, яко крови твоя капли сладчайшего паче меда быша пресладкому Иисусу*». Преодолев первую оторопь от подобного эпитафия, начинаем догадываться, что страдающая, окровавленная революцией 1917 года Россия в таком контексте уподобляется христианским мученикам и страстотерпцам, и ее страдания (подобно страданиям упоминавшегося выше ветхозаветного Иова) в определенном смысле благи и угодны Богу:

*Но Христос Невечерние Славы
Пречестных твоих мук причащен,
И краев твоей ризы кровавой
Поцелуем касается он.
И преслаще сладкого дара
Для ноздрей его неодолим,
Поминальных твоих пожаров
Терпкий запах и горький дым*⁵².

Если вспомнить, что накануне революции 1917 года многие наши соотечественники ждали рождения Новой России, просветленной и справедливой, а вместо этого обрели всеобщий бунт и Гражданскую войну, книга обретает художественную целостность и ясную структуру высказывания; более того, автор пытается ответить на поставленные в ней вопросы.

И несчастная мать (которая в 18-м стихотворении «*Не снись мне так часто...*» говорит умершему ребенку: «*твое же местечко малое в сердце моем как крест*»⁵³), и истерзанная революцией Россия («*Как на смуглых руках твоих стынет // Рудолипкая кровь сыновей*»⁵⁴), отметим попутно здесь эту «рудолипкую кровь», которая обнаружится далее в названии еще одной книги Шкапской «Кровь-руда») своими страданиями и своей покорностью Богу становятся подобны Богородице, и Шкапская в финальном стихотворении книги очень ясно это артикулирует: «*И высоко взнесен и недвижим // Твой иконный неписанный лик*»⁵⁵).

Революционная и бунтующая, отторгнутая (на первый взгляд) от Бога Россия («*С непокрытым челом инокия // Невозможших отступных церквей*»; известно, что платок у женщины на волосах символизирует в христианстве смирение, покорность Богу, и его отсутствие можно прочитывать здесь как дерзость, бунт, откуда и «отступных церквей») оказывается святой, поскольку сам Христос «поцелуем касается» ее окровавленных одежд и причащается ее страданиями,

⁵¹ MD, 1921. — С. 31.

⁵² MD, 1921. — С. 33.

⁵³ MD, 1921. — С. 28.

⁵⁴ MD, 1921. — С. 32.

⁵⁵ Там же.

«Пречестных твоих мук причащен», — подобно тому, как прихожане причащаются во время литургии Тела и Крови Христовых, и, возможно, даже Христа ради юродивой: «Несносим одичалый твой взгляд»⁵⁶.

Таким образом, с точки зрения композиции происходит движение от точки — вширь, от судьбы одной женщины — до судьбы страны. Графически это можно изобразить как вписанный в круг угол, лучи которого выходят за пределы круга. Пересечение лучей с окружностью — это середина книги, примирение с Богом после рождения других детей («И тебе покорна и рада, я прошу того, неживого, вот за эти твои лампы, за тобой рожденное Слово»⁵⁷). Расходящиеся в бесконечность лучи — попытка сказать обо всей своей стране и о предначертанности, осмысленности ее страданий.

Главным художественным образом книги, вне сомнений, выступает образ Богоматери. Он проявляет себя и на уровне названия книги, и на уровне состава книги (сначала это стихи о трагедии одной матери, а далее образ начинает стремительно расширяться, и мы понимаем, что это стихи о матерях вообще и о России, которая здесь уподобляется скорбящей у Креста Богородице), и даже на уровне выбора издательства для публикации этой книги (известно, что остальные книги Шкапской выходили в других издательствах и что «Mater dolorosa» она издала за свой счет, т. е. могла самостоятельно выбрать издательство с тем или иным названием).

«КРОВЬ-РУДА»

Композиция поэтической книги «Кровь-руда» (Пг.-Берлин, 1922) не столь заметна, и на первый взгляд она представляется единым нераздельным лирическим высказыванием. Но, присмотревшись, замечаем некое стилистическое обрамление, кольцевое строение текста. Стихотворениям книги предшествует (на одной странице с посвящением Илье Эренбургу) эпитафия, цитата «из древних заговоров на кровь»: «Ходила красна девица по желтому песку, садила червонную розу. Ты, червонная роза, не примись, ты, кровавая река, уймись, кровь-руда запекись, — руда составная, руда жильная, руда телесная, руда костяная...»⁵⁸. Эпитафия можно было бы счесть неким пояснением к названию, но финальное стихотворение книги «Пока в девушках хожу...» с его характерными народными интонациями:

А и молодец — он красив-красив,
Ало яблочко — золотой налив,
Золотой налив — тонка кожаца,
Привороженный — со мной ложится⁵⁹,

и даже сознательная погрешность против норм русского языка возвращают нас к эпитафии книги (вспомним там «садила червонную розу»). При сопоставлении этого стихотворения, «Пока в девушках хожу...», с двумя предшествующими (также имеющими народные интонации) и всеми остальными стихотворениями книги заметна их разнородность, принадлежность к различным стилистикам.

⁵⁶ МД, 1921. — С. 32.

⁵⁷ МД, 1921. — С. 24.

⁵⁸ Шкапская М. Кровь-руда. — 2-е изд. — М., 1925 [далее — КР, 1925]. — С. 7.

⁵⁹ КР, 1925. — С. 29.

Это наводит на мысль попробовать отыскать в тексте скрытые смысловые или стилистические блоки — и они действительно находятся. Стихотворения в них объединены тематически, и везде по три стихотворения (подобно «трилистникам» И. Анненского); иногда встречаются отдельные стихотворения, стоящие особняком и одновременно, подобно «мостику», соединяющие между собой разные тематические блоки. Далее рассмотрим это подробнее.

Первые три стихотворения объединены неким «**мы**», говорением от лица многих, и одновременно философской тематикой и вызовом:

*Бог всех кровей — и темных, и червонных, — страшнейшую из кар своих готовь, — отступники древнейшего закона, — **мы по земле ступали непреклонно** и многую явили свету кровь.*

(«Катящая в упругих жилах волны...»⁶⁰)

Детей от прекрасной дамы иметь никому не дано, но только она адамово заканчивает звено.

*И только в ней оправданье **темных наших кровей**, тысячелетней данью влагаемой в сыновей.*

(«Детей от прекрасной дамы...»⁶¹)

*И страстными гонимые ветрами, как листья осенью, легки перед тобой, — свободно выбранной **довольны мы судьбой, и это мы любовью называем.***

(«Веселый скотовод...»⁶²)

Далее идет стихотворение, создающее «мостик» между всеобщим и философским («**мы**») и личным, нутряным, кровным («**я**»):

Уже нестерпимо дышит над жизнью моей Азраил, но ночью проснусь и слышу шелест невидимых крыл, и шепот многих и многих голосов, неслышимых днем, и чьи-то легкие ноги обходят мой строгий дом.

*И знаю с тоскою в теле, и знаю с тоской в груди, что **это те, что хотели через меня придти.***

(«Уже нестерпимо дышит...»⁶³)

Затем **три стихотворения**, объединенные **темой крови**, размышления о ней: *Лежу и слушаю, а **кровь во мне течет**, вращаясь правильно, таинственно и мерно, и мне неведомый нечеловечий счет чему-то сводит медленно и верно.*

(«Лежу и слушаю...»⁶⁴)

*Но **течет угрюмо и красно единая с первого дня**, всем дням и векам участвна, и нас со всеми родня.*

(«Все течет — от праматери Евы...»⁶⁵)

*И какие древние тайны **в крови бессменной моей** — от первых дней мирозданья хранятся до наших дней.*

(Только платье, язык...»⁶⁶)

⁶⁰ КР, 1925. — С. 9.

⁶¹ КР, 1925. — С. 10.

⁶² КР, 1925. — С. 11.

⁶³ КР, 1925. — С. 12.

⁶⁴ КР, 1925. — С. 13.

⁶⁵ КР, 1925. — С. 14.

⁶⁶ КР, 1925. — С. 15.

Следующий тематический блок — **три стихотворения**, посвященные «**первым**» людям Земли. Внутренним зрением автор пытается увидеть их быт, приросту, обстоятельства появления на свет новых людей. Происходит как бы путешествие во времени — по реке собственной крови:

*Острилось и жгло меня страстное жало, и в буйном пожаре неистовых дней
я древних детенышей в яме рожала и им эту чашу с краями отжала червонной
и вспененной крови моей.*

(«Острилось и жгло...»⁶⁷)

Ведь были мы, первые, крепче и выше.

И толще дерева и травы длинней.

И волосы гуще у ночи пушистой.

И руки упруге у кряжистых дней.

(«Ведь были мы, первые...»⁶⁸)

И были подобны веселому зверю.

Как часто я вижу их, первых, во сне.

И вижу костер в полутемной пещере,

И возле костра оплывающий снег.

(«И ели впервые...»⁶⁹)

Далее снова встречаем **стихотворение-«мостик»**, создающее переход к теме родственников, их наследственного влияния:

*Перебираю родовой архив. — Во мне ведь та же кровь — без срыва и без смены,
отмицаются до моего колена ошибки бабушек и дедушек грехи.*

(«Перебираю родовой архив...»⁷⁰)

За ним — **три стихотворения**, посвященные ближайшим **родственникам**:

*Что знаю я о бабушке немецкой, что кажет свой старинный кринолин,
свой облик выцветший и полудетский со старых карточек и блекнувших картин?*

(«Что знаю я о бабушке...»⁷¹)

*Деды дедов моих, прадеды прадедов, сколько же было вас прежде меня? Сколько
на плоть мою вами затрачено с древних времен и до этого дня?*

*Длинная, трудная, тяжкая лестница, многое множество, тьмущая тьма, —
вся я из вас, — не уйдешь, не открестишься, — крепкая сложена плотью тьма.*

(«Деды дедов моих...»⁷²)

Нарастающий в этом стихотворении драматизм прорывается в третьем стихотворении данного тематического блока:

*Быть мне, быть обреченной! Если б забыть на миг этот отцовский крик
в клинике умалишенных.*

(«Встала женою Лота...»⁷³)

⁶⁷ КР, 1925. — С. 16.

⁶⁸ КР, 1925. — С. 17.

⁶⁹ КР, 1925. — С. 18.

⁷⁰ КР, 1925. — С. 19.

⁷¹ КР, 1925. — С. 20.

⁷² КР, 1925. — С. 21.

⁷³ КР, 1925. — С. 22.

Известно, что отец Шкапской был психически болен и действительно находился в больнице для душевнобольных, так что стихотворение имеет несомненную автобиографическую основу, как и многие другие стихи Марии Шкапской.

Далее видим следующие **три стихотворения**, продолжающие тему обреченности, зависимости, но уже не от предшествующих родственников, а от тех, **кто еще только должен родиться**:

Пока, иссохшая, не свалишься в дороге — хотящие придти грызут тебя внутри. Земные правила просты и строги: рожай, потом умри.

(«О эта женская Голгофа!..»⁷⁴)

Я женщиной цвету в полях земных — невзысканной, негромкой и невидной, и мой удел — простой и незавидный (уделов, может быть, для нас и нет иных): поутру цвести, дать в полдень сочный плод и сникнуть к вечеру — когда роса спадет — с тускнеющих и блекнующих высот.

(«Я женщиной цвету...»⁷⁵)

Мы были, мы прошли, нас было очень много,

Колосья, сникшие под режущим серпом,

(«Мы были, мы прошли...»⁷⁶)

Но в этом третьем для данного тематического блока стихотворении примечателен финал:

Молчали мы, и нас никто не слышал.

И не услышим будет голос твой,

Но каждое дитя, что в нас под сердцем дышит,

Стать может голосом и судною трубой.⁷⁷

Финал этот возвращает нас ко второму стихотворению книги:

Детей от прекрасной дамы иметь никому не дано, но только она адамово заканчивает звено.

И только в ней оправданье темных наших кровей, тысячелетней данью влагаемой в сыновей.

(«Детей от прекрасной дамы...»⁷⁸)

Так намечается некий выход из хоровода рождений/смертей (вспомним здесь уже цитировавшийся выше фрагмент из книги Н. Бердяева «Смысл творчества»: «Каждый рождающийся должен вновь начать этот круговорот дурной множественности. В цепи рождений сковывается творческая энергия. Рождающая половая жизнь и есть главное препятствие наступления творческой мировой эпохи»⁷⁹), некая цель — бо́льшая, чем просто рождение новых людей; вся цепочка поколений, таким образом, формирует того будущего человека, который будет способен сказать от лица всех, стать «голосом и судною трубой».

И подобно тому, как после стихотворения «Детей от прекрасной дамы...» следует «Веселый скотовод...» (в философском смысле стихотворение не

⁷⁴ КР, 1925. — С. 23.

⁷⁵ КР, 1925. — С. 24.

⁷⁶ КР, 1925. — С. 25.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ КР, 1925. — С. 10.

⁷⁹ Бердяев Н. А. Смысл творчества. — М., 1916. — С. 193–194.

скептическое, как может показаться на первый взгляд, а вопрошающее), за «Мы были, мы прошли...» следует еще одно стихотворение, обращенное к Всевышнему; обратим внимание, что здесь опять же присутствует наименование профессии — там было «скотовод», а тут «садовник и жнец»:

Осенний конец не страшен, — надо — склонюсь, паду, — колос с июльской пашни, плод в сентябрьском саду.

Но, жизнь отнимая в мае, садовник и жнец, скажи: свет твой непотухаем до земной ли только межи?

(«Небо твое придавило...»⁸⁰)

Стихотворение это, с одной стороны, вновь создает «мостик», продолжает тему безвольных срезаемых колосьев (из предыдущего стихотворения «Мы были, мы прошли...»: «Колосья, сникшие под режущим серпом»), с другой стороны, все-таки стоит особняком; если в четвертом стихотворении книги («Уже нестерпимо дышит...») лирическая героиня говорит «проснись и слышу шелест невидимых крыл», «чи-то легкие ноги обходят мой строгий дом», то есть повествует о явлениях мира невидимого в мире видимом, то «садовник и жнец, скажи» — это уже попытка заглянуть за грань, увидеть посмертное, недостижимое. Фактически это и есть кульминация, высшая смысловая точка книги.

Далее следуют очередные **три стихотворения**, условно говоря, **народного, фольклорного склада**, иногда напоминающие песни:

Ой, и нечем мне кровушку унять,

Ой, и некуда мне силушку девать.

Силушка ли моя птичья, —

Долюшка ли моя девичья.

(«Ой, беда мне, беда...»⁸¹)

А и молодец — он красив-красив,

Ало яблочко — золотой налив,

Золотой налив — тонка кожица,

Привороженный — со мной ложится.

(«Пока в девушках я хожу...»⁸²),

а иногда — оккультные стилизации романтического склада:

Ключ от дверей не дашь,

В трубу улечу на шабаш

В ступе и с пестом

И след замету хвостом.

(«Ой, беда мне, беда...»⁸³)

Я тебе плохая жена,

Я тебе плохая слуга,

Я тебе не на то дана —

У меня под прической рога.

На лысую бы гору,

В полуночную пору,

⁸⁰ КР, 1925. — С. 26.

⁸¹ КР, 1925. — С. 28.

⁸² КР, 1925. — С. 29.

⁸³ КР, 1925. — С. 28.

*В буре да в грозе
На козле или на козе.
(«Я тебе плохая жена...»⁸⁴)*

Отметим, что три эти стихотворения как единый смысловой блок выполняют роль своеобразного финального вскрика, взвизгивания, характерного для многих народных песен, а также, в частности, для известнейшей цепочки заговоров на кровь, каждый элемент которой (всего их около 15) заканчивается вскриком «Гой!»:

*На Море Окияне,
На Острове Буяне
Лежит Камень Алатырь.
На том камне сидит
Красна девица,
Держит иглу булатну,
Вдевает нитку шелкову,
Зашивает рану кроваву.
Ты, нить, порвись,
А ты, кровь у (имярек), остановись!
Гой!*

С точки зрения стилистики, три финальных «народных» стихотворения книги «Кровь-руда» тоже можно прочесть как некий вскрик (особенно на контрасте после сдержанного философского стихотворения «Небо твоё придавило...»), и автор даже сподвигает нас к такому толкованию:

*Тяжко мне обед варить,
Обед варить, посуду мыть,
Деточек класть в кровать,
По-человечьему толковать.
Завыть бы мне на луну!
Обнять бы в лесу сосну!
(«Я тебе плохая жена...»⁸⁵)*

Кровь, наследуемая еще от первых людей и таинственно связующая всех живущих, по мысли автора, может иногда выходить из-под контроля, может «раскипиться» и провоцировать человека на непредсказуемые действия:

*Ой, беда мне, беда, беда,
Раскипелась во мне кровь-руда.
По жилушкам как огнем бежит,
В головушке — как шмелем жужжит.
Ой, и нечем мне кровушку унять.
Ой, и некуда мне силушку девать.
(«Ой, беда мне, беда...»⁸⁶)*

Признавая, с одной стороны, что сила эта в крови — женская, порождающая и гасящаяся в деторождении:

А и тут ли конец моей похвальбе,

⁸⁴ КР, 1925. — С. 27.

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ КР, 1925. — С. 28.

*А и тут ли конец девичьей ворожбе,
Колдуньиному колдовству,
Ведуньиному ведовству.
До первой они до крови,
До мужеской до любви.
(«Пока я в девушках хожу...»⁸⁷),*

автор одновременно признает также и иррациональные корни этой силы, стремление, не связанное с продолжением рода, и особенно показательны в этом смысле слова «Я тебе не на то дана»:

*Я тебе плохая жена,
Я тебе плохая слуга,
Я тебе не на то дана —
У меня под прической рога.
(«Я тебе плохая жена...»⁸⁸)*

Возможно, где-то здесь, в этом бунте («я тебе не на то дана»), как раз и явлена попытка стать «голосом и судною трубой» (стихотворение «Мы были, мы прошли...»), поскольку

Детей от прекрасной дамы иметь никому не дано, но только она адамово заканчивает звено.

И только в ней оправданье темных наших кровей, тысячелетней данью влагаемой в сыновей⁸⁹.

Возвращая в финале тему крови в контекст народных песен и ворожбы, книга (начинавшаяся эпиграфом из древних заговоров), таким образом, замыкает кольцо, и именно кольцо, **круговорот крови**, ее мерное вращение в теле человека можно назвать и основным композиционным принципом книги («Лежу и слушаю, а кровь во мне течет, вращаясь правильно, таинственно и мерно»⁹⁰), и ее **главным художественным образом**.

Если воспринимать данную поэтическую книгу как единое лирическое высказывание, то можно попробовать прочесть его как попытку унять, заговорить стихию крови («ты, кровавая река, уймись, кровь-руда запекись...» в эпиграфе), дав высказаться всем тем, кто бунтует в крови и просит права голоса. Именно поэтому встречаем стихи о родовом архиве, о помещенном в приют для душевнобольных отце и о первых людях, передавших когда-то через лирическую героиню книги свою кровь в грядущие поколения.

Изданная в 1922 году, книга эта не содержит каких-либо упоминаний ни о революционных катаклизмах 1917 года, ни об ужасах Гражданской войны; нет вообще никаких примет места и времени. Но в первом же стихотворении книги читаем:

Бог всех кровей — и темных, и червонных, — страшнейшую из кар своих готовь, — отступники древнейшего закона, — мы по земле ступали непреклонно и многую явили свету кровь.

⁸⁷ КР, 1925. — С. 29.

⁸⁸ КР, 1925. — С. 27.

⁸⁹ КР, 1925. — С. 10.

⁹⁰ КР, 1925. — С. 13.

(«Катящая в упругих жилах волны...»⁹¹)

Таким образом, мысль об ответственности (за то, что «многую явили свету кровь») также является одним из важнейших смысловых пластов книги, и «ты, кровавая река, уймись» в эпитафии можно понимать и как попытку заговорить, остановить кровь у собственной израненной болезнующей страны.

Стихи книги «Кровь-руда», как уже отмечалось выше, сгруппированы тематически (стихи о первых людях, стихи о родственниках и т. д.) по три стихотворения, иногда между ними встречаем одиночные стихотворения-«мостики», соединяющие эти темы.

Рассмотрим далее тематический и композиционный рисунок книги:

3 стихотворения от лица *мы*;

1 переходное стихотворение о *нерожденных*;

3 стихотворения о *круговороте крови*;

3 стихотворения о *первых людях*;

1 переходное стихотворение о *родовом архиве*;

3 стихотворения о близких *родственниках*;

3 стихотворения о *рождении новых людей*;

1 переходное стихотворение *вопрос к Всевышнему*;

3 стихотворения *фольклорного склада*.

Присмотревшись, различаем следующий орнамент: 3-1-3-3-1-3-3-1-3. Если «соединить» начало и конец, орнамент, обнаруженный нами в структуры книги, будет продолжен правильно! И это также подтверждает мысль о закольцованной композиции книги.

Особое внимание необходимо обратить на смысл эпитафии. Соединяет ли он произошедший разрыв, тематически объединяя начало книги с фольклорными стихотворениями финала? Это наиболее очевидное объяснение его присутствия в книге, но все-таки не единственное. Обратим внимание, что структурно он не вписывается в обозначенный выше орнамент ...-3-1-3-3-1-3-..., не является его составным элементом. Здесь можно усмотреть различные трактовки:

– эпитафия с текстом заговора выполняет роль наложенной на рану, останавливающей кровь повязки (это понимание, что называется, «лежит на поверхности» и в полной мере соответствует тексту заговора в эпитафии);

– эпитафия сама рассекает неодолимый круговорот рождений и смертей, «дурную множественность» (Н. Бердяев); останавливает колесо, давая одному — вернее, одной — высказаться за весь род;

– эпитафия с народным текстом символизирует человеческое сердце — с одной стороны, находящееся в самом центре круговорота крови (здесь — в ее стихотворном орнаменте, ...-3-1-3-3-1-3-...), с другой — не являющееся самой кровью как таковой и во всех смыслах надстоящее над ней как важнейший орган (а в случае с эпитафией — как цитата из народных заговоров, относящаяся одновременно ко всем стихотворениям книги).

Из двадцати одного стихотворения книги слово «*кровь*» упоминается в четырнадцати стихотворениях, и в некоторых из них это слово встречается даже не один раз:

⁹¹ КР, 1925. — С. 9.

- «Катящая в упругих жилах волны...» (3 раза: 2 раза «*кровь*» и 1 раз во множественном числе: «*кровей*»);
- «Детей от прекрасной дамы...» (1 раз множественное число: «*кровей*»);
- «Уже нестерпимо дышит...» (1 раз «*кровь*»);
- «Лежу и слушаю...» (1 раз «*кровь*»);
- «Все течет...» (1 раз в творительном падеже: «*кровью*»);
- «Только платье...» (1 раз в предложном падеже: «*в крови*»);
- «Острилось и жгло меня...» (1 раз в родительном падеже: «*червонной и вспененной крови моей*»);
- «Ведь были мы, первые...» (1 раз «*кровь*»);
- «Перебираю родовой архив...» (2 раза: 1 раз «*кровь*» и 1 раз в предложном падеже: «*в крови моей*»);
- «Деды дедов моих» (здесь также встречаем упоминание крови, но на уровне прилагательного: «*кровавыми каплями*»);
- «Встала женою Лота» (1 раз в винительном падеже: «*на кровь клеймом*»);
- «Небо твое придавило...» (2 раза: 1 раз «*кровь*» и 1 раз в предложном падеже: «*в крови*»);
- «Ой, беда мне...» (3 раза: 2 раза в одноименном названию книги сочетании «*кровь-руда*» и 1 раз в виде родственного слова «*кровушка*» в винительном падеже: «*нечем мне кровушку унять*»);
- «Пока в девушках хожу...» (1 раз в родительном падеже: «*до крови*»).

Таким образом, только среди стихотворений книги слово «*кровь*» упоминается двадцать раз. Если добавить сюда использование слова «*кровь*» в названии книги, «*Кровь-руда*», и неоднократное упоминание в эпиграфе (2 раза «*кровь*» и 1 раз производное от этого слова прилагательное «*кровавая*»), то получится 24 упоминания крови в тех или иных вариантах — для небольшой поэтической книги из 21 стихотворения это, несомненно, акцентирование тематики, причем уже на грани избыточности.

Поэтому **круговорот крови**, конечно же, является **главным художественным образом книги**, определяя и выбор названия, и состав стихотворений книги, и ее кольцевую композицию, содержащую в себе скрытый тематический орнамент.

«ЗЕМНЫЕ РЕМЕСЛА»

В 1925 году «*Кровь-руда*» была переиздана (Москва, Всероссийский Союз поэтов), и в этом же году вышла новая книга Марии Шкапской «*Земные ремесла*» (Москва, ВСП), последняя из прижизненно изданных поэтических книг. «*Кровь-руда*», или «*кровь-строительница*» (если вспомнить стихотворение Осипа Мандельштама «*Век*», написанное в 1922 году), в эти годы по-прежнему «*хлещит горлом из земных вещей*», и Мария Шкапская также, в свою очередь, приходит к необходимости «*своею кровью*» склеивать «*двух столетий позвонки*».

Именно это и наблюдаем в книге «*Земные ремесла*». Более того, автор ставит перед собой задачу срастить «*позвонки*» не только двух столетий, но и обобщить, охватить гораздо больший временной размах. Первое же стихотворение задает отправную точку — от прапаматери, т. е. первой женщины рода, провоцируя читателя на сквозное, вневременное зрение:

Не жалела я белого тела, слабых сил своих не берегла, со всеми женщинами в роду я пела, в тяжелых красных полотна ткала.

*Со всеми мужчинами любила паашню, земные ремесла, труд и жену. — Пусть это был только день вчерашний, и он давно отошел ко сну*⁹².

Здесь хотелось бы отдельно обратить внимание на промелькнувшее выше словосочетание «земные ремесла», вынесенное в заглавие книги. Словосочетание, как видим, относится к мужчинам, к мужской деятельности («Со всеми мужчинами любила паашню, земные ремесла, труд и жену»), и это, в некотором смысле, принципиальный момент для поэзии Марии Шкапской, доньине понимаемой многими исключительно в русле так называемой «женской поэзии».

Финал стихотворения — и возвращение в реальное время, и сохранение прежней оптики:

Немного с каждого, а вместе много, в такую гору наши труды, что по всем отрогам земного лога и по всем тропам и по всем дорогам я доньине вижу свои следы.

(«Не жалела я белого тела...»⁹³)

Завершает эту книгу после пятнадцати стихотворений поэма «Человек идет на Памир», т. е. жанр лиро-эпический, что с точки зрения композиции само по себе уже является неким жестом, обобщением сказанного.

Кроме того, в поэме Шкапской римскими цифрами обозначено *пять разделов*. Если присмотреться к предшествующим поэме стихотворениям, то — опять же — после каждого пятого стихотворения обнаружим обрыв, резкую смену образно-тематического строя. Подобные *тематические блоки* уже встречались нам выше в книге «Кровь-руда», что, с одной стороны, говорит о своеобразном авторском почерке, внутренней традиции так или иначе работать со своими текстами, а с другой — демонстрирует новые возможности работы с топикой, когда автор может задавать некий ритм не только с помощью метрики, но и самим сочетанием, чередованием тематических блоков поэтической книги.

Далее рассмотрим это подробнее. После процитированного выше «Не жалела я белого тела...» читаем:

Наследующим имя легион, но нам их лет невидим и неслышим, а как им хочется — легчайшим и небывшим — облечься в плоть живую наших жен.

(«Наследующим имя легион...»⁹⁴)

Тематически это близко к стихотворениям книги «Кровь-руда» и в частности к стихотворению «Уже нестерпимо дышит...»: «ночью проснись и слышу шелест невидимых крыл», «и знаю с тоской в груди, что это те, что хотели через меня придти».⁹⁵

Тема преемственности поколений и, что не менее важно, также и сама просодия продолжены в следующих двух стихотворениях:

Миллионы веков назначенных я томилась в чужих телах, нагруженных земными задачами и потом обращенных в прах.

⁹² Шкапская М. Земные ремесла. — М., 1925 [далее — ЗР, 1925]. — С. 5.

⁹³ ЗР, 1925. — С. 5.

⁹⁴ ЗР, 1925. — С. 6.

⁹⁵ Шкапская М. Кровь-руда. — М., 1925. — С. 12.

(«Миллионы веков назначенных...»⁹⁶)

И если я порой мятежно хочу нарушить чинный ряд, — из вечности вздымая вежды, — неумолим их многих взгляд.

(«Их много — кротких и прелестных...»⁹⁷)

А в **пятом стихотворении** книги вдруг происходит резкая смена просодии, подчеркнутая также и разбивкой поэтического текста на строчки:

*Потомки одной и первой
Для Хеопсовых пирамид
Жилами, кровью, нервами
Крепили подножья плит.
Солнцем и солью томимы, —
На веслах мышцы в лоскут —
Брать Карфаген для Рима
По пятеро в ряд на ют.⁹⁸*

Можно с большой долей уверенности предположить, что под «одной и первой» автор предполагает первую женщину, праматерь человечества (возможно, именно о ней мы читаем в первом стихотворении книги). Но отдельно хотелось бы обратить внимание на строчку «*по пятеро в ряд на ют*», поскольку число 5, как мы увидим далее, станет одним из знаковых для данной поэтической книги; его семантику, символическую составляющую еще предстоит разобрать отдельно.

В любом случае стихотворение демонстрирует замах автора поэтически объединить (и уже не женской властью крови, а единством действия, устремления, мужским ремеслом) людей всех времен, начиная от древности и до XX века:

*Первые рудокопы в Перу,
Финикийцы на первых морях,
И позже — за все веры
Сожженные на всех кострах.
И нынче у рычагов
Руки на рукоятях —
У всех машин и станков —
Между собой — братья.
(«Потомки одной и первой...»⁹⁹)*

Обратим здесь внимание на объединяющее всех людей «*руки на рукоятях*». Образ ладоней, рабочих рук (а рука — это *пять* пальцев), как увидим далее, станет важнейшим поэтическим образом книги.

Стихотворение это настолько нехарактерно для поэтики Шкапской — и синтаксисом (*рычаг, рукоять, машины, станки*), и коротким рваным слогом, что после него возврат к прежней просодии в следующем стихотворении книги становится особенно заметен:

Расчет случаен и неверен, — что обо мне мой предок знал, когда, почти победен зверю, в неолитической пещере мою праматерь покрывал.

⁹⁶ ЗР, 1925. — С. 7.

⁹⁷ ЗР, 1925. — С. 8.

⁹⁸ ЗР, 1925. — С. 9.

⁹⁹ Там же.

И я сама, что знаю дальше о том, кто снова в свой черед из недр моих, как семя в пашне, в тысячелетья прорастет?

(«Расчет случаен и неверен...»¹⁰⁰)

Можно предположить, что приведенное выше стихотворение (в свое время эпатировавшее многих читателей) должно было в первую очередь яснее обозначить возвращение к прежней тематике, после «*и нынче у рычагов руки на рукоятях*».

После него идут еще три стихотворения о смене поколений, своим тематизмом опять же вполне «характерные» для «знакомой» для нас Шкапской книг «*Mater dolorosa*» и «Кровь-руда»:

*Пускай живет дитя моей печали,
Залог нечаянный отчаянных часов,
Живое эхо мертвых голосов,
Которые однажды прозвучали.*

(«Пускай живет дитя моей печали...»¹⁰¹)

Ах, дети, маленькие дети, как много вас могла иметь я вот между этих сильных ног — осуществленного бессмертия почти единственный залог.

(«Ах, дети, маленькие дети...»¹⁰²)

*Ах, девочка, беляночка Лилит,
Откуда знаю я — какую бы была ты,
Когда велением завистливой Гекаты
До воплощения твой дух был мной убит.*

(«Ах, девочка, беляночка Лилит...»¹⁰³)

И после этих четырех более или менее «типичных» для Марии Шкапской стихотворений *пятым* (в книге оно десятое по счету) идет весьма неожиданное, контрастное по отношению ко всем предыдущим стихотворение, как бы некий шаг за пределы разрабатываемой до этого тематики:

*Как в темный улей черная пчела
Сбираю мед отстойной печали,
И с лука каждого летящая стрела
Меня неуклонимо жалит.
Был горек мне к помазанью елей,
И вот цветы моих земных полей:
У нищей девочки, стоящей на ветру,
Два пальца в варежке — спухающих и синих.
У старой девушки, озябшей поутру,
Кровати узенькой холодные простыни...»¹⁰⁴*

В книге «Земные ремесла» 1925 года издания стихотворение на этом обрывается, оставляя впечатление недосказанности. Но в 1992 году в журнале «Октябрь» М. Л. Гаспаровым с его же вступительной статьей «Черная пчела» была

¹⁰⁰ ЗР, 1925. — С. 10.

¹⁰¹ ЗР, 1925. — С. 11.

¹⁰² ЗР, 1925. — С. 12.

¹⁰³ ЗР, 1925. — С. 13.

¹⁰⁴ ЗР, 1925. — С. 14.

опубликована подборка стихотворений Марии Шкапской, и там это стихотворение находим «с восстановлением цензурного пропуска»¹⁰⁵:

<...>

*У нищей девочки, стоящей на ветру,
Два пальца в варежке — вспухающих и синих.
У старой девушки, озябшей поутру,
Кровати узенькой холодные простыни,
И взгляд потерянный, невидящий и белый,
Тех, что ведут поутру на расстрелы.*

Как видим, это уже не про рождение детей, не про преемственность поколений, и вообще никоим образом не соотносится с тем, что принято именовать «женской поэзией». Фактически это замашка на бунт, и со временем он произойдет («Дисциплина в этой стране настолько жестка, что язык фактически упразднен. Тирания находит вполне достаточным одно слово «есть!», с помощью которого передаются самые разнообразные чувства, отношения, понятия и целые философские системы»¹⁰⁶).

Но в рамках исследования композиции поэтических книг Марии Шкапской просто отметим, что после десятого (хотя, возможно, точнее было бы сказать «после в очередной раз выстрелившего пятого») весьма своеобразного стихотворения вновь происходит возврат к прежней тематике, и мы видим стихи о смене поколений, о тайне крови, а также напряженные разговоры с Богом, весьма характерные, как помним, для поэтики Марии Шкапской. Для сравнения: в «Барабане Строгого Господина» (1922) читаем:

Скудные, хилые, слабые, человеческие семена, хозяйка хорошая не дала бы нам для посева такого зерна.

Но Ты из Недобрых Пастырей, Ты Неразумный Жнец. — Всходы поднимутся частые — терн, полынь и волчец.

(«Скудные, хилые, слабые...»¹⁰⁷)

Очевидно, после «Как в темный улей черная пчела...» находим в книге четыре «вполне характерные» для всей предыдущей лирики Шкапской стихотворения; в частности стихотворение о грядущих поколениях:

Затем, что сыновья и внуки — для нас для всех входной билет за порцию текущей муки на зрелище грядущих лет,

(«Должно быть, миру уготован...»¹⁰⁸)

а также о близости с мужчиной:

Причастницей войду в твою постель, закрыв глаза и открывая губы,

(«Причастницей войду в твою постель...»¹⁰⁹)

об особенностях женской физиологии:

Нет перед ним ни робости, ни страха, но с детских лет и до седых волос сопутствует нам этот душный запах кровавых женских лоз, цветущих на земном

¹⁰⁵ Гаспаров М. Л. Черная пчела // Октябрь. — 1992. — № 2. — С. 172.

¹⁰⁶ Гаспаров М. Л. Черная пчела // Октябрь. — 1992. — № 2. — С. 171.

¹⁰⁷ Шкапская М. Барабан Строгого Господина. — Берлин: Огоньки, 1922. — С. 14.

¹⁰⁸ ЗР, 1925. — С. 15.

¹⁰⁹ ЗР, 1925. — С. 16.

*пороге, и из которых виноградарь строгий нам отождмет потом искристо и пьяно
все человеческое страстное вино.*

(«Нет перед ним ни робости, ни страха...»¹¹⁰)

и, что особенно выделяет Шкапскую среди многих других авторов того периода, очередное стихотворение с прямолинейными и бесстрашными, обращенными лично к Творцу упреком и скепсисом:

*Изысканный приемами лукавец, как исподволь замучивая нас, умеешь ты
к испытанной отраве прибавить сладкого любовного вина, чтоб чаши смертные
мы допили до дна к твоей неугасимой славе.*

(«Изысканный приемами лукавец...»¹¹¹)

Стихотворение это тематически примыкает к стихам книг «Барабан Строгого Господина» (где «*Но Ты из Недобрых Пастырей, Ты Неразумный Жнец*») и «Кровь-руда» (где встречаем «*веселый скотовод*» и «*садовник и жнец*»), и, помимо общего вызывающего дерзкого тона стихотворения, обратим внимание на обращение к Богу со строчной (а не заглавной) буквы. Оно имеет место и в двух приведенных выше цитатах из стихотворений книги «Кровь-руда» (стихотворений «*Веселый скотовод...*» и «*Небо твое придавило...*»), но семантически слова эти тяготели все-таки к евангельским Жнец, Сеятель, Пастырь. Поэтому мы можем предположить, что заглавные буквы при обращении к Богу в этих стихотворениях могли быть сняты цензурой (ведь сняла же цензура в стихотворении «*Как в темный улей черная пчела...*» две последние строки стихотворения). Но обнаруживаемое в «Земных ремеслах» именование «*лукавец*» уже никакой профессией не является и навряд ли когда-либо могло быть написано с заглавной буквы — это вполне прямое оскорбление, синонимичное слову «обманщик», и традиционно соотносится не с Богом, а с дьяволом: «*но избави нас от лукавого*».

А дальше происходит любопытная перестановка: вместо того чтобы дать контрастное пятое стихотворение и в очередной раз вернуться к привычному образно-тематическому строю, Шкапская ставит пятым стихотворение, настолько сходное с предыдущим, что можно было бы, подобно Анненскому, назвать их *складнями* (в первом «*изысканный приемами лукавец*», во втором «*лукавый сеятель*», и даже еще раз, в следующем абзаце, «*лукаво*»):

*Лукавый сеятель, свой урожай лелея, ты пажити готовишь под любовь, их
вовремя запашишь и засеешь и в русло нужное всегда отвесть успеешь тяжелую
бунтующую кровь.*

*Здоровую на тучный чернозем, дающий нам тугие травы, а слабую заманишь
ты лукаво в пустыню свергнуться бушующим ручьем, для видимости радости
и славы, чтоб иссушить медлительно потом под солнечным сжигающим лучом.*

(«Лукавый сеятель, свой урожай лелея...»¹¹²)

После этих пяти стихотворений вместо несостоявшегося «возврата» — поэма «Человек идет на Памир» с посвящением «*заводу Сименс-Шуккерта в Берлине*». Поэма состоит из 5 частей, отмеченных римскими цифрами (и это выполненное самим автором деление поэмы на 5 частей в очередной раз подтверждает

¹¹⁰ ЗР, 1925. — С. 17.

¹¹¹ ЗР, 1925. — С. 18.

¹¹² ЗР, 1925. — С. 19.

правильность найденного к поэме «ключа», состоящего в разбивке предшествующих стихотворений книги на тематические блоки по 5 стихотворений).

Как жанр лиро-эпический, поэма вбирает в свою ткань и «женское» (рождение детей, прерывание беременности, гибель мужа/сына в аварии на производстве), и «мужское» (покорение новых земель и новых ремесел, бесстрашие, безжалостность — даже к близким и самому себе — ради будущего) и объединяет в себе все временные координаты, от первых людей до заводов:

*На самой заре человечьих времен
Под небом нежным и синим, как лен,
На ложе из нежной и свежей хвои
На целой земле их было двое.
Мужчина храбр, суров и груб
Из земной челюсти прорезался как зуб.
Как сосна крепка и плотна
Верная подруга, его жена.*

<...>

*Человек не прогнал предутренний сон.
Вертится медленно огромное колесо.
Вертится мерно стальной вал.
Человек небрежно спустил рукава.
Человек, берегись, движенья размерь:
Поднялся на лапы лукавый зверь.
(«Человек идет на Памир»¹¹³)*

Таким образом, композиционно книга «Земные ремесла» состоит из четырех блоков: три блока по 5 стихотворений и поэма с пятью разделами как четвертый блок. Если бы книга была написана в 1930-е годы, можно было бы усмотреть намек на советские «пяtilетки», но здесь мы можем предполагать разве что символику:

- пятиугольной советской звездочки;
- пентакля (известного магического символа — вписанной в круг пятиугольной звезды), традиционно символизировавшего фигуру человека;
- ладони, руки рабочего человека.

Далее рассмотрим вероятность использования Шкапской каждого из этих символов. Что касается **советской звезды**, то уже в стихотворении «Ляжем и втянем голову в плечи...», вошедшем в книгу «Час вечерний. Стихи 1913–1917», встречаем следующий фрагмент: «От очей его пламя и темное знамя кровавой звездой расшито»¹¹⁴.

Подразумевается ли в процитированном стихотворении советская пятиугольная звезда или только перевернутый пентакль как символ последователей Сатаны — сказать наверняка затруднительно (в рукописи стихотворение датировано «Paris, 21/X 15», т. е. написано за рубежом и за 2 года до революции¹¹⁵), но в 1925 году Шкапская уже совершенно определенно не могла проигнорировать очевидную связь числа 5 и семантики советской красной звездочки.

¹¹³ ЗР, 1925. — С. 21, 24–25.

¹¹⁴ Шкапская М. Час вечерний. — Петроград: Мысль, 1922. — С. 25.

¹¹⁵ РГАЛИ. Ф. 2182. Ед. хр. 123. Л. 59–60.

Если же отдельно говорить о таком символе, как **пентакль**, то в пользу того, что Шкапская все-таки была с ним знакома, говорит ее стихотворение о Лилит «Ах, девочка, беляночка Лилит...»¹¹⁶. В первой четверти XX века многие писали о Лилит, но это предполагало хотя бы минимальное знакомство автора с эзотерикой и каббалическим учением, и пропустить при таких интересах знак пентакля вряд ли было возможно.

Что касается символики руки, **ладони рабочего человека**, то этот образ представляется наиболее уместным при истолковании числа 5, лежащего в основании композиционного устройства книги. В пользу такого прочтения говорит и название книги «Земные ремесла», ведь ремесло — это то, что, как правило, делают руками, некий ручной труд. Здесь же и рукопожатие мирных трудовых людей: «У всех машин и станков — // Между собой — братья» («Потомки одной и первой...»¹¹⁷).

Возвращаясь к названным выше **четырем основным блокам книги**, следует вспомнить не только Евангелие (хотя необходимо отметить, что при таком прочтении процитированное выше «Между собой — братья» сразу приобретает новые оттенки звучания), но и следующий фрагмент стихотворения Марии Шкапской (впервые опубликованного М. Л. Гаспаровым в журнале «Октябрь» в 1992 году); обратим тут внимание на «Четвертый Рим» и «новый римский страж»:

О современности, нам милой,
Мы никогда не говорим,
А между тем в славянских жилах
Пружинит кровь Четвертый Рим.
С ним едем запросто в трамвае
И ходим в очередь в ЛЕПО,
Но как горим мы, не сгорая,
На перекрестке двух эпох.
Как непривычен и как жесток
Нам этот новый римский страж,
И как он темен, этот наш
Унылый русский перекресток.
(«О современности, нам милой...»¹¹⁸)

Еще одним — и наиболее логичным — объяснением четырех блоков книги (три блока по 5 стихотворений и еще один блок в виде поэмы из пяти частей) можно считать подразумеваемую тут Шкапской символическую встречу двух рабочих, их дружеское рукопожатие. В этом случае получает объяснение и замена очередного блока из пяти стихотворений поэмой — рука одного из рабочих травмирована на производстве (о чем и читаем в текст поэмы). Это весьма смелое предположение, но при таком прочтении книга обретает окончательную художественную цельность (которой мы вправе ожидать, подробно рассмотрев композицию предыдущих двух). И в любом случае (опираясь как минимум на строение и сюжет завершающей книгу поэмы «Человек идет на Памир») главным художественным образом данной книги можно считать **ладонь рабочего человека**.

¹¹⁶ ЗР, 1925. — С. 13.

¹¹⁷ ЗР, 1925. — С. 9.

¹¹⁸ Шкапская М. Стихи / вступ. статья, ред. и сост. М. Л. Гаспарова. — М., 1994.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Завершая эту работу, следует вернуться к уже упоминавшимся во «Введении» (в связи с терминами *внутренняя форма* и *поэтический образ*) продуктивным идеям А. А. Потебни и напомнить некоторые его тезисы, важные для настоящего исследования.

«Элементам слова с живым представлением соответствуют элементы поэтического произведения (здесь и далее подчеркнуто мною. — О. Л.), ибо такое слово и само по себе есть уже поэтическое произведение. Единству членораздельных звуков (внешней форме слова) соответствует внешняя форма поэтического произведения, под коей следует разуметь не одну звуковую, но и вообще словесную форму, знаменательную в своих составных частях»¹¹⁹.

Как видим, это напрямую соотносится с нашим вопросом композиции, ибо Потебня убедительно показывает: *«внешняя форма поэтического произведения»* является одновременно и *«словесной формой, знаменательной в своих составных частях»*.

«Уже внешнею формою условлен способ восприятия поэтических произведений и отличие от других искусств. Представлению в слове соответствует образ (или известное единство образов) в поэтическом произведении.

Поэтическому образу могут быть даны те же названия, которые приличны образу в слове, именно: знак, символ, из коего берется представление, внутренняя форма»¹²⁰.

Таким образом, понятия «*внутренняя форма*» и «*поэтический образ*» у Потебни становятся синонимами. Подтверждение правильности такого понимания находим в статье И. Иваньо и А. Колодной «Эстетическая концепция А. Потебни»:

«Единство формы и содержания находит полное выражение в поэтическом образе. Здесь невозможно отделить форму от содержания без ущерба для самого образа, в нем наблюдается их взаимопроникновение. Что же представляет собой поэтический образ? Каково его отношение к форме и содержанию? Потебня употребляет для обозначения образа понятия: «представление», «знак», «символ», «средство сравнения», а чаще всего «внутренняя форма». Следовательно, внутренняя форма в слове и поэтический образ в произведении — понятия, обозначающие один и тот же феномен сознания»¹²¹.

Таким образом, понимая «*поэтический образ*» как «*внутреннюю форму*» поэтического произведения, а композицию — как одно из проявлений «*внешней формы*» («*словесной формы, знаменательной в своих составных частях*»), видим, что это «две стороны одной медали», и лингвистическая концепция А. Потебни, в свою очередь, подтверждает связанность и взаимообусловленность этих понятий.

¹¹⁹ Потебня А. А. Теоретическая поэтика. — М.: Высшая школа, 1990. — С. 140.

¹²⁰ Там же.

¹²¹ Иваньо И., Колодная А. Эстетическая концепция А. Потебни / Потебня А. А. Эстетика и поэтика. — М., 1976. — С. 18.

М. Л. Гаспаров (сборник «Ясные стихи и “темные” стихи»; статья «“Уснуло озеро” Фета и палиндром Минаева: перестановка частей») отметил:

«Литературное произведение представляет собой не сумму, а структуру элементов; в этой структуре от перестановки слагаемых сумма меняется, и часто очень заметно»¹²².

Полагаем, что вышесказанное с полной справедливостью можно отнести и к поэтической книге, которая в некотором смысле тоже представляет собой цельное «литературное произведение» и «не сумму, а структуру элементов», и от перестановки стихотворений в книге, «от перестановки слагаемых», книга, конечно, изменится, «и часто очень заметно».

Более того, позволив себе выход на некоторые междисциплинарные обобщения, осмелимся утверждать, что правило это верно для художественных произведений вообще как таковых. В качестве примера из другой области искусств здесь как нельзя лучше подойдет история трансформаций, произошедших с циклом П. И. Чайковского «Детский альбом». Известно, что авторский порядок пьес сначала был изменен при публикации нотным издательством Юргенсона, а далее цикл претерпел значительные трансформации при большевиках, вплоть до изменения авторских названий пьес (название «В церкви» было заменено на «Хор», «Мужик на гармонике играет» на «Крестьянин на гармонике играет», «Утренняя молитва» на «Утреннее размышление»). На перестановке пьес цикла остановимся несколько подробнее и рассмотрим, как их перемещение отразилось на музыкальном цикле в целом.

При публикации издательством Юргенсона *заключительной* пьесой «Детского альбома» Чайковского стала пьеса «В церкви» вместо изначально предполагаемой автором для финала цикла пьесы «Шарманщик поет». Возможно, в издательстве решили, что (при начале цикла пьесой «Утренняя молитва») это будет более логичное завершение. Но «В церкви» — пьеса довольно мрачная и написана в трагической тональности до-минор (в ней же, например, 5-я симфония Л. В. Бетховена, всемирно известная своим «стуком судьбы в дверь»), в то время как «Шарманщик поет» написана в соль-мажоре, и это *та же тональность*, в которой написана *первая* пьеса цикла, что должно было замыкать музыкальный цикл в кольцо (что в полной мере соответствовало авторскому замыслу показать один день из жизни ребенка).

При публикациях «Детского альбома» Чайковского советскими изданиями были произведены еще более грубые искажения, в частности в тематическом блоке пьес о кукле. Изначально у Чайковского здесь был следующий порядок пьес: «Новая кукла» — «Болезнь куклы» — «Похороны куклы». Но советские музыковеды, видимо, решили, что это «слишком печально», и порядок пьес был изменен: «Болезнь куклы» — «Похороны куклы» — «Новая кукла». Таким образом, если в том порядке пьес, который обозначил Чайковский, ребенок на своем детском, игровом, символическом уровне обдумывал, «проживал» расставание с кем-то из близких (возможно, эта игра имела терапевтическое значение, помогала принять

¹²² Гаспаров М. Л. Ясные стихи и «темные» стихи. — М.: Фортуна ЭЛ, 2015. — С. 79.

произошедшую в семье трагедию), то в «обновленном» большевиками порядке пьес в очередной раз артикулировалась мысль, что «нет незаменимых людей».

Отсюда можем заключить, что перестановка пьес цикла неизбежно приводит к изменению и художественной интенции в целом, и символического наполнения каждого из элементов цикла — независимо от того, музыкальный ли это цикл или поэтическая подборка.

Осмелимся предположить, что это *характерная черта художественного произведения как такового*, которое ни в каком случае не может быть «суммой элементов», а всегда будет что-то подразумевать под тем или иным сочетанием художественных элементов (в нашем исследовании это поэтическая книга).

Постмодернизм, в основании своем постулирующий некую игру с художественными элементами (какого-то одного произведения или всего культурного пространства как такового) и хаотичность сочетания этих элементов¹²³, на самом деле применяет тот же принцип работы, т. е. использует композицию в качестве выразительного (а не нейтрально-организующего) средства, и своей произвольностью сочетания частей, различными вариантами финала художественно преломляет ощущение внутренней потерянности и внешней (нередко наигранной) бодрости современного человека, а также избыточность, переполненность информацией современного культурного пространства.

Конечно, это весьма вольное и довольно-таки объемное отступление в сторону от объекта исследования, но оно представляется важным и необходимым при обсуждении вопроса композиции поэтической книги, поскольку демонстрирует, что и при движении в сторону микроуровня (от композиции поэтической книги в сторону одного стихотворения: «Литературное произведение представляет собой не сумму, а структуру элементов»¹²⁴), и при движении в сторону макроуровня (при рассмотрении циклов из других областей искусства — например, «Детского альбома» П. И. Чайковского) мы видим, что композиция может отражать в себе художественный образ и как бы символизировать его собой.

Именно это и находим в рассматриваемых поэтических книгах Марии Шкапской:

- в «*Mater dolorosa*» главным художественным образом становится **образ скорбящей Богородицы**, и вся книга выстроена в максимальном соответствии этому образу — выбор названия, издательства, порядок следования стихотворений книги, образно-тематический ряд; общая семантика книги — христианская;
- в книге «Кровь-руда» главный художественный образ — **круговорот крови**, и тема крови акцентирована «в предельном увеличении»: включена в название, в общий эпиграф книги и в большинство стихотворений, и в саму поэтическую книгу, как определенную последовательность стихотворений, Шкапская уподобляет орнаменту и одновременно круговороту крови, с сердцем-эпиграфом в центре; общая семантика книги — фольклорная;

¹²³ О «поэтике постмодернизма» см. у М. Л. Гаспарова в статье «Сотри случайные черты...»: А. Блок и Вс. Некрасов»: Гаспаров М. Л. Ясные стихи и «темные стихи». — М.: Фортуна ЭЛ, 2015. — С. 107.

¹²⁴ Гаспаров М. Л. Ясные стихи и «темные стихи». — М.: Фортуна ЭЛ, 2015. — С. 79.

- в книге «Земные ремесла» основным композиционным принципом становится число *пять*, и главным художественным образом, по-видимому, следует считать **ладонь рабочего человека**, дружественно протянутую другому такому же трудяге (а также, возможно, синонимичную здесь ладони рабочего человека пятиугольную советскую звезду); на уровне композиции Шкапская утверждает этот образ, составляя книгу из четырех циклов по пять стихотворных частей, т. е. показывает нам руки двух этих рабочих; общая семантика книги — социалистическая.

Можно решиться и на утверждение, что все вместе эти три книги Марии Шкапской объективно отразили внутреннюю динамику ее собственной жизни, сложившейся на тот момент времени (1920-е годы), ее глубоко эмоциональное переживание происходящих с нашей страной потрясений и вместе с тем интуитивную устремленность к обновлению форм жизни и заведомому доверию, при тяжелых сомнениях, к свершаемым в обществе социально-политическим преобразованиям под сакраментальным уже тогда лозунгом «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!».

Все вышепредставленное позволяет сделать *итоговый вывод*: для Марии Шкапской каждая поэтическая книга была цельным независимым образованием, самостоятельной художественной единицей, обладающей собственным, только ей присущим поэтическим образом. Каждый из этих образов, вызвав у автора идею той или иной поэтической книги, в дальнейшем диктовал ее название, состав и порядок следования стихотворений. Поэтому все три разобранные в настоящем исследовании поэтические книги Марии Шкапской являют собой блестящие примеры единства формы и содержания и, несомненно, заслуживают самого пристального внимания литературоведов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Смысл творчества. — М., 1916.
2. Бобель А. «Зачатный час» Марии Шкапской // Russland aus der Feder seiner Frauen: Zum femininen Diskurs in der russischen Literatur / Hrsg. von F. Göpfert. München: Verlag Otto Sagner, 1992. S. 9–20.
3. Богомолов Н. А., Котрелев Н. В. К истории первого сборника стихов Зинаиды Гиппиус // Русская литература. — 1991. — № 3.
4. Бобрецов В. Ю. Шкапская М. / Приложение «Неизвестные страницы русской литературы XX века» (сост. и вступ. заметки В. Ю. Бобрецова) // Русская литература. — 1991. — № 3.
5. Бочаров С. Г. О художественных мирах. — М.: Советская Россия, 1985.
6. Гаспаров М. Л. Мария Шкапская — забытая поэтесса / Избр. труды // Языки славянской культуры. — 2012. — Т. IV, Лингвистика стиха. Анализ и интерпретации.
7. Гаспаров М. Л. Черная пчела // Октябрь. — 1992. — № 2.
8. Гаспаров М. Л. Ясные стихи и «темные стихи». — М.: Фортуна ЭЛ, 2015.
9. Глушаков П. «...Она заслуживает памяти»: Мария Шкапская в письмах М. Л. Гаспарова В. А. Сапогову // НЛО. — 2016. — № 3 (139).
10. Грыкалова Н. Ю. Шкапская Мария Михайловна // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги / под ред. Н. Н. Скатова. — М.: ОЛМА-Пресс Инвест, 2005. — Т. 3: П-Я.
11. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие. — 3-е изд. — М.: Флинта, Наука, 2000.
12. Ефремов И. Лезвие бритвы. — М., 1963.
13. Иванова С. Трудная лира // Знамя. — 2001. — № 10. Рецензия на: Шкапская М. Час вечерний: Стихи. — СПб.: Лимбус Пресс, 2000.
14. Копельман З. Еврейские скрижали и русские вериги // НЛО. — 2005. — № 73.
15. ОР РГБ, ф. 516, к. 3 ед. 26: Письмо к Богомильскому Д. К.
16. Офросимов О. О Гумилеве, Кузmine, Мандельштаме... (Встреча с издателем) // Новое русское слово [Нью-Йорк]. — 1953 (13 дек.). — С. 8.
17. Павлович Н. Воспоминания об Александре Блоке // «Блоковский сборник». — Тарту, 1964.
18. Переписка Марии Михайловны Шкапской и Софьи Андреевны Толстой 1923–1928: «Женщины par excellence» / вступ. статья, коммент. и публ. С. И. Субботина // Наше Наследие. — 2002. — № 63–64.
19. Потемня А. А. Теоретическая поэтика. — М.: Высшая школа, 1990.
20. Потемня А. А. Эстетика и поэтика. — М.: Искусство, 1976.
21. Поэзия. Учебник / Н. М. Азарова, К. М. Корчагин, Д. В. Кузьмин, В. А. Плунгян и др. — М.: ОГИ, 2016.
22. Прашкевич Г. Самые знаменитые поэты России. — М.: Вече, 2001.
23. РГАЛИ, ф. 2182, оп. 1, ед. хр. 123, 140, 141.
24. Русская поэзия серебряного века. 1890–1917. Антология. — М.: Наука, 1993.
25. Сапогов В. А. «Город ласковый, старинный...» (М. М. Шкапская в Пскове) // Русская провинция. — 1993. — № 2. — С. 53.
26. Седакова Т. В. Ах, ступеней было много... — URL: <http://kn-pam.pskovlib.ru/files/11.%20Кир.-Меф.%2016%20седакова%20нов.%202.pdf> (ссылка действительна на 21.09.2019).

27. Серебряный век русской поэзии: антология / сост. С. Дмитренко. — М.: Эксмо, 2010.
28. Хализев В. Е. Теория литературы. — М.: Высшая школа, 1999.
29. Шкапская М. А кровь во мне течет... / вступ. статья М. Синельникова // Арион. — 1999. — № 2.
30. Шкапская М. Алешины галоши. — Л.-М.: Радуга, 1925.
31. Шкапская М. Барабан Строгого Господина. — Берлин: Огоньки, 1922.
32. Шкапская М. Земные ремесла. — М.: ВСП, 1925.
33. Шкапская М. Кровь-руда. — М.: ВСП, 1925.
34. Шкапская М. Стихи / вступ. статьи Б. Филиппова и Е. Жиглевич. — Лондон, 1979.
35. Шкапская М. Стихи / вступ. статья, ред. и сост. М. Л. Гаспарова. — М., 1994.
36. Шкапская М. Стихи. — Красноярск: Платина, 1999. — Поэты свинцового века, вып. 4.
37. Шкапская М. Час вечерний: Стихи (1913–1917). — Петроград: Мысль, 1922.
38. Шкапская М. Час вечерний: Стихи / вступ. статья, ред. и сост. М. Синельникова. — СПб.: Лимбус Пресс, 2000.
39. Шкапская М. Mater dolorosa. — Пг.: Неопалимая купина, 1921.
40. Шкапская М. Mater dolorosa. — 2-е изд. — М.: ВСП, 1925.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Иван Ефремов, «Лезвие бритвы». — М., 1963.

«Он взял книжки, показавшиеся знакомыми, и вдруг воскликнул:

— Шкапская, вы ее любите?

— Очень. А вы разве тоже? Странно...

— Почему?

— Стихи ее женские, и многим они кажутся, как бы сказать...

— Знаю. Воспеванием примитивных, чуть ли не животных чувств. Как и всякое враждебное мнение, это утрировано. Мы автоматически утрируем то, что нам не нравится, но мало кто это понимает. Иначе меньше было бы внимания тому худому, что говорят про людей. Не знаю, замечали ли вы, что плохое мнение всегда представляется нам весомее хорошего, хотя бы к тому не было ни малейшего основания. В основе этого лежит тот же психологический эффект, который заставляет нас пугаться неожиданного звука: опасения и настороженности зверя в диком мире или индивидуалиста-собственника в цивилизованном.

— Как интересно, Иван Родионович! Вы объясняете мне то, что я инстинктивно, или называйте это женской интуицией, сама чувствую.

— Женская интуиция и есть инстинктивная оценка мудростью опыта прошлых поколений, потому что у женщины ее больше, чем у мужчины. Это тоже понятно почему — она отвечает за двоих. Но вернемся к Шкапской. Я бы сказал, она отличается научно верным изображением связи поколений, отражения прошлого в настоящем. Как это у нее:

Долгая, трудная, тяжкая лестница,

Многое множество, тьмущая тьма!

Вся я из вас, не уйдешь, не открестишься, —

Крепкая сложена плотью тюрьма...

— Одно из лучших, — обрадовалась Сима. — Но мне больше нравится гордое, помните:

Но каждое дитя, что в нас под сердцем дышит,

Стать может голосом и судною трубой!

— Сознание всемогущества матери для будущего. Что же, скоро оно придет, когда женщина познает свою настоящую силу, и все женщины будут ведьмами.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Перечень поэтических произведений Марии Шкапской, изданных при жизни (в книгах). Упоминаемые книги:

1. Mater dolorosa [Пг.: Неопалимая купина, 1921].
2. Барабан Строгого Господина [Берлин: Огоньки, 1922].
3. Кровь-руда [Пг. — Берлин: Эпоха, 1922].
4. Час вечерний: Стихи (1913–1917) [Пг.: Мысль, 1922].
5. Ца-ца-ца [Берлин: Манфред, 1923].
6. Явь: Поэма [М.-Пг.: Круг, 1923].
7. Земные ремесла [М.: Всерос. Союз поэтов, 1925].
8. Алешины галоши [Л.-М.: Радуга, 1925].

№	Название / первая строчка	Книга
1	Алешины галоши	«Алешины галоши»
2	Ах, девочка, беляночка Лилит...	«Земные ремесла»
3	Ах, дети, маленькие дети...	«Земные ремесла»
4	Ах, ступеней было много...	«Час вечерний»
5	Баллада	«Час вечерний»
6	Би-ба	«Ца-ца-ца»
7	Библия	«Час вечерний»
8	Боже мой, и присно, и ныне...	«Mater dolorosa»
9	Боттичелли	«Час вечерний»
10	Будут нам Паны даны и Христы...	«Барабан Строгого Господина»
11	Было грустно наше прощанье...	«Час вечерний»
12	Было тело мое без входа...	«Mater dolorosa»
13	Быть бы тебе хорошей женою...	«Mater dolorosa»
14	В вечность меж нашими встречами...	«Час вечерний»
15	Ведь были мы первые крепче и выше...	«Кровь-руда»
16	Ведь солнце сегодня ярко...	«Mater dolorosa»
17	Веселый Скотовод, следишь, смеясь, за нами...	«Кровь-руда»
18	Весна	«Час вечерний»
19	Вещи	«Час вечерний»
20	В землю сын ушел...	«Mater dolorosa»
21	В маленькой заклеенной загадке...	«Час вечерний»
22	Вода	«Час вечерний»
23	Возвращение	«Ца-ца-ца»
24	Все помним о древнем рае...	«Барабан Строгого Господина»
25	Все течет — от праматери Евы...	«Кровь-руда»
26	Встала женою Лота...	«Кровь-руда»
27	Господи, разве не встала я...	«Mater dolorosa»
28	Господи, я не могу!...	«Час вечерний»
29	Громыхали колеса гулко и строго...	«Час вечерний»
30	Да, говорят, что это нужно было...	«Mater dolorosa»
31	Деда дедов моих...	«Кровь-руда»
32	Детей от Прекрасной Дамы...	«Кровь-руда»
33	Дни мои как пустая чаша...	«Mater dolorosa»
34	Должно быть, миру уготован...	«Земные ремесла»

№	Название / первая строчка	Книга
35	Земля моя, от Чили до Бретани...	«Mater dolorosa»
36	Знаю я, что в наш печальный мир...	«Mater dolorosa»
37	И ели впервые и первые пили...	«Кровь-руда»
38	Израилю	«Барабан Строгого Господина»
39	Изысканный приемами лукавец...	«Земные ремесла»
40	Их много — кротких и прелестных...	«Земные ремесла»
41	Как будто кто-то огромный...	«Час вечерний»
42	Как в темный улей черная пчела...	«Земные ремесла»
43	Как глухо плачет море!...	«Час вечерний»
44	Как докажу, что я была любима...	«Mater dolorosa»
45	Как и прежде	«Ца-ца-ца»
46	Как много женщин ты ласкал...	«Mater dolorosa»
47	Как странно — сердце уколото...	«Час вечерний»
48	Как часто на Монпарнасе...	«Час вечерний»
49	Канон Богородичен	«Барабан Строгого Господина»
50	Катящая в упругих жилах волны...	«Кровь-руда»
51	Когда стану я старой и скучной...	«Барабан Строгого Господина»
52	Ланчелот	«Час вечерний»
53	Лежу и слушаю...	«Кровь-руда»
54	Лед	«Час вечерний»
55	Лиу-лин	«Ца-ца-ца»
56	Лукавый Сеятель, свой урожай лелея...	«Земные ремесла»
57	Людовику XVII: 1. Я помню с острой печалью...	«Барабан Строгого Господина»
58	2. Народной ярости не внове...	
59	Ляжем и втянем голову в плечи...	«Час вечерний»
60	Магдалина	«Час вечерний»
61	Менуэт	«Час вечерний»
62	Миллионы веков назначенных...	«Земные ремесла»
63	Мумия	«Час вечерний»
64	Мы были, мы прошли, нас было очень много...	«Кровь-руда»
65	Мы рождаем их в муках сами...	«Mater dolorosa»
66	Наследующим имя легион...	«Земные ремесла»
67	Небо Твое придавило...	«Кровь-руда»
68	Не жалела я белого тела...	«Земные ремесла»

№	Название / первая строчка	Книга
69	Неживое мое дитя...	«Mater dolorosa»
70	Не снись мне так часто, крохотка...	«Mater dolorosa»
71	Не творчеств дни, а умирания...	«Барабан Строгого Господина»
72	Нет перед ним ни робости, ни страха...	«Земные ремесла»
73	Нет, на путях моих мне не дано...	«Барабан Строгого Господина»
74	Одинокая, как журавль	«Ца-ца-ца»
75	Однажды лишь меру кровную...	«Барабан Строгого Господина»
76	Ой, беда мне, беда, беда...	«Кровь-руда»
77	Она проходила сгорбленно...	«Mater dolorosa»
78	Он один подходил так нежно...	«Час вечерний»
79	О, сестры милые, с тоской неуголимой...	«Mater dolorosa»
80	Острилось и жгло меня страстное жало...	«Кровь-руда»
81	О, тяготы блаженной искушенье...	«Mater dolorosa»
82	О эта женская Голгофа...	«Кровь-руда»
83	Паноптикум	«Час вечерний»
84	Пара за парюю — муж с женой...	«Барабан Строгого Господина»
85	Перебираю родовой архив...	«Кровь-руда»
86	Петербуржанке и северянке...	«Барабан Строгого Господина»
87	Петропавловская крепость: 1. Когда сентябрьскую тишь...	«Барабан Строгого Господина»
88	2. Замшелых стен седая вязь...	
89	Под шагами тяжкими и важными...	«Барабан Строгого Господина»
90	Пока я в девушках хожу...	«Кровь-руда»
91	Покой	«Час вечерний»
92	Помнишь — в сказках мачехи давали...	«Час вечерний»
93	Потомки одной и первой...	«Земные ремесла»
94	Причастницей войду в твою постель...	«Земные ремесла»
95	Пускай живет дитя моей печали...	«Земные ремесла»
96	Расчет случаен и неверен...	«Земные ремесла»
97	Ревность	«Час вечерний»
98	Россия («Лай собак из поникнувших хижин....»)	«Mater dolorosa»
99	Россия: 1. По степному цветному раздолью...	«Барабан Строгого Господина»
100	2. Лежит роженицей на день девятый...	
101	3. Когда над спящею Невою...	
102	4. Город спал во сне непробудном...	
103	5. На рытвинах и на ухабах...	

№	Название / первая строчка	Книга
104	Сердце в ватке	«Час вечерний»
105	Склеп	«Час вечерний»
106	Скудные, хилые, слабые...	«Барабан Строгого Господина»
107	Станут старше, взрослее дети...	«Mater dolorosa»
108	Старые мои, мои мертвые...	«Барабан Строгого Господина»
109	Тайга	«Час вечерний»
110	Так время светло протекало...	«Mater dolorosa»
111	Так и мы расстаемся	«Ца-ца-ца»
112	Только платье, язык да прическа...	«Кровь-руда»
113	Ты стала взрослая и может быть седая...	«Барабан Строгого Господина»
114	Ты стережешь зачатные часы...	«Барабан Строгого Господина»
115	Тяжкой десницей и волей Отца...	«Барабан Строгого Господина»
116	У антиквара	«Час вечерний»
117	Уже нестерпимо дышит...	«Кровь-руда»
118	Фонарик	«Час вечерний»
119	Хождение по саратовским мукам	«Барабан Строгого Господина»
120	Христос, не заходи, пройди мой мирный дом...	«Mater dolorosa»
121	Человек идет на Памир (поэма)	«Земные ремесла»
122	Через многие версты	«Ца-ца-ца»
123	Что знаю я о бабушке немецкой...	«Кровь-руда»
124	«Что ты там делаешь, старая мать?»	«Барабан Строгого Господина»
125	Эскиз	«Час вечерний»
126	Я верю, Господи, но помоги неверью...	«Барабан Строгого Господина»
127	Явь (поэма)	«Барабан Строгого Господина», «Явь»
128	Я женщиной цвету в полях земных...	«Кровь-руда»
129	Я помню о милом скитальце...	«Час вечерний»
130	Я тебе плохая жена...	«Кровь-руда»

Вторая премия

ИННОВАЦИОННЫЕ ФОРМЫ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ МЕМОВ О КЛАССИКАХ И ФИЛЬМОВ-БАЙОПИКОВ)

ГУЛЬ Илья Денисович

Челябинский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Выдающийся киносценарист, один из корифеев итальянской «новой волны» Тонино Гуэрра в интервью часто рассказывал историю о том, как в момент работы над фильмом «Амаркорд» он и режиссер этой картины Федерико Феллини высывались в окно и кричали: «Гоголь, помоги!»¹. Делали они так потому, что окна студии на улице Систина выходили прямо на римскую квартиру Н. В. Гоголя, а великие итальянцы верили, что великий русский, точнее дух писателя, непременно их услышит и направит по дороге искусства. И действительно, многие причастные к кино видят русское влияние в творчестве Феллини, например, понимание жизни как абсурда и гротеска². Что для нас интересно в этой истории? Не только наивная вера художников кино в удивительную силу места, но и тот факт, что писатель-реалист в рецепции Феллини и Гуэрра обретает влияние не только в плане художественных решений — в стиле и жанре, например, но и становится больше себя самого: Гоголь уже не просто автор-классик, но фигура магическая, подобная чуть ли не святому, апелляция к которому необходима для успеха в деле творчества.

И тут мы можем поставить ряд вопросов: почему именно писатель-классик стал транслятором сакральных смыслов? В чем специфика рецепции в современной культуре фигур классического культурного пантеона? Какие тенденции существования культуры в современном обществе мы можем увидеть на этом и подобном примерах? Значит ли это, что великая культура перестала быть

¹ *Иезуитов С.* Тонино Гуэрра: «Мы с Феллини просили Гоголя о помощи» / С. Иезуитов // Литературная газета. — 2010. — № 26 (6281). — (30 июня). — URL: <https://lgz.ru/article/N26--6281---2010-06-30-/Tonino-Guerra%3A-%E2%84%82-s-Fellini-prosili-Gogolya-o-pomoshti>13216/ (дата обращения: 15.05.2019).

² См., например: *Кончаловский А.* «Феллини и Гоголь», тезисы к докладу на конференции Института Федерико Феллини в городе Римини, Италия / А. Кончаловский, официальный сайт режиссера. — URL: http://www.konchalovsky.ru/works/articles/Fellini_and_Gogol/ (дата обращения: 15.05.2019).

вершиной и стала анекдотом? Почему обществу важен этот постоянный процесс апелляции к авторитетам?

Сложно спорить с исследователями, которые утверждают, что культура на современном этапе ее существования мало ориентируется на традиционную иерархию, предлагающую деление на элитарную культуру и культуру массовую (иногда с включением срединного уровня миддл-культуры)³. Высокая культура обретает новые формы трансляции, а массовая культура все активнее работает с самыми важными константами мировой культуры. В качестве иллюстрации этих процессов мы можем привести в пример явление эдьютейнмента — обучения через развлечение, когда серьезные научные разработки преподносятся в виде научного стенд-апа (science slam)⁴, появляются обучающие платформы, предлагающие проводить досуг, узнавая интересные факты о самых разнообразных вопросах гуманитаристики⁵ и технических наук⁶. Обратный же процесс можно проиллюстрировать многочисленными интерпретациями признанных шедевров живописи, например, осмыслением знаменитой «Моны Лизы» Леонардо да Винчи: известна работа Сальвадора Дали, где художник вписал свой образ в картину (Salvador Dalí «Self Portrait as Monna Lisa», 1954)⁷ (рис. 1)⁸; создатели американского мультсериала «Симпсоны», который выходит уже 30 сезонов, создали Мону Лизу в эстетике «мультишных» образов (рис. 2)⁹. Но, мы полагаем, ни одному образованному человеку не придет в голову, что эти игры с классическим образом как-либо могут разрушить инвариант.

Последний пример в том числе показывает еще одну важную тенденцию. Экономисты и социологи еще в 1980-е годы заговорили о том, что специфика сферы потребления на современном этапе зависит от появления нового типа субъекта рынка, которого называют «просьюмером», т. е. не просто потребителем, но участником производства («producer» и «consumer» одновременно). В концепции Тоффлера, которую он изложил в работе «Третья волна» (1980), просьюмер осуществляет модернизацию потребляемых продуктов и благ, участвуя на различных

³ Об этом см. в исследовании: Селютин Е. А. Процесс верификации трендов в современной массовой культуре: прием апелляции к авторитету / Е. А. Селютин // Челябинский гуманитарий. — 2011. — № 2 (15). — С. 33–41.

⁴ См., например, проект федерального канала «Культура» «Научный стенд-ап», который идет уже 3 сезон. — URL: https://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/62329/ (дата обращения: 15.05.2019).

⁵ См., например, деятельность просветительского проекта «Академия Арзамас». — URL: <https://arzamas.academy> (дата обращения: 15.05.2019).

⁶ См., например, сайт-агрегатор Теории и практики. — URL: <https://theoryandpractice.ru> (дата обращения: 15.05.2019).

⁷ Картина находится в Фонде Сальвадора Дали в Фигерасе, Испания (Gala-Salvador Dalí Foundation, Figueras).

⁸ Здесь и далее в квадратных скобках указаны номера изображений, помещенные в Приложении. Нумерация по порядку.

⁹ Множество вариантов рисунков от поклонников сериала «Симпсоны» можно найти на сайте «Пинтерест». См., например, Мона Лиза Симпсон. — URL: <https://www.pinterest.ru/pin/2814818487077519/> (дата обращения: 15.05.2019).

этапах в их производстве¹⁰. Культуролог О. Мороз говорит, что просьюмер — «это тот, кто может пересобрать под себя реальность, в том числе какую-то повседневность, то есть то, что окружает его, под свои нужды с использованием тех предметов, которые вокруг него есть, для того, чтобы создать что-то новое»¹¹. В этом смысле потребители культуры не просто восхищаются признанным шедевром, но переосмысливают его, делают «своим», транслируют образ высокого через собственную оптику, а значит, способствуют переходу культурного объекта из одного синхронического среза в другой.

Ученые называют самые разные причины этих динамических процессов в осмыслении творческих интенций человечества — закономерности в становлении общества информации, влияние технологий, изменение темпа коммуникации, доступность образования. Для нас важен более всего тот факт, что ни один из высоких образцов культуры в массовом контексте не теряет своей элитарной составляющей, более того, благодаря креативным формам взаимодействия массовой культуры с феноменами самого высокого порядка общество легко переносит важные для него смыслы из одного исторического периода и культурного слоя в другой без потери содержания, наоборот, сохраняя культуру для последующих поколений. Поэтому изучать эту тенденцию, безусловно, **актуально**.

Мы полагаем, что этот интересный и важный момент может ярко проиллюстрировать национальное литературное творчество, а точнее авторов-классиков и их произведения, вошедшие в аксиологическое поле современной российской культуры.

Материалом анализа в работе являются мемы, посвященные творчеству и биографии писателей-классиков А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя; фильм-трилогия «Гоголь», который рассматривается как вариант рецепции литературной репутации писателя-классика. Именно Пушкин и Гоголь являются самыми узнаваемыми фигурами классического литературного пантеона¹², более всего мемов в сети Интернет посвящено этим авторам, материал репрезентативен для намеченной проблемы. Кроме того, это самый новейший материал для анализа, так как в 2019 году креативные стратегии пользователей Интернета были активизированы в связи с юбилейными датами — 220-летием со дня рождения А. С. Пушкина, 210-летием со дня рождения Н. В. Гоголя.

Целью работы является анализ инновационных форм переосмысления классического литературного наследия (мемов о классиках и фильмов-байопиков) в рецептивном аспекте, в контексте исследования проблемы динамики литературной репутации писателей-классиков как части современной национальной российской массовой культуры и культуры повседневности.

¹⁰ Тоффлер Э. Третья волна / Э. Тоффлер. — М.: АСТ, 2004. — URL: http://www.umk.virmk.ru/study/VMK/LITERA/Toffler_Tretiya_volna.pdf (дата обращения: 15.05.2019).

¹¹ Мороз О. Просьюмеризм и культура потребления / О. Мороз. — URL: <https://postnauka.ru/video/72615> (дата обращения: 15.05.2019).

¹² См. об этом: Загидуллина М. В. Пушкинский миф в конце XX века / М. В. Загидуллина. — Челябинск: Челяб. гос. ун-т., 2001. — 329 с.; Манн Ю. В. Гоголь: академический, полный / Ю. В. Манн // *Studia Litterarum*. — 2016. — № 3–4. — С. 205–215.

В соответствии с целью работы были поставлены следующие **задачи**:

- 1) определить границы понятия «классика», опираясь на теорию рецептивности и проблему литературной репутации;
- 2) выявить место классического наследия в современной массовой культуре, обозначить, какие черты массовой культуры приобретает классика, становясь ее частью;
- 3) описать новые формы рецепции литературной репутации в современной российской массовой культуре и показать потенциал креативных вариантов ее репрезентации в контексте проблемы трансляции знаков культуры (на примере мемов об А. С. Пушкине и Н. В. Гоголе, а также кинотрилогии «Гоголь»);
- 4) определить идею пересмотра классики как необходимую для понимания некоторых существенных черт российской национальной культуры.

Объектом исследования в работе является литературная репутация русских писателей-классиков и особенности ее закрепления в повседневной культуре, **предметом** — новые формы рецепции литературной репутации классики и классиков в современной российской массовой культуре.

Новизна работы заключается в том, что впервые рассматривается, как фигуры писателей вершины пантеона классической литературы становятся частью креативных стратегий в массовом сознании российского общества благодаря новым формам существования культуры, а также показано, как эти стратегии иллюстрируют процесс пересмотра классического наследия и его актуализацию в соответствии с проблемой аксиологии современного российского общества.

В **основе** исследования лежит междисциплинарный подход: труды, посвященные теории мема (Н. А. Зиновьева, Н. В. Часовский), массовой культуре и информационному обществу как социокультурному феномену современности (Д. Ритцер, Р. Барт, И. Валлерстайн, В. И. Добренков, Е. Б. Рашковский, А. Р. Ильин, А. В. Костина, Е. А. Приходько, Г. Е. Гун), литературной репутации (И. Н. Розанов, А. И. Рейтблат), особенностям кинематографической интерпретации писателей-классиков (А. В. Тарасов, В. Бенъямин, Ж. Делёз, Ю. М. Лотман, Е. В. Батаева, К. Метц, А. В. Павлов, М. Б. Ямпольский, А. В. Марков, И. В. Кушнарера, Ф. Джеймисон, С. Жижек, В. А. Куренной, К. К. Мартынов), теории интертекста (Р. Барт, Ж. Женетт), городскому тексту (В. Н. Топоров, Г. Е. Гун, Т. В. Шмелева), социологии литературы и социологии чтения (В. Б. Шкловский, В. Н. Топоров, М. М. Бахтин, Д. С. Мережковский, Ю. М. Лотман, М. Л. Гаспаров, А. И. Рейтблат, С. А. Ерофеев, И. Ф. Анненский, Б. В. Дубин, Н. М. Зоркая, М. В. Загидуллина, Е. А. Добренко), труды по аксиологии и социологии культуры (В. И. Ильин, Л. Г. Ионин, Н. Ю. Костюрина, Г. П. Выжлецов, С. Б. Синецкий).

Методы исследования — комплексное сочетание рецептивного анализа, интертекстуального и системного анализа, интерпретационного, типологического, культурно-исторического и сравнительного методов.

Структура работы обусловлена целью и поставленными задачами. Работа состоит из введения, двух глав (каждая из которых состоит из трех параграфов), заключения, списка литературы и приложения. В первой главе выявлены границы понятия «классика» с опорой на теорию рецептивности и проблему литературной репутации, определено место классики в современной массовой культуре и особенности влияния популярной культуры на формы трансляции классических феноменов в современности. Во второй главе на примере мемов об А. С. Пушкине и Н. В. Гоголе, а также кинотрилогии «Гоголь» проанализированы инновационные формы рецепции литературной репутации классиков в современной российской массовой культуре, показано, что транслируются лишь стереотипные позитивные смыслы классики, а новые контексты формируют из писателей-классиков национальных супергероев.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что оно показывает соотношение стабильных и инновационных форм культуры в повседневности, выявляет стратегии переосмысления знаков классической культуры, демонстрирует, что феномены классической культуры необходимы нации в качестве общего понятийного поля, а также оно позволяет применить выявленные закономерности актуализации классического наследия в современной массовой культуре к явлениям иных форм искусства (например, к изобразительному искусству или музыке).

Практическая значимость данной работы заключается в возможности использования ее материалов в системе занятий по дисциплинам, посвященным изучению гуманитарных наук: литературы, культурологии, социологии, в курсах, посвященных специфике массовой культуры, также в последующем исследовании фигур и произведений русской классической литературы в рецептивном аспекте.

Некоторые положения исследования были **апробированы** на XIII и XIV Международной научно-практической конференции «Язык. Культура. Коммуникация» (НИУ Южно-Уральский государственный университет, Институт социально-гуманитарных наук, г. Челябинск, 31 марта 2018 г. и 23 марта 2019 г.); 50-й и 51-й Всероссийской научной конференции молодых исследователей «Культурные инициативы» (Челябинский государственный институт культуры, г. Челябинск, 5 апреля 2018 г. и 4 апреля 2019 г.); на XVII Международном научно-творческом форуме «Молодежь в науке и культуре XXI века» (Челябинский государственный институт культуры, г. Челябинск, 1–2 ноября 2018 г.); заседании «Пушкинского общества» в г. Челябинске (МКУК Централизованная библиотечная система г. Челябинска «Центральная библиотека им. А. С. Пушкина», г. Челябинск, 9 февраля 2019 г.); региональной научной конференции «Гуманитарные исследования молодых ученых Южного Урала — 2019» (Челябинский государственный университет, г. Челябинск, 18 апреля 2019 г.).

ГЛАВА 1. СТАТУС «КЛАССИКИ» В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ И ОСОБЕННОСТИ ЕЕ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ В ИНФОРМАЦИОННОМ ОБЩЕСТВЕ

Классика переживает интересный момент существования в актуальной культуре. Можно говорить о том, что традиция столкнулась с антитрадицией, и результат этого не может иметь однозначную оценку. Мы можем увидеть ироническое отношение к понятию «литературный шедевр», нельзя игнорировать тенденцию к упрощению объемных классических произведений¹³, издатели выпускают комиксы по произведениям первого ряда¹⁴.

Так, ряд учителей на круглом столе «Как изменится изучение литературы в школе: новая программа и новые угрозы» предложили произвести переложение произведений Л. Н. Толстого и А. Н. Островского на рэп для лучшего их восприятия школьниками¹⁵.

И, может быть, это важная тенденция или просто этап, который обществу необходимо миновать, чтобы вновь вернуться к классике. А пока же библиотечные сотрудники выпускают клипы о Пушкине и призывают ставить лайки¹⁶.

Механизмы формирования «классики» и «классического пантеона» как особых феноменов изучаются социологией литературы¹⁷. С точки зрения ученых-социологов литературы, существуют факторы, которые влияют на оформление репутации «классиков»: признание критикой, количество изданий произведений, частота упоминания, индексация в учебных стандартах. В качестве примера можно привести тот факт, что произведения А. С. Пушкина вошли в собрания

¹³ См. *Родин И. О.* Все произведения школьной программы в кратком изложении. Русская литература / И. О. Родин. — М.: АСТ, 1999. — 616 с. В данной книге читатель может найти краткое содержание и подробный анализ всех произведений, входящих в школьную программу по литературе, биографические сведения об авторах, конспекты критических статей. Книга будет очень полезна при подготовке к ЕГЭ по литературе, написании сочинений, а также для общего развития. Особенно ценно в данной книге то, что в ней даны краткие биографические сведения об авторах. Также в книге дана теория литературы; *Пименова Т. М.* Все произведения школьной программы в кратком изложении / Т. М. Пименова. — М.: Астрель, 2003. — 571 с. Издательство «Астрель» предлагает своим читателям более полные пособия составляющих собой серию книг, где каждая книга посвящена одному году изучения школьной литературы.

¹⁴ *Ерастов. Ф.* Война и Мир в комиксах / Ф. Ерастов. — URL: <http://litcult.ru/blog/17759> (дата обращения: 12.05.2019); Издательство «Эксмо». Серия «Классика в комиксах». — URL: <https://www.labyrinth.ru/series/39673/> (дата обращения: 12.05.2019).

¹⁵ «Школа не должна убить у подростка интерес к чтению»: материалы круглого стола «Как изменится изучение литературы в школе: новая программа и новые угрозы». — URL: http://vestnik.apkpro.ru/Arkhiv_novostey/91.html (дата обращения: 12.05.2019).

¹⁶ В мае 2019 года Центральная библиотека им. А. С. Пушкина анонсировала выход клипа под названием «Пушкин-пушка». Главный герой — Александр Сергеевич Пушкин. В клипе говорится о том, что именно Пушкин задает модные тренды и в наши дни. По словам сотрудников библиотеки, они решили создать лирический образ поэта, который будет понятен молодежи. — URL: https://hornews.com/news/pushkin_pushka_pyshka_cheljabinskaja_biblioteka_im_pushkina_vnov_snjala_rep_klip/ (дата обращения: 30.05.2019).

¹⁷ См. *Дубин Б. В., Зоркая Н. А.* Идея «классики» и ее социальные функции // Дубин Б. В. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре: сб. ст. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — С. 41–75.

образцовых сочинений и учебные книги в 1820 г. и с тех пор из них не исчезают (за исключением некоторых текстов, подвергавшихся цензуре). Однако это совсем не говорит о том, что поэт сразу же стал представителем пантеона русской классической литературы. Поэтому кажется логичным вопрос о том, когда же в России зародилось представление не просто об образцовых сочинениях русских авторов, а о русской классике в целом? При этом мы должны учитывать, что «классика» становится собственно классикой только в отрыве от времени создания и в рецепции позднейших прочтений. И сейчас она находится в интересном моменте своего существования: образцы не просто закреплены школьными стандартами, существуют как часть городского текста, но и получили возможность принять на себя закономерности развития информационного массового общества, которое серьезно изменило темп освоения информации и увеличило количество каналов ее распространения, а также дало возможность самим читателям показать, как они видят классику из этой точки современности.

§ 1. Классика и ее статус в культурном сознании нации в репутационном аспекте

В России писатели-классики присутствуют в жизни человека еще со школьной скамьи. В стандарте общего среднего образования обязательными к изучению из творчества А. С. Пушкина представлены стихотворения «Пророк», «Анчар», «Памятник» и некоторые другие, поэма «Полтава», «Повести Белкина», романы «Дубровский», «Капитанская дочка», роман в стихах «Евгений Онегин», поэма «Медный всадник», а также несколько трагедий из цикла «Маленькие трагедии» по выбору (обычно «Моцарт и Сальери»). Из творчества Н. В. Гоголя в данном стандарте приведены несколько «Петербургских повестей» по выбору («Шинель», «Нос»), повести из сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки», повесть «Тарас Бульба», комедия «Ревизор» и первый том поэмы «Мертвые души»¹⁸. Поэтому неслучайно литературовед М. В. Загидуллина говорит о том, что классика «репрессивно» является неотъемлемой частью повседневной культуры россиянина¹⁹. Но дело не только в школьном освоении классиков.

Рассуждая о понятии «классика», необходимо учитывать, что это объемное проблемное поле, в котором важнейшую часть составляют понятия «литературная репутация» и «классический литературный пантеон». По выражению Д. С. Мережковского, писатели-классики — вечные спутники человечества²⁰. Литературная классика представляет собой совокупность произведений первого ряда, «верх верха литературы», именно она дает понимание о вершине развития человеческого духа, в том числе и в национальном аспекте. В основном

¹⁸ Стандарт среднего (полного) общего образования по литературе. — URL: <https://doc4web.ru/literatura/standart-srednego-polnogo-obshchego-obrazovaniya-po-literature.html> (дата обращения: 15.05.2019).

¹⁹ Загидуллина М. В. Трансграничные претензии художественного текста: литература как клиника (диагнозы массовых фобий и рецепты общественного развития) / М. В. Загидуллина // Пространство литературы: контексты и проблемы границ. Материалы научно-практ. конф. словесников. — Екатеринбург: УрГПУ, 2013. — С. 170–175.

²⁰ Мережковский Д. С. Пушкин / Д. С. Мережковский // Мережковский Д. С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. — СПб.: Наука, 2007. — С. 6.

классическая литература опознается лишь извне, из другой, последующей эпохи. М. М. Бахтин в работе «Слово в романе» говорил, что каждая эпоха по-своему «переакцентуирует» произведения ближайшего прошлого. И историческая жизнь классических произведений являет собой непрерывный процесс их социально-идеологической переакцентуации²¹. Существует выражение Д. С. Лихачева, что «классика, находясь вне современности читателей, призвана помогать им понять самих себя в широкой перспективе культурной жизни — как живущих в большом историческом времени»²². Некоторые характеризуют классику как «канонизированную литературу». В. Б. Шкловский в работе «О теории прозы», имея в виду прославленных русских писателей XVIII–XIX вв., говорил о ряде «канонизированных литературных святых», таких как А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Л.Н. Толстой, Н. В. Гоголь и др.²³ Канонизация классиков является для него позитивным явлением социологии и культуры повседневности.

М. Л. Гаспаров пишет, что «классика» означает период, на который выпало творчество писателей, признаваемых лучшими и образцовыми в классической литературе. Писателями-классиками называют писателей периода расцвета национальной культуры. Для России таким периодом был девятнадцатый век. Классикой можно назвать всех значимых писателей, творчество которых стало живым достоянием не только национальной, но и мировой литературы²⁴.

Ученые полагают, что такой статус классика обрела благодаря литературной репутации писателей. Понятие «литературная репутация» появилось впервые в работе И. Н. Розанова «Литературные репутации»²⁵. Он обосновал необходимость изучения теории и истории литературных репутаций²⁶. В последнее десятилетие феномен литературной репутации по-прежнему вызывает интерес среди ученых. 29–30 марта 2019 года на ежегодных «Лейдермановских чтениях» в рамках XXII Всероссийской научно-практической конференции «Литературная репутация как культурный механизм» активно обсуждался феномен литературной репутации: дискутировали о содержании понятия «литературная репутация», о процессах и механизмах ее конструирования и регулирования, а также о ролевых позициях участников культурного взаимодействия (Екатеринбург, УрГПУ)²⁷.

²¹ Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследование разных лет. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 72.

²² Хализев В. Е. Теория литературы. — М.: Высшая школа, 2002. — С. 438.

²³ Шкловский В. Б. О теории прозы. — М.: Советский писатель, 1983. — 267 с.

²⁴ Гаспаров М. Л. Столетие как мера, или классика на фоне современности // Филология как нравственность. — М.: Фортуна ЭЛ, 2012. — С. 159.

²⁵ Под литературной репутацией понимают представления о писателе и его творчестве, которые сложились в рамках литературной системы, свойственные значительной части ее участников. См.: Луцевич Л. Ф. Авторецепция как попытка формирования литературной репутации в «Авторской исповеди» Николая Гоголя / Л. Ф. Луцевич // Творчество Гоголя и русская общественная мысль. Тринадцатые Гоголевские чтения: сб. науч. статей. — Новосибирск, 2013. — С. 176.

²⁶ Розанов И. Н. Литературные репутации / И. Н. Розанов. — М.: Советский писатель, 1990. — С. 145.

²⁷ См. программу конференции: <https://uspu.ru/journals/rus/ufv/archive/seriya-russkaya-literatura-xx-xxi-vekov-napravleniya-i-techeniya.php> (дата обращения: 27.05.2019).

А. И. Рейтблат в работе «Как Пушкин вышел в гении» писал, что «литературная репутация в свернутом виде содержит характеристику и оценку творчества и литературно-общественного поведения писателя»²⁸. Таким образом, мы можем говорить о том, что «канонизация» литераторов — явление закономерное, так как любой нации необходим образец, авторитетная фигура, причем важно понимать, что частью массового сознания становится не всегда именно творчество автора, но и репутация автора, сформированная некоторыми особенностями биографии творцов, о чем мы подробнее скажем во второй главе нашего исследования. Наиболее влиятельный прецедентный текст культуры в российском варианте — золотой век, начало XIX века.

«Переакцентуация» классики, о которой говорил М. Гаспаров, современными исследователями определяется через понятие «рецепция».

Рецепция в данном контексте рассматривается как заимствование и приспособление различных культурных текстов, которые возникли в другой стране или в другую эпоху. Рецептивный подход текстуального анализа предполагает исследование произведения как элемента системы, в которой происходит его взаимодействие с читателем, выступающим в роли реципиента. В итоге произведение рассматривается с позиции исторически открытого явления, в котором ценность и смысл исторически подвижны, изменчивы и поддаются переосмыслению.

В конце 1960-х годов Ханс-Роберт Яусс впервые сформировал в своих работах теорию о литературной рецепции как средстве фиксации и исследования человеческого отклика на какое-либо произведение искусства (в данном случае — искусства письма)²⁹. У Х.-Р. Яусса центральным понятием стал термин «горизонт ожиданий», несущий в себе комплекс эстетических, социально-политических, психологических и иных представлений, отражающих отношение автора к обществу и отношение читателя к произведению.

По словам Х.-Р. Яусса, «реконструкция горизонта ожидания, в котором произведение создавалось или воспринималось в прошлом, помогает восстановить историю рецепции данного текста и вписать его в исторический процесс эволюции литературы»³⁰.

В работах В. Изера акцентируется влияние на рецепцию читателя такого фактора, как неопределенность литературы. По его мнению, у читателя отсутствует абсолютная свобода при формировании той или иной точки зрения из-за неизбежного влияния текста на формирование таковой. Работая же со свеженарисованным, но еще не прочтенным текстом, читатель поддается многим факторам. В качестве примера таких факторов можно привести такие, как настоящее психоэмоциональное состояние, внешние окружающие раздражители, уровень усталости, национальная принадлежность, существенно влияющие на восприятие текста. Доказательством этому служит неоспоримый факт, что люди, различающиеся по возрасту, национальности, территории проживания, уровню

²⁸ Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в гении / А. И. Рейтблат. — М.: Новое Литературное Обозрение, 2001. — С. 123.

²⁹ Яусс Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения / Х.-Р. Яусс // Новое литературное обозрение. — 1995. — № 12. — С. 34–84.

³⁰ Там же. — С. 62.

образованности, воспринимают один и тот же авторский текст по-разному, а иногда даже и диаметрально противоположно оценивают написанное.

Согласно классификации ученых, рецепция состоит из таких форм, как визуальный канал, направленный на усвоение информации посредством сосредоточения на зрительных образах, аудиальный канал, направленный на обработку информации путем концентрации на слуховых образах, кинестетический канал, направленный на усвоение информации с помощью сосредоточения на физических ощущениях, и идигитический канал, направленный на обработку информации путем концентрации на абстрактно-логических образах³¹.

На наш взгляд, именно классика в рецепции современной массовой культуры может многое показать в отношении потребностей сегодняшнего «реципиента» и национальной культуры в целом. В этом смысле теория репутации становится частью этого объемного проблемного поля, показывая, какие компоненты классического наследия в результате рецепции стали частью национального мифа. Покажем, какие формы рецепции классики можно считать традиционными.

§ 2. Традиционные формы рецепции классики и закрепление ее в повседневности

Среди форм взаимодействия с классикой мы можем выделить формы традиционные, уже укорененные в культуре — например, названия объектов городской инфраструктуры, и формы инновационные (мемы и байопики-комиксы), о чем пойдет речь ниже.

Традиционная рецепция классики в массовой культуре представлена очень широко. Писатели нашли отражение, например, в культурных объектах различного масштаба. Они отражают как реальные фигуры самих писателей, так и некоторые элементы их творчества. Объектами городского текста могут являться памятники, отражающие личность писателя, или яркие элементы его творчества, названия различных мест социального притяжения, таких как рестораны, кафе, клубы, бары и многие другие. К данным объектам можно причислить и городской текст: названия улиц, бульваров, парков, скверов и др. Таким образом, мы можем говорить о том, что культурные объекты являются традиционного рода рецепцией классиков (собственно писателей) и их произведений.

«Классика в городе» представлена во множестве материальных объектов. Г. Е. Гун в работе «Городская художественная культура как социокультурный проект» заявляет, что в современном мире, в котором человек имеет меньше возможностей реализовать свои духовные потребности, увеличивается значимость городского текста и городской художественной культуры в частности, поскольку «она гармонизирует функционирование общества и общественных институтов и противостоит деструктивным социальным тенденциям»³². Т. В. Шмелева выделяет два типа семиотики внутригородских объектов: демонстративный и меморативный. Меморативный принцип «закрепляет» за улицей, парком или сквером

³¹ Любимов В. В. Психология восприятия: учебник / В. В. Любимов. — М.: Эксмо: ЧеРо: МПСИ, 2007. — С. 49–63.

³² Гун Г. Е. Городская художественная культура как социокультурный проект (на примере Магнитогорска) / Г. Е. Гун // Челябинский гуманитарий. — 2012. — № 21. — С. 75.

имя лица или события, совершая акт его увековечивания³³. В одну из групп по данному принципу можно отнести названия, носящие имена писателей и поэтов, классиков русской литературы. В наши дни городской текст очень значим для социума, поэтому существует тенденция на увеличение культурного влияния писателей-классиков именно благодаря литературной составляющей городского пространства.

В. Н. Топоров в работе «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему)» говорит о том, что городской текст имеет свой собственный художественный код. Данный код включает в себя природные и культурные образы, способы изображения пространства и времени, их предельности и протяженности, фамилии и имена людей, топонимы, элементы метаописания, мотивы и общий лексико-понятийный словарь³⁴. В свою очередь, отдельные элементы художественного кода могут нивелироваться либо, наоборот, акцентироваться в определенных свертках. Но, в свою очередь, в каждом свертке должна сохраняться эстетическая схожесть плана выражения, которая и превращает внетекстовую реальность в текст. Таким образом, можно определить текст города как сочетание личностно-биографических, историко-культурных, топографических, топонимических, ландшафтных, климатических и других урбанистических образов, которые обуславливают процесс порождения художественных образов. Городской текст включает в себя имена писателей-классиков благодаря тому, что они оставили яркий след в истории и культуре, без их имен не могут обойтись улицы, проспекты, бульвары, парки и скверы. Например, Гоголевский бульвар в Москве, Городской сад имени А. С. Пушкина в Челябинске, Лермонтовский бульвар в Геленджике, сквер имени М. Ю. Лермонтова в Тамбове и многие другие. В Челябинске о творчестве Пушкина говорят названия, например, парикмахерской «Руслан и Людмила» и детского парка «Лукоморье».

Памятники Александру Сергеевичу Пушкину — нередкое явление не только в нашей стране, но и во всем мире (памятники поэту можно увидеть более чем в сорока странах мира). В России воздвигнуто сто восемнадцать памятников А. С. Пушкину, причем одиннадцать находится в Москве и десять в Санкт-Петербурге. В городе Челябинске поставлено два памятника великому писателю. По всей России насчитывается около тридцати памятников М. Ю. Лермонтову. Не обошли стороной и личность Николая Васильевича Гоголя. Его фигура запечатлена в образах пяти памятников по всей России. Памятники графу Льву Николаевичу Толстому расположены в восьми городах России. Столько же памятников поставлено в России и Федору Николаевичу Достоевскому. Антону Павловичу Чехову, фигуре, завершающей плеяду писателей золотого пантеона русской классической литературы, воздвигнуто восемнадцать памятников на территории России³⁵.

³³ Шмелева Т. В. Памятка о правилах и особенностях образования городских названий: Красноярск современный: справочник / Т. В. Шмелева. — Красноярск, 1995. — С. 199.

³⁴ Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) / В. Н. Топоров // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. — М.: Прогресс-Культура, 1995. — С. 320.

³⁵ Памятники России, скульптуры, мемориалы, монументы и статуи: Интернет-справочник. — URL: <http://vetert.ru/rossiya/pamyatniki.php> (дата обращения: 02.05.2019).

Владельцы коммерческих развлекательных заведений используют в названиях имена великих писателей или яркие стороны их творчества как способ привлечения клиентов. Таким образом, создателями названий обыгрывается большой и малый контекст. Новый объект вписывается в уже существующее «намоленное» пространство. Данные процессы демонстрируют апелляцию к авторитету внутри городского текста. Например, в Челябинске на улице Кирова расположен гастробар с броским названием «TolstoЙ». Но, пожалуй, самым ярким представителем литературного коммерческого бренда является ресторан «Кафе Пушкинъ», расположенный в Москве на Тверском бульваре. Он имеет не только оригинальное название, но и достаточно богатую и интересную историю. В ресторане посетители погружаются в атмосферу пушкинских времен благодаря антикварной мебели той эпохи и аутентичному интерьеру.

Но массовая культура внесла серьезные изменения в традиции осмысления писателей-классиков, и этим она обязана особенностям функционирования массовой культуры.

§ 3. «Классика» и «массовая культура»: возможности массовой культуры как транслятора культурных ценностей

В современную эпоху глобальных социокультурных трансформаций становится ясно, что нет никакой единой «культуры для всех»: культура является сложной системой локальных групповых «сообществ». Современная культура представляет собой замкнутые субкультурные образования, никак не связанные ни общими ценностно-ориентационными представлениями, ни целями. Тем не менее очевидно, что одна из важных черт современной культуры — ее массовый характер. Массовая культура к концу XX — началу XXI века становится важнейшей частью современного социума. Поэтому без понимания закономерностей функционирования современной культуры в аспекте массовости нельзя вести разговор о существовании высоких феноменов в новейшей картине мира.

Исследований о специфике массовой культуры много³⁶, поэтому остановимся на тех работах, теоретические положения которых помогут определить сущностные черты массовой культуры применительно к идее взаимодействия современной культуры с классикой.

Массовая культура стала предметом рефлексии и теоретизирования в самых разных областях социогуманитарного знания. И если первоначально массовая культура определялась негативно, то современная наука уже не так однозначна в своих оценках. Этому способствовали, прежде всего, труды французских структуралистов и немецких и американских «культурных исследователей». Именно ими было впервые опротестовано мнение, что популярная культура являет собой

³⁶ Исследователей интересуют механизмы формирования культурных кодов, их функционирования и эволюции, кодирования и декодирования, информационный и символический потенциал кодов культуры. См. работы У. Эко, Д. Бэлла, Ю. М. Лотмана, Р. Барта, А. Ильина, Е. Л. Антоновой. По словам Т. И. Ерохиной, «Культурные коды, воспринимаемые как “ключ” к пониманию определенных типов культуры, совокупность символов (знаков), значений (и их комбинаций), позволяют не только осмыслить процесс развития культуры в ее единстве и многообразии, но и определить механизмы собственной организации культуры, ее синергетический аспект». См.: *Ерохина Т. И.* Текст — код массовой культуры / Т. И. Ерохина // Ярославский педагогический вестник. — 2015. — № 2. — С. 37–45.

деградировавшую форму современной культуры, которая навязывается обществу для того, что получить прибыль и захватить идеологический контроль. Этим направлением был выдвинут тезис о том, что решить проблемы культуры на современном этапе возможно только при внимании к производству культуры, а также ее распределению и потреблению. «Элитарная» культура с присущим ей оттенком снисходительности не позволяет окончательно решить очерченный круг проблем. Кроме того, не представляется возможным решить их в пределах культурного производства, делая значимыми замыслы производителя культурного продукта, способы его производства или сам продукт³⁷. Исходя из этого, мы можем сделать вывод о том, что массовая культура обязана вбирать в себя классические феномены, так как огромное значение в апелляции к классическому тексту имеет удовольствие от узнавания первоисточника.

Массовая культура является особым механизмом сохранения и трансляции культурного наследия, который практически не обладает региональной спецификой (как не может ее иметь и массовая культура в целом), но совершает стремление к универсальности и воспроизводимости.

А. В. Костина в работе «Массовая культура как феномен постиндустриального общества» рассматривает массовую культуру как независимый феномен постмодернистской эпохи и подчеркивает значимость ее идентификационных и адаптационных стратегий для осуществления закрепления новой иерархии общества, базирующегося на потреблении. Наиболее значимой функцией современной российской массовой культуры А. В. Костина определяет создание иллюзорного мира, который способен нейтрализовать различные степени напряжения в обществе, личностные комплексы, физиологические расстройства, ощущения нереализованности и неудовлетворенности культурой³⁸. Для нас мысль Костиной важна прежде всего тем, что «классика» служит своеобразным адаптационным механизмом: произведения А. С. Пушкина, которые потребитель культуры освоил еще в детстве, являются общим прецедентным полем, позволяющим убрать рефлексию и сосредоточиться на готовых смыслах.

Важный для нас вывод именно о российской массовой культуре делают Т. С. Злотникова и Т. И. Ерохина. С их точки зрения, «массовая культура — метасемиотическое образование, в котором текст-код наделен рядом специфических характеристик. Текст-код характеризуется отсутствием текстов-оригиналов, одновременным продуцированием и существованием текста в различных модусах, наличием семантической установки на текстовую интерпретацию, которая оказывается симуляцией либо имитацией интерпретации, специфическим (иллюстративным) заимствованием классических текстов»³⁹. Применяя идею авторов к нашему материалу, мы можем говорить о переносе внимания с содержания классического феномена на его форму, когда классический текст взаимодействует

³⁷ Шапинская Е. Н. Массовая культура: очерк теорий. «Культурные исследования»: широкое понимание культуры в cultural studies / Е. Н. Шапинская // Культура культуры. — 2016. — № 4 (12). — С. 5.

³⁸ Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А. В. Костина. — М.: ЛКИ, 2008. — 456 с.

³⁹ Коды массовой культуры: российский дискурс: кол. моногр. / под науч. ред. Т. С. Злотниковой, Т. И. Ерохиной. — Ярославль: РИО ЯГПУ, 2015. — С. 33.

с современным социальным контекстом — событиями, персонами, новейшей культурной продукцией и т. п.

В данном смысле важная отличительная особенность текстов популярной культуры заключается в единовременном продуцировании и нахождении в разных модусах, вызванных многообразием видов медиации. В конце концов, текст может находиться в форме романа, телесериала, комикса, фильма, его составляющие объединяются с различными видами видеокультуры, в продукцию рекламной деятельности, что, в свою очередь, ведет к созданию новых текстов⁴⁰. В конкретном случае данный ряд можно дополнить мемами сети Интернет.

Таким образом, логично сделать вывод о превращении текстов массовой культуры в место хранения потенциальных значений, способных изменяться и находящихся в зависимости от их прочтения определенной группой. В связи с этим рецептивная эстетика наиболее продуктивна для анализа современных форм интерпретации классического наследия.

Тексты массовой культуры обладают такой значимой особенностью, как необходимость их соответствия вкусам большинства потребителей. Именно за счет этой особенности достигается успешное вливание в популярную культуру и достижение коммерческого успеха. Разнородность среды потребления текстов массовой культуры для обеспечения их успеха определяет требование полисемантичности к таким текстам, за счет чего возможно их соответствие вкусам и потребностям различных групп и индивидов, которые придают им совершенно разные смыслы. Кроме того, необходимо, чтобы тексты массовой культуры обладали релевантностью. Очевидно, что именно «классика» у массового потребителя обладает потенциалом универсального позитивного объекта.

В рамках этого же исследования в статье «Массовая культура как механизм трансляции культурного наследия» Т. И. Ерохина отмечает, что массовая культура современности с ее стереотипностью и шаблонностью, универсальностью и общедоступностью, внациональностью и мифологичностью несет в себе стремление к трансляции культурного наследия путем обращения к культурным кодам, являющимся основой культуры и условием ее существования⁴¹.

Американский представитель «культурных исследований» А. Гройсман полагает: «Значение текста не задано в каком-то независимом наборе кодов, прибегнуть к которому можно для консультации по мере необходимости. Текст не является носителем своего собственного значения внутри себя, никакой текст не способен гарантировать последствия. Люди постоянно борются не просто за то, чтобы понять, что несет в себе текст, но за то, чтобы заставить его означать нечто, связанное с их собственной жизнью, опытом, потребностями и желаниями. Один текст несет в себе разные смыслы для разных людей. Это зависит от того, как он будет интерпретирован. У разных людей разные интерпретативные ресурсы и разные потребности. Текст может значить что-то в контексте опыта

⁴⁰ Ерохина Т. И. Текст — код массовой культуры / Т. И. Ерохина // Ярославский педагогический вестник. — 2015. — № 2. — С. 45.

⁴¹ Ерохина Т. И. Массовая культура как механизм трансляции культурного наследия / Т. И. Ерохина // Сборник материалов III Культурного форума регионов России. — 2017. — С. 89.

и ситуации определенной аудитории»⁴². И это в полной мере объясняет, почему именно классика становится частью персональной жизни каждого: интерпретационные ресурсы по отношению к Пушкину и Гоголю могут уместиться в диапазоне от разрисовывания портрета (Гоголь обрел бакенбарды Пушкина в школьном учебнике) до создания текстов в метрике и строфике инварианта (например, творчество поэта-ирониста И. Иртеньева).

Е. Л. Антонова делает логическое заключение, что в сегодняшнем социально-философском и социально-культурном дискурсе массовая культура является продуктом преобразования традиционной культуры, результатом которой становится появление «массового общества» как общества нового типа. В свою очередь массовая культура вбирает в себя все сферы общественной жизни и является собой маркер существования реальности, в пространстве которой создается новая модель существования человека современности⁴³.

В современной культуре четко прослеживается тенденция массовой культуры на стирание границ между элитарным и массовым в культуре, и поэтому массовая культура может вбирать в себя знаки классических эпох. На сегодняшний день происходит переосмысление массовой культуры в целом. Элитарное становится частью массового, что, в свою очередь, также является способом трансляции знаний о классике. А. И. Рейтблат в работе «Русский извод массовой литературы: непрочитанная страница» говорит о том факте, что и в «элитарной», и в «средней», и в «массовой» литературе обсуждаются и решаются своими способами актуальные и важные для читателей проблемы, и поэтому нет оснований считать одну из этих литератур развлекательной, а другую серьезной⁴⁴.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что классика, входя в массовую культуру, принимает законы, по которым массовая культура существует. Происходит переакцентировка с содержания, которое кажется общеизвестным, перенос внимания на форму; читателям-просьюмерам важно индивидуализировать свои отношения к классикой, переосмыслить и сделать классику «своей»; благодаря современным коммуникациям трансляция собственной рецепции существенно облегчается, каждый современный человек может себя почувствовать причастным к великой культуре, а это, в свою очередь, запускает важные адаптационные и рекреационные механизмы: благодаря классике современный потребитель информации может отдохнуть обучаясь. Во второй главе мы покажем, как Золотой век классической литературы в лице Гоголя и Пушкина, подчиняясь закономерностям развития современного общества, получает новые креативные формы рецепции — мем и байопик.

⁴² Цит. по: Шапинская Е. Н. Массовая культура: очерк теорий. «Культурные исследования»: широкое понимание культуры в cultural studies / Е. Н. Шапинская // Культура культуры. — 2016. — № 4 (12). — С. 7.

⁴³ Антонова Е. Л., Туркина В. Г. Массовая культура в современном социально-культурном дискурсе // Образование и наука в России и за рубежом. — 2018. — № 10 (45). — С. 262.

⁴⁴ Рейтблат А. И. Русский извод массовой литературы: непрочитанная страница / А. И. Рейтблат // Новое литературное обозрение. — 2006. — № 77. — С. 407.

ГЛАВА 2. НОВЫЕ ФОРМЫ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ В СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ: ОПЫТ XXI ВЕКА

Шестого июня 2017 года по случаю дня рождения Александра Сергеевича Пушкина социальная сеть «ВКонтакте» при сотрудничестве с Министерством культуры Российской Федерации анонсировала выпуск набора стикеров под названием #Пушкиннашевсе, #allweneedisPushkin⁴⁵. Набор состоит из 24 стикеров, связанных как с самим поэтом и с фактами его биографии, так и с его творчеством. Он приобрел немалую популярность среди пользователей социальной сети и активно используется и по сей день. Представители Министерства культуры РФ сообщили, что для создания стикеров были взяты герои романов «Евгений Онегин» и «Дубровский», персонажи сказок и поэм Пушкина, а также сам писатель и факты его биографии (рис. 3)⁴⁶.

Очевидно, перед создателями стояла задача сделать картинки и тексты не только интересными для просмотра, но и ввести их в повседневный обиход пользователей социальной сети как актуальные инструменты коммуникации: смысл стикеров заключается в том, чтобы обновить устоявшиеся речевые конструкции и определенные выражения эмоций, так как таким образом сокращается время набора текстового сообщения пользователями. И можно говорить о том, что стикеры позволяют производить полноценный речевой акт.

Для нас в этом явлении интересно прежде всего то, что инновационные формы обращения к классическому наследию, невозможные еще десять лет назад, воспринимаются как естественная часть нашей повседневности, а также то, что стихийное творчество сети Интернет вышло на уровень институционального закрепления за счет поддержки Министерства культуры РФ. Возможно проанализировать поэтому, какие новые формы потенциально смогут войти в этот ряд и как они интерпретируют образы и творчество писателей-классиков.

§ 1. А. С. Пушкин и Н. В. Гоголь как предмет научного анализа: актуальные интересы науки

В 2015 году в Российской Федерации праздновали Год литературы. Специально для фиксации всех инициатив этого года был создан специальный портал, который работает до сих пор, агрегируя важные и интересные события в литературной сфере⁴⁷. И если мы посмотрим на логотип этого портала, увидим узнаваемые профили — А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь и А. А. Ахматова. Пушкин и Гоголь — действительно самые узнаваемые образы русского литературного пантеона. Но, кроме того, это и самые значимые авторы, определившие тенденции развития русской литературы на много десятилетий вперед. Поэтому очевидно,

⁴⁵ Стикеры — это графические изображения, позволяющие выразить эмоции и передать настроение.

⁴⁶ «ВКонтакте» выпустит серию стикеров с героями Пушкина в день рождения поэта. — URL: <https://ria.ru/20170605/1495864953.html> (дата обращения: 02.05.2019).

⁴⁷ Скорондаева А. Классик верит блогу / А. Скорондаева. — URL: <https://rg.ru/2015/01/26/godliter-site.html> (дата обращения: 02.05.2019).

что объем научных трудов о них исчисляется тысячами авторских листов⁴⁸. Ученые ввели понятие «пушкинский текст» (В. Непомнящий), «миражная интрига Гоголя» (Ю. Манн), «петербургский миф» Пушкина и Гоголя (В. Топоров) и многие другие понятия, на данный момент являющиеся классикой литературоведения. Но в нашем случае необходимо не просто проанализировать «все о Пушкине» и «все о Гоголе», а понять, изменились ли научные интересы в связи с динамикой коммуникативной сферы и социальными интересами, поэтому рассмотрим работы последних лет и проследим векторы пушкинистики и гоголеведения.

В отличие от литературоведения XX века, которое занималось исследованием индивидуальной художественной стратегии Пушкина, фокус исследователей XXI века сместился в сторону разработки проблемы интертекстуальности (А. В. Кошелев, Д. В. Сергеев, Н. В. Суздальцева, Г. А. Доброзракова, А. А. Михеев и др.), рецепции фигуры и творчества писателя (С. А. Небольсин, Л. А. Карпушкина, Е. Н. Вагнер, М. В. Загидуллина, Е. А. Ясакова, Т. Г. Шеметова, Н. Н. Краюшкина, С. Н. Пяткин и др.), сравнительно-сопоставительного анализа (Г. А. Гришин, Г. Е. Потапова, М. В. Литовченко, Л. С. Борисова, В. И. Белоногова, Л. В. Шатихина и др.). Для нас этот исследовательский вектор важен в том смысле, что подтверждает выход за границы имманентного прочтения Пушкина и осознания Пушкина как части национального мифа. Стоит отметить, что все направления, разрабатывавшиеся в пушкинистике, живы и по сей день. В филологии никогда нельзя ставить точку в интерпретации текста.

И в отношении Гоголя, и в отношении Пушкина можно увидеть изменение научного инструментария. Если ранее в литературоведении XX века были сделаны уникальные открытия в области поэтики произведений авторов, то сейчас литературоведы работают в сфере социологии литературы, т. е. интересуются всем тем, что находится «вокруг текста». Одна из общих черт обращения к классике в современном обществе — это отмечают все исследователи — падение внимания собственно к литературному тексту и смещение фокуса в сторону интересных, примечательных, а иногда и новых фактов биографии писателей.

Интерес к Пушкину активизировался в 1999 году, когда в стране с размахом шли юбилейные торжества. А после юбилейного для Александра Сергеевича 1999 года образовалась интеллектуальная пауза. В 2009 году вышло исследование И. З. Сурат «Вчерашнее солнце», где она говорит о том, что в пушкинистике проявляется отсутствие «отражения всем очевидных социокультурных процессов» и «национальный гений теперь счастье для немногих», он «существует в другом измерении». Но все же Пушкин «реально среди нас присутствует, независимо от того, признаем мы это или нет». И. З. Сурат говорит о необходимости прорыва в современной пушкинистике⁴⁹.

⁴⁸ Классическими являются исследования: *Непомнящий В. С.* Пушкин. Русская картина мира / В. С. Непомнящий. — М.: Наследие, 1999. — 543 с.; *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика / М. Л. Гаспаров. — М.: Наука, 1984. — 319 с.; *Гуревич А. М.* Свободная стихия: статьи о творчестве Пушкина / А. М. Гуревич. — М.: Языки славянской культуры (ЯСК), 2015. — 367 с.; *Лотман Ю. М.* Пушкин: Очерк творчества / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя. — СПб.: Искусство-СПБ, 1995. — С. 187–211.

⁴⁹ *Сурат И. З.* Вчерашнее солнце: о Пушкине и пушкинистах / И. З. Сурат. — М.: РГГУ, 2009. — С. 7.

По словам критика и писателя Л. Данилкина, Пушкин — творец существующей версии национального языка и национального самосознания. Каждый может ознакомиться с его собранием сочинений и найти там ответы на все вопросы. А. С. Пушкин — та самая личность, создавшая современный язык и едва ли не самосознание⁵⁰.

А. Ю. Сергеева-Клятис говорит о редкости того момента, когда представитель молодого поколения берет и ради удовольствия читает Пушкина. По ее мнению, происходит это не потому, что формируется бездуховное поколение, а потому что слишком далеко отошла эпоха. Отошла настолько далеко, что очень многое становится непонятным: непонятен язык, непонятны слова, реалии времени. Задача пушкинистики в XXI столетии — немного переориентироваться на придание текстам поэта доступности для современного читателя⁵¹. Анна Юрьевна также говорит о том, что конец русской культуры настанет тогда, когда в России перестанут читать Пушкина.

О «непереводимости» Пушкина и о том, что поэт по-прежнему является «номером один» именно для российской национальной культуры, исследователи говорили еще в XIX–XX веках, но эта мысль получила на современном этапе новую аргументацию за счет анализа переводов Пушкина, а также за счет исследований о плагиате его произведений авторами других стран. Но то, что вопрос о национальной специфике возник снова, говорит о нерешенном вопросе причины включенности Пушкина в российский национальный код, а также о том, что общество нуждается в пересмотре своего культурного наследия.

Писательница и критик О. А. Седакова в лекции «Мысль Пушкина» отмечает, что зарубежные слависты часто подчеркивают: «А. С. Пушкин — самый нерусский из русских писателей». Должно быть это означает, что он — самый европейский. Но тогда возникает вопрос, почему же европейцы на сегодняшний день так и не приняли его? Пушкин не смог войти в круг планетарного чтения, как вошли в него Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, поэты и прозаики XX века. Но Пушкин в этой всемирной библиотеке русской литературы достаточно редок⁵².

Поэт-переводчик из Франции Луи Мартинес говорит о том, что «Пушкин... для французского образованного читателя — автор замечательных коротких повестей. Но Пушкин-поэт практически не существует для французского читателя»⁵³. Пушкин все равно интегрировался во французскую культуру, но путем заимствования сюжетов. Интересно заметить, что Пушкин, попавший в иную национальную литературную культуру, неузнанный — это явление, распространенное не только во французской литературе.

⁵⁰ Писатель Лев Данилкин оценил вклад Пушкина в современное самосознание: интервью писателя Национальной службе новостей. — URL: <https://russian.rt.com/nopolitics/news/520571-pushkin-kultura-rossiya> (дата обращения: 15.05.2019).

⁵¹ Такой всенародный Пушкин. — URL: <https://special.theoryandpractice.ru/pushkin> (дата обращения: 15.05.2019).

⁵² Седакова О. Мысль Пушкина: лекция / О. Седакова. — URL: <https://www.pravmir.ru/myisl-pushkina-lektsiya-olgi-sedakovoy-video/> (дата обращения: 05.05.2019).

⁵³ Померанцев И. Пушкин за границей / И. Померанцев. — URL: <https://archive.svoboda.org/programs/OTB/1999/OBP.02.asp> (дата обращения: 20.05.2019).

Профессор лондонского университета Д. Рейфилд говорит о Пушкине: «Конечно, мы понимаем, что Пушкин для русских то же, что Шекспир для нас, но мы этого не чувствуем. Пушкин служит нам единственно для одной цели — для плагиата. У нас есть один романист Д. М. Томас. Он бесстыдно ворует из “Евгения Онегина”, и никто не замечает. У нас тоже есть драматург Питер Шаффер, он грабит “Моцарта и Сальери”, а все наши слушатели верят, что Шаффер оригинален»⁵⁴. Однако же и сам Пушкин заимствовал некоторые образы, темы, но в России прочитываются и произведения Александра Сергеевича, и та литература, из которой было произведено заимствование. В западной культуре способно выжить лишь переработанное заимствование из Пушкина. Тот же Д. Рейфилд дает свою оценку причин данного явления: «Пушкин нам не нужен. У нас есть остроумие, донжуанство, скептицизм и любовь к Востоку у Байрона. У нас есть осеннее элегическое настроение Китса, есть пророческие видения Колриджа. Нам нужнее Достоевский, потому что нам недостает отечественной истерики»⁵⁵. Получается, что Пушкин — это универсальное и всеприменимое сочетание тем, образов, амплуа. Также стоит отметить, что и в Германии «Пушкин известен как прозаик, но не как поэт»⁵⁶. Вследствие вышеизложенного можно заключить, что Пушкин стал литературной реальностью, а не литературным символом, только на территории России и стран, связанных в прошлом или настоящем с русским языком, а следовательно, и с русской культурой.

Социологи литературы внесли значимый вклад в анализ читательского восприятия писателя в различные эпохи. В своих работах А. Рейтблат, Л. Зорина, И. Есаулова активно исследуют факты творчества и биографии Александра Сергеевича. Обозначим основные этапы формирования мифа о Пушкине: создание образа «национального» поэта во время празднований юбилеев в XIX в.; сакрализация образа поэта в литературе серебряного века; «огосударствление» образа «товарища» Пушкина в соцреализме (начиная со столетней годовщины смерти в 1937 г. и столетидесятилетней годовщины со дня рождения в 1949 г.); интимизация образа в индивидуальных манифестациях мифа в эпоху «оттепели»; демифологизация в литературе постмодернизма; распад концепта «Пушкин» в концептуализме — разнообразные попытки «воскрешения» Пушкина в современной литературе⁵⁷.

Важным для нас является исследование М. Загидуллиной о формировании «пушкинского мифа». Именно она выделила актуальные его компоненты и показала, как Пушкин встраивается в современную повседневность. И можно говорить о том, что именно «пушкинский миф» сейчас проблема «номер один» в пушкинистике. М. Загидуллина говорит о том, что «Пушкин в массовом сознании закрепляется на уровне основных манифестаций мифа: непререкаемого литературного авторитета («великий писатель и поэт»), «вечно живого» облика («кудри»), поэта, воспевшего любовь (как тайну жизни). «Дуэльные ассоциации»

⁵⁴ Померанцев И. Пушкин за границей / И. Померанцев. — URL: <https://archive.svoboda.org/programs/OTB/1999/OBP.02.asp> (дата обращения: 20.05.2019).

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Шеметова Т. Г. Биографический миф о Пушкине в русской литературе советского и постсоветского периодов: дис. ... д-ра филол. наук / Т. Г. Шеметова. — М., 2011. — 318 с.

не так сильны, как можно было бы предположить, хотя присутствуют в разных вариантах»⁵⁸.

А. И. Рейтблат в работе «Как Пушкин вышел в гении» приходит к выводу, что Пушкин смог в кратчайшие сроки не только получить широкую известность, но и стать кумиром русских читателей, превратиться в русского писателя «№ 1», так как ему удалось осуществить удачный синтез (причем на различных уровнях) самых разных тенденций, идей, ценностей⁵⁹. Так, в первой своей поэме «Руслан и Людмила», заложившей основу его высокой литературной репутации, он решил объединить обращение к прошлому Отечества, к истокам русского человека, со следованием западноевропейским литературным традициям, поэтику элитарной культуры с лексикой простого народа. Данные решения обеспечили полемику по поводу поэмы и привлечения к ней необычайно широкого на тот момент читательского внимания. В переломный период русской литературы Пушкин использовал и уходящие в прошлое архаичные средства (поддержка дружеского круга и литературных обществ, покровительство власти), и новые, которые связаны с появлением публики и общественного мнения (рецензии в периодике, вызывающее поведение как форма привлечения внимания, коммерческий успех и т. п.). Эти обстоятельства позволили Пушкину укрепиться на первом месте и стать к началу 1830-х гг. общепризнанным главой русской литературы⁶⁰.

На данный момент сосуществуют многообразные мифы о Пушкине, об этом говорит В. И. Новиков: «С мифами спорят при помощи новых мифов, и даже научное опровержение домьслов о Пушкине не застраховано от подобных соблазнов»⁶¹. В структуре пушкинского мифа можно отметить такие составляющие: мифы о писателе в литературной критике, в науке, в художественном творчестве, а также в «обывательском» сознании. Для нас наиболее важным является выявление особенностей пушкинского мифа в массовом сознании.

Покажем, какие интересы наиболее влиятельны в области современного гоголеведения.

Гоголя пытались интерпретировать еще с момента зарождения его литературного творчества в XIX веке. В начале XX века в отечественном литературоведении при изучении и интерпретации творчества писателя значимыми

⁵⁸ Загидуллина М. В. Пушкинский миф в конце XX века / М. В. Загидуллина. — Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 2001. — С. 129.

⁵⁹ Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в гении / А. И. Рейтблат. — М.: Новое Литературное Обозрение, 2001. — С. 118–119.

⁶⁰ Там же. — С. 124.

⁶¹ Новиков В. И. Пушкин: двадцать два мифа о поэте / В. И. Новиков // Время и мы. — 1999. — № 143. — С. 178–193.

оказались его стилистика и поэтика⁶². Реалист Гоголь⁶³ или романтик, абсурдист, фантаст⁶⁴ — именно этот вопрос волнует ученых, что позволяет сделать заключение об интересах литературоведения «внутри текста». В 70-е и 80-е годы XX века появляются фундаментальные исследования гоголевской поэтики. Значительным в ее изучении является вклад таких исследователей, как Ю. В. Манн⁶⁵ и С. И. Машинский⁶⁶.

Анализируя работы по гоголеведению последнего тридцатилетия, можно прийти к выводу о существенном изменении ситуации. Доказательством тому служат публикации и аналитические описания внушительного объема нового как историко-культурного, так и историко-литературного материала гоголевской эпохи. Кроме того, за счет новых данных биографии писателя и снятия действующих ранее запретов на полноту творческого наследия Н. В. Гоголя интенсивно развиваются многие научные аспекты его творческой биографии. Произошла реабилитация значительного концептуального фонда гоголеведения, а также существенное изменение его аналитического оснащения. В связи с 200-летием со дня рождения писателя 2009 год был объявлен ЮНЕСКО Годом Н. В. Гоголя. Юбилейной датой как у нас в стране, так и в странах зарубежья была вызвана волна новых интерпретаций.

В последние годы (точкой отсчета может служить юбилейный 2009 год) наука о Гоголе развивалась чрезвычайно интенсивно. Вышли в свет новые и были переизданы классические биографические труды Р. Джулиани⁶⁷, Ю. В. Манна⁶⁸,

⁶² Классическими являются работы: *Эйхенбаум Б. М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // *Эйхенбаум Б. М.* О прозе. — Л.: Художественное литературное Ленинградское отделение, 1969. — С. 151–165; *Воропаев В. А.* Три этюда о Гоголе (из архивных разысканий) / В. А. Воропаев // *Гоголь и современность*. — М.: Советская Россия, 1985. — С. 434–469; *Зеньковский В. Н.* В. Гоголь // предисл., сост. Л. Аллена. — СПб.: Logos, 1994. — С. 191–338; *Мандельштам И. Е.* О характере гоголевского стиля / И. Е. Мандельштам. — URL: <http://dic.academic.ru> (дата обращения: 20.05.2019); *Мочульский Д.* Духовный путь Гоголя / Д. Мочульский // *Гоголь. Соловьев. Достоевский*. — М.: Республика, 1994. — С. 5–60.

⁶³ *Храпченко М. Б.* Творчество Гоголя / М. Б. Храпченко. — М.: АН СССР, 1954. — 265 с.; *Жданов В. В.* Гоголь. Очерк жизни и творчества / В. В. Жданов. — М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1959. — 162 с.; *Степанов Н. Л.* Гоголь. Творческий путь / Н. Л. Степанов. — М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1959. — 608 с.; *Переверзев В. Ф.* Творческий путь Гоголя / В. Ф. Переверзев // *Гоголь. Достоевский. Исследования: автор. сб.* — М., 1982. — 184 с.

⁶⁴ *Зейдель-Дреффке Б.* Гоголеведение и психоанализ. История и современность // *Русская литература*. — 1992. — № 3. — С. 12–29.

⁶⁵ *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. — М.: Художественная литература, 1979. — 413 с.

⁶⁶ *Машинский С. И.* Художественный мир Гоголя / С. И. Машинский. — М.: Просвещение, 1988. — 433 с.

⁶⁷ *Джулиани Р.* Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай: материалы исследования / пер. с итал. А. Ямпольской. — М.: Новое литературное обозрение, 2009. — 288 с.

⁶⁸ *Манн Ю. В.* Постигая Гоголя / Ю. В. Манн. — М.: Аспект Пресс, 2005. — 206 с.; *Манн Ю. В.* Гоголь. Книга 1. Начало: 1809–1835 / Ю. В. Манн. — М.: РГГУ, 2012. — 510 с.; *Манн Ю. В.* Гоголь. Книга 2. На вершине: 1835–1845 / Ю. В. Манн. — М.: РГГУ, 2012. — 552 с.; *Манн Ю. В.* Гоголь. Книга 3. В конце пути: 1845–1852 / Ю. В. Манн. — М.: РГГУ, 2013. — 497 с.; *Манн Ю. В.* Гоголь: академический, полный / Ю. В. Манн // *Studia Litterarum*. — 2016. — № 3–4. — С. 205–215.

В. А. Воропаева⁶⁹, И. А. Виноградова⁷⁰, выпущены научно-критические издания «Тараса Бульбы», «Арабесок», «Миргорода», очередные тома нового академического издания (ИМЛИ РАН), изданы «Полное собрание сочинений и писем Гоголя» в 17 томах⁷¹ и систематический свод мемуаров и документальных свидетельств в 3 томах⁷².

Значительная часть научных трудов подготовлена ведущими современными специалистами по изучению творчества Гоголя, такими как В. А. Воропаев и И. А. Виноградов. Они ввели в научный контекст новые архивные данные из биографии Гоголя.

И. А. Виноградовым составлена «Летопись жизни и творчества Гоголя» в 7 томах⁷³. Богатая источниковедческая база позволила автору ввести в научный оборот неизвестные ранее факты биографии Гоголя, воссоздать его творческий и жизненный путь. Создание хронологической канвы послужило основой для всестороннего осмысления творческой и духовной биографии писателя. В «Летописи» отмечены важнейшие события общероссийского и мирового масштаба (общественно-политической, церковной, культурной жизни), а также события локального значения, если они стали фактом биографии Гоголя и повлияли на его мирозерцание. Документированы отклики на произведения писателя, в свою очередь оказавшие влияние на его творческую работу. Поскольку ряд вопросов научной биографии Гоголя является дискуссионным, летописные сведения сопровождаются необходимыми комментариями, что в целом обуславливает аналитический характер «Летописи». Помимо именного указателя, издание сопровождается географической канвой жизни и творчества Гоголя.

Гоголеведение как отдельное направление литературоведения в начале XXI века претерпевает закономерную эволюцию. Актуализируются новые аспекты гоголевского текста, что побуждает исследователей обращаться к таким проблемам, как «Гоголь и философская мысль» (И. В. Науман, С. В. Голубева, В. В. Двоеглазов, Е. И. Тулякова, Е. О. Третьяков и др.), «Гоголь и русская литература XX века» (А. В. Налобин, Н. А. Горских, З. В. Виноградова, О. А. Долматова, М. И. Знобищева, К. А. Волков, А. Г. Плотникова и др.). Фокус исследований, как и в пушкинистике, смещается в сторону разработки проблемы интертекстуальности и рецепции (Н. В. Константинова, Ю. В. Меладшина, П. Л. Чуйков, М. Г. Васильева, Е. Г. Падерина, А. А. Лебедев, А. М. Завгородний и др.). Для нас

⁶⁹ Воропаев В. А. Николай Гоголь: Опыт духовной биографии / В. А. Воропаев. — М.: Паломник, 2014. — 336 с.; Воропаев В. А. Новое о Гоголе: источниковедческий обзор / В. А. Воропаев // Литературный факт. — 2017. — № 5. — С. 427–438.

⁷⁰ Виноградов И. А. Гоголь в Нежинской гимназии высших наук: из истории образования в России / И. А. Виноградов. — М.: ИМЛИ РАН, 2015. — 352 с.

⁷¹ Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем: в 17 т. / сост., подг. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. — М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010; 2013.

⁷² Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств. Научно-критическое издание: в 3 т. / Издание подг. И. А. Виноградов. — М.: ИМЛИ РАН, 2011–2013.

⁷³ См. Виноградов И. А. Летопись жизни и творчества Н. В. Гоголя (1809–1852). С родословной летописью (1405–1808). Научное издание: в 7 т. Т. 1. 1405–1808; 1809–1828. — М.: ИМЛИ РАН, 2017. — 736 с.

это является значимым, так как данный процесс подтверждает значительные рецептивные изменения фигуры и творчества Н. В. Гоголя.

Таким образом, можно заключить, что классическая литература продолжает исследоваться. Литературоведение XXI века перенаправило фокус своих исследований в сторону разработки проблемы интертекстуальности, рецепции фигуры и творчества писателя, а также сравнительно-сопоставительного анализа. Одной из общих черт обращения к классике в современном научном сообществе является падение внимания к литературному тексту и смещение фокуса в сторону интересных, примечательных, а иногда и новых фактов биографии писателей. Именно современное литературоведение зафиксировало окончательную «канонизацию» Пушкина и Гоголя, определив границы мифов о писателях: кудрявость и любвеобильность Пушкина и носатость и социопатию Гоголя. О том, какие черты мифов вошли в креативные инновационные стратегии современных читателей — пользователей сети Интернет, мы поговорим во втором и третьем параграфах.

§ 2. Инновационные формы рецепции классики в современной массовой культуре: мемы об А. С. Пушкине и Н. В. Гоголе как носители мифов о писателях

Мем как единица коммуникации в современной культуре появился относительно недавно, поэтому его теория еще не до конца разработана. Но устойчивость этого явления позволяет предположить, что в ближайшие годы мемы получат детальную разработку, так как являются важнейшей частью общения в сети Интернет, в частности в социальных сетях любого типа. На наш взгляд, мем — разновидность креолизованных текстов (текст и картинка), которые набрали популярность в связи с развитием культуры социальных сетей⁷⁴.

Мем — это и способ передачи информации, и некий объект, который передается по каналам общения. В качестве объекта мем представляет собой информацию, принимающую узнаваемую форму идиомы, символа, изображения, мелодии или артефакта, которую социальная общность наделяет особым, дополнительным смыслом, актуальным только для членов «ингруппы», понятным только им. Мем является концентрацией культурного опыта, выраженной в краткой форме. Он выступает в роли знака по отношению к глубокому и общему для сообщества культурному знанию. Благодаря своей краткости и актуальности мемы быстро распространяются в обществе⁷⁵. На наш взгляд, можно определенно говорить, что мем стал частью современной городской культуры, потеснив анекдот и надпись на заборе.

Меметика (наука о мемах) — это теория содержания сознания и эволюции культуры, построенная по аналогии с генетикой и биологической теорией эволюции Дарвина и берущая начало из концепции мема, которая была описана Ричардом Докинзом в его работе «Эгоистичный ген». Данная наука исследует мемы как единицы передачи культурной информации по аналогии с генетикой.

⁷⁴ Селютина Е. А. Процесс верификации трендов в современной массовой культуре: прием апелляции к авторитету / Е. А. Селютина // Челябинский гуманитарий. — 2011. — № 2 (15). — С. 35.

⁷⁵ Зиновьева Н. А. Создание мема как социокоммуникативная технология в медиaprостранстве / Н. А. Зиновьева // Вестник СПбГУ. Сер. 12: Социология. — 2014. — № 4. — С. 178.

Докинз считал, что, основываясь на концепции мема, можно выработать подход к эволюционным моделям передачи культурной информации. Исходя из этой концепции, сознание содержит совокупность мемов, а из-за постоянной мутации, копирования и естественного отбора они сами эволюционируют⁷⁶.

По мнению Н. В. Часовского, «интернет-мем — это креолизованный текст, в котором вербальный и невербальный компоненты (картинка, изображение) составляют нерасторжимое единство. Подобный текст, по сути, является тем же словесным оформлением ситуации социального взаимодействия, но дополнен иконическим элементом для максимально быстрой и точной передачи не только информации как таковой, но и отношения к ней автора»⁷⁷.

Мы полагаем, что на данный момент именно мемы являются значимой частью креативных стратегий пользователей социальных сетей, а также активным транслятором мифов об авторах-классиках.

Если рассматривать мемы об А. С. Пушкине с позиции их формы, то стоит отметить, что важная черта большей части креолизованных текстов — их ориентированность на классическую точную рифму, окончательно оформившуюся именно в эпоху Пушкина, в период Золотого века национальной русской поэзии. Стремление к имитации классического стиха непроизвольно программирует читательское восприятие и апеллирует к его опыту отношений с важными для русской культуры текстами.

Говоря о мемах с позиции содержания, нужно отметить, что оно одновременно обращается к фактам современной культуры и темам творчества самого поэта. Особая роль в мемах отведена злободневным интернет-темам, интерпретированным в стиле пушкинской лирики. В качестве примера можно привести мем под названием «Ошибка 404» (рис. 4). (Ошибка 404 — это стандартный код ответа HTTP о том, что клиент не способен связаться с сервером, но сервер не имеет возможности осуществить поиск данных по требуемому запросу.)

*«О, наконец-то, будь как дома,
Тебя заждались мы уже,
Ты тоже не нашел страницу —
Добро пожаловать в наш клуб»⁷⁸.*

Стоит также рассмотреть мем «Пушкин в магазине электроники» (рис. 5). В данном креолизованном тексте была использована фотография человека, во внешности которого проявляется сходство с типичным портретным изображением Александра Сергеевича. И именно таким он известен большинству пользователей Интернета:

*«На гаджет мой зарядку дайте,
Иссякла батарея вновь.
Не прекратится к старой Нокии
С фонариком моя любовь...».*

⁷⁶ *Burman J. T. The misunderstanding of memes: Biography of an unscientific object, 1976–1999 (англ.) // Perspectives on Science: journal. — 2012. — Vol. 20, № 1. — P. 75–104.*

⁷⁷ *Часовский Н. В. Интернет-мем как особый жанр коммуникации // Учен. зап. Забайк. гос. ун-та. Сер.: Филология, история, востоковедение. — 2015. — № 2 (61). — С. 125.*

⁷⁸ Здесь и далее во всех примерах сохранена авторская орфография и пунктуация.

Создателем данного мема в шуточной форме дается сноска, что данная цитата принадлежит самому Пушкину.

Следующий яркий представитель активного присутствия поэта в массовой культуре — мем «Тока кружка» (рис. 6). В нем авторы попытались синтезировать личность и творчество поэта и агитационный плакат советской эпохи, направленный против пьянства: «Нет! Тока кружку!!!». Автор мема совершает отсылку к отрывку из хрестоматийного стихотворения А. С. Пушкина «Зимний вечер»: «Выпьем с горя; где же кружка? Сердцу будет веселей».

Творчество Александра Сергеевича также использовано в тексте с названием «А что если...» (рис. 7). Прецедентным текстом в данном меме является роман в стихах «Евгений Онегин», позволяющий создать основу для рассуждения на тему острой проблемы сегодняшнего дня — проблемы гендерных стереотипов. Создатель делает предположение: «А что, если девушки не пишут первыми, потому что боятся судьбы Татьяны в “Евгении Онегине”?». На основе данного мема мы можем проследить связь сюжетной линии героини романа Татьяны Лариной с остро стоящей проблемой взаимоотношений мужской и женской части пользователей сети Интернет.

Нельзя обойти стороной мем под названием «Ничоси» (рис. 8) («ничего себе» на интернет-сленге), который также был выделен в массовой культуре и использован для отражения поэта и шуточной интерпретации его стихотворения «Я помню чудное мгновение». Взамен приобретшей невероятную популярность фразы «Ничоси» на смену пришла реплика «Чудное мгновение!», а к уже устоявшейся белой абстрактной фигуре были добавлены парик с кудрями, густые бакенбарды и перо с исписанным листом. Хочется заметить, что трансформации облика и текста не оказали никакого влияния на сущность транслируемой информации. Она так же выражает эмоцию удивления, как и реплика «Ничоси», чем и смогли воспользоваться многие пользователи социальных сетей и Интернета в целом.

Отдельное направление в мемах, посвященных творчеству и биографии А. С. Пушкина, — мемы о его дуэли с Дантесом (рис. 9, 10). Проведенный анализ показал, что 60 % мемов напрямую или косвенно отражают дуэль Пушкина и Дантеса. Многие из представленных мемов показывают, как мог бы выглядеть данный конфликт в наше время. В качестве примера приведем один из мемов, показывающий действия Дантеса в социальной сети «ВКонтакте» (рис. 9). Сюжет данного креолизованного текста достаточно прост: Дантес связывается с женой Александра Сергеевича с помощью социальной сети и ставит лайк⁷⁹. Пушкин, обратив внимание на совершенные действия, доносит до своего будущего оппонента претензии, а затем отправляет ему «подарок» — перчатки, подразумевающая под этим вызов на дуэль.

И показанная ситуация логически приводит нас к последующему сюжету — «Версус Баттл» Пушкина и Дантеса (рис. 10). Последние несколько лет в тренды Рунета вышло мероприятие под названием «Версус Баттл» (от англ. *Versus* — против). Здесь противники соревнуются друг с другом с помощью рифмованных текстов (без сопровождения или под ритм). Версус Баттлы сегодня называют

⁷⁹ Лайк — специальная отметка, которую вы можете оставлять, оценивая любой тип материалов в социальных сетях, тем самым уведомляя автора о том, что его мнение (изображение) вам понравилось.

современными аналогами бескровных дуэлей. Создатели мема решили показать, как бы выглядела дуэль Дантеса и Пушкина. В данном креолизованном тексте авторы взяли за основу один из панчей⁸⁰ одного из самых популярных и известных реперов Оксимирона (настоящее имя — Мирон Федоров).

Как показал анализ креолизованных текстов, посвященных личности и творчеству Александра Сергеевича Пушкина, поэт остается фигурой, вызывающей большой интерес в массовой культуре, что и отражает подборка проанализированных мемов. Также стоит отметить тот факт, что множество мемов, посвященных творчеству и биографии Пушкина, можно отнести к категории «мемы-долгожители». Это говорит о том, что в массовой культуре современности А. С. Пушкин не является краткосрочным трендом и является актуальным вне контекста времени.

В общем потоке мемов, связанных с Н. В. Гоголем, можно отметить несколько тематических категорий. На наш взгляд, все мемы можно поделить на три группы: мемы, которые «играют» с названиями произведений Гоголя, мемы, посвященные выходу многосерийного фильма «Гоголь», и мемы про сожженный второй том «Мертвых душ». Покажем это на примерах.

В первую группу мы определяем мемы, которые «играют» с названиями произведений Гоголя. Например, автор одного из подобных изображений решил повеселить игрой слов, заменив название известного парфюмерного бренда «Chanel» на одно из произведений Николая Васильевича, превратив его в «Chinel», сохранив логотип бренда над измененным названием (рис. 11). Также можно отметить еще один подобный сюжет: в нем использована фраза, ставшая практически крылатой для молодежи, — «Ok, Google». В данном меме используется замена фразы на «Ok, Gogol» (рис. 12).

В особую категорию можно вынести мем, который отсылает нас к произведению Гоголя «Мертвые души» (рис. 13). Отсылка идет не только к самому авторскому тексту, но и к снятому по произведению фильму. В наши дни в образовательном процессе очень активно используются мультимедийные технологии. В их число входят и фильмы. На уроках литературы учителя часто показывают детям экранизации произведений классиков, в связи с чем советская экранизация «Мертвые души» знакома им не понаслышке. Таким образом, мы видим слияние книжного текста и кадров из фильма в креолизованном тексте. Текст в данном примере написан в формате стиха. «Мертвые души — странный предмет. / Значатся в списках, но их в живых нет».

Большую нишу в интернет-сети заняли мемы, посвященные выходу многосерийного фильма «Гоголь». Среди них есть как нейтрально окрашенные, так и мемы, выражающие негативную позицию. К нейтральным можно отнести мем с общим названием «Think about it» (англ. «Подумай над этим»). В нем автор в шуточной форме призывает «поступать хитро»: не читать произведения, написанные Гоголем, а просто сходить на фильм «Гоголь». «Тебе не обязательно читать Гоголя, если ты можешь сходить на него в кино» (рис. 14). Конечно, не стоит забывать и о негативных выражениях авторов некоторых мемов об этом

⁸⁰ Панч — строка, которая должна привлечь внимание зрителей и задеть противника, то есть этой фразой вы должны «ударить» своего оппонента, максимально остроумно высмеять его, чтобы стать победителем баттла.

фильме. Например, один из них выдвигает мнение, что Гоголь в интерпретации Александра Петрова не смог отразить настоящего Гоголя. Поэтому здесь задействован мем «Гоголь здорового человека / Гоголь курильщика» (рис. 15). И даже в этой категории авторы смогли добавить шутку про сожженный второй том «Мертвых душ». По аналогии с книгой, автор прогнозирует выход четырех серий сериала, но, по его мнению, четвертую серию «сожгут» (сериал выпущен в трех частях). «Фильм выйдет в четырех частях, но четвертую СОЖГУТ)0)))0» (рис. 16). Сожжение рукописей Гоголем доныне является предметом размышлений для биографов. Так, например, В. А. Воропаев в своей статье «Последние дни жизни Н. В. Гоголя как духовная и научная проблема», ссылаясь на мемуары доктора А. Т. Тарасенкова, отмечает, что, возможно, это случайность: Гоголь в разговоре с графом Толстым говорил, что «хотел было сжечь некоторые вещи, давно на то приготовленные, а сжег все». Также стоит отметить тот факт, что писатель «думал разослать на память друзьям по тетрадке: пусть бы делали, что хотели»⁸¹. Загадочность истории сожжения рукописи и повлияла на то, что мемы про сожженный второй том «Мертвых душ» являются самой массовой категорией креолизованных текстов о Н. В. Гоголе. Например, мем «Не хочу, не буду!» показывает нам, чем можно мотивировать Гоголя (рис. 17). Данный креолизованный текст является серийным, так как состоит из четырех кадров, взаимосвязанных между собой, но каждый отдельно несет в себе свой особый смысл. Автор мема «дает» Николаю Васильевичу горящий второй том, чем вызывает в нем желание «деятельности».

Следующий мем связан с повестью «Тарас Бульба». В нем переделана знаменитая цитата Тараса Бульбы своему сыну: «Я тебя породил, я тебя и убью». Переделана она следующим образом: «Я тебя написал / Я тебя и сожгу» (рис. 18). Также существует вариант мема «А что если...» о Гоголе: «А что, если Гоголь сжег второй том “Мертвых душ”, потому что писал на латинской раскладке и заметил это только на последней главе» (рис. 19). Обратимся к популярному и по сей день мему «Обработайте фото, пожалуйста». В нем на художественной работе меняется лицо девочки, сжигающей книгу, на лицо Николая Васильевича Гоголя (рис. 20).

Таким образом, в жизни современного человека классическая литература является «универсальным языком», основанным на абсолютных ценностях, а герои классики — культурными архетипами. Одной из актуальных форм рецепции (восприятия) фигур пантеона классической литературы на сегодняшний день является мем. На основании проведенного исследования можно заключить, что тренды нашей эпохи по-прежнему связаны с Александром Сергеевичем Пушкиным и Николаем Васильевичем Гоголем. Получается, что они как тренд-сеттеры все еще не являются устаревшими и продолжают жить в наши дни. Признавая креативный потенциал любого пользователя интернет-сети (каждый может по шаблону переосмыслить, «переакцентуировать» творчество классиков), мы должны признать, что с точки зрения содержания авторы находятся в пределах устоявшихся мифов о писателях: для Пушкина это, прежде всего, дуэль и оптимизм, а для Гоголя — сожженный второй том «Мертвых душ» и мистика личности.

⁸¹ Воропаев В. А. Новое о Гоголе: источниковедческий обзор / В. А. Воропаев // Литературный факт. — 2017. — № 5. — С. 429.

§ 3. Байопик о писателе как попытка создания национального супергероя: трилогия «Гоголь»

Иной тип креативной рецепции предлагают фильмы, которым фигура автора интереснее, чем его творчество. Этот тип использовали авторы многосерийного детективного фильма «Гоголь», который вышел в августе 2017 года. Несмотря на разделившиеся мнения по поводу картины, фильм демонстрирует нам сохраняющуюся актуальность личности писателя.

Главный герой — молодой чиновник Николай Гоголь-Яновский (Александр Петров), неудачливый поэт и обладатель мистического дара, нервы и обмороки, безумность. Молодой Гоголь образца 1829 года выглядел иначе — «как денди лондонский одет...», короткая прическа, никаких усов. Он слыл модником и франтом. Размышляя о высоких материях, он легко переходил к делам земным. Нарядная одежда интересовала его чрезвычайно: «Напиши, пожалуйста, какой-то у вас модный цвет на фраки? — обращается он к одному приятелю. — Мне очень бы хотелось сделать себе синий с металлическими пуговицами...»⁸². Здесь же мы наблюдаем узнаваемый образ — длинные волосы, пробор, плащ-крылатка.

Центральный вопрос, который можно сформулировать в отношении экранизации трилогии, — с какой целью авторы помещают фигуру «автора биографического» внутрь художественного мира его произведений, делая его еще одним персонажем фантастического реализма Гоголя. Понимая, что здесь авторы фильма разрушают границы между художественным и псевдореальным (реальность как допущение), мы полагаем, что, ориентируясь на постмодернистское представление о «мире как тексте и тексте как мире», интертекстуальный анализ в сочетании с идеей рецепции позволит нам ответить на этот вопрос.

Интертекстуальность — термин французских ученых-структуралистов Ролана Барта и Юлии Кристевой. Интертекст — это текст, который составлен из старых цитат, перемешанных, включенных в новый текст, где старые смыслы объединяются с новыми. По мнению ученых, интертекстуальность — одна из главных черт современной культуры.

Согласно общеизвестному, ставшему классическим, определению Р. Барта, каждый текст «является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах»: «Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и так далее — все они поглощены текстом, перемешаны в нем, поскольку всегда до текста вокруг него существует язык»⁸³. Лингвист И. А. Фатеева пишет: «Интертекстуальность — это способ генезиса собственного текста постулирования собственного авторского “Я” через сложную систему отношений оппозиций, идентификации и маскировки с текстами других авторов»⁸⁴.

⁸² Зубков А. Этот странный Гоголь / А. Зубков. — URL: <https://www.3vozrast.ru/article/dosug/library/1654/> (дата обращения: 05.05.2019).

⁸³ Барт Р. От произведения к тексту / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. — С. 246.

⁸⁴ Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н. А. Фатеева. — М.: КомКнига, 2006. — С. 16.

Н. Пьеге-Гро предлагает следующее терминологическое различие: «Интертекстуальность — это устройство, с помощью которого один текст перезаписывается на другой текст, а интертекст — это совокупность текстов, отразившихся в данном произведении, независимо от того, соотносятся ли они с произведением (в случае аллюзии) или включаются в него (как в случае цитаты). Очевидно, что эти два понятия неотделимы друг от друга. Но если интертекстуальность — это инструмент, при помощи которого мы считываем интертекст, и способ организации внетекстовых связей в пространстве текстов, то интертекст — это система текстов, втягивающихся в пространство того или иного текста»⁸⁵.

М. А. Можейко, анализируя труды Ж. Женетта, выделила несколько типов интертекстуальности:

- интертекстуальность как соприсутствие в одном тексте двух и более различных текстов (цитата, плагиат, аллюзия и др.);
- паратекстуальность как отношение текста к своей части;
- метатекстуальность как соотношение текста со своими предтекстами;
- гипертекстуальность как пародийное соотношение текста с профанируемыми им иными текстами;
- архитектстуальность как жанровые связи текстов⁸⁶.

В нашем случае речь идет о гипертекстуальности и метатекстуальности, которые показывают уровни рецепции литературной репутации Н. В. Гоголя.

Трилогия более всего похожа на мистический триллер. И хотя права фантазировать на данные сюжеты у авторов никто не отнимал, все же не верится, что события, произошедшие по версии авторов фильма с Гоголем в Диканьке, смогли бы вдохновить его на повести, которые заставили Пушкина воскликнуть: «Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности. А местами какая поэзия!»⁸⁷.

Авторы берут за основу художественные произведения Н. В. Гоголя и преподносят их в переработанном виде, предлагая самые узнаваемые широкой публикой мифы и факты из произведений и жизни писателя. На наш взгляд, была предпринята попытка реконструировать структуру сознания автора, который сумел сочинить столь совершенную фантастическую вселенную. Покажем на примерах, какого рода мотивы и сюжеты входят в метатекст фильма «Гоголь».

В первой главе «Убийство в Диканьке» метатекст складывается из нескольких произведений, таких как «Майская ночь, или Утопленница», «Ночь перед Рождеством», «Шинель». В этой главе авторы фильма используют сюжетную ситуацию повести «Майская ночь, или Утопленница». Молодой казак Левко, влюбленный в красавицу Ганну, желает на ней жениться. Однако его отец тоже питает чувства к девушке. Левко помогает утопленнице, дочери сотника, отыскать среди ее сестер-утопленниц мачеху-ведьму. Когда-то отец выгнал свою дочь из

⁸⁵ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро. — М.: ЛКИ, 2008. — С. 34.

⁸⁶ Можейко М. А. Интертекстуальность / М. А. Можейко // Постмодернизм: энциклопедия. — Минск: Интерпресс-сервис: Книжный дом, 2001. — С. 333–335.

⁸⁷ Цит. по: Пушкин А. С. Две рецензии на произведение Н. В. Гоголя «Вечера близ Диканьки» // Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. — М.: ГИХЛ. — Т. 6. Критика и публицистика. — М., 1961. — С. 88–89.

дому из-за новой жены, а панночка с горя утопилась. Она пыталась затащить в озеро мачеху, но та обернулась утопленницей и спряталась среди них. В благодарность за помощь панночка устраивает свадьбу Левко и Ганны.

Как и в повести Гоголя, здесь присутствует герой, который помогает утопленнице вычислить ведьму, да и сама история панночки совпадает с рассказанной в произведении писателя. Правда, теперь она дочь мельника, а не сотника. Панночку зовут Оксана, а именно так звали главную героиню повести «Ночь перед Рождеством» из сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки». Мачеха-ведьма получила имя возлюбленной Левко, Ганна, и стала хозяйкой постоянного двора в Диканьке. А вот сюжетная линия Левко и вовсе исчезла. В фильме его «функцию» выполняет сам Гоголь, а в награду получает помощь от Оксаны в расследовании убийств.

Есть здесь и отсылка к «Шинели» из «Петербургских повестей». На постоялом дворе во время обеда столичный следователь Яков Петрович Гуро рассказывает Гоголю историю из практики: «Какое-то время назад был забавный случай: один коллежский регистратор, у которого украли шинель, начал вдруг убивать и потрошить людей, причем не просто людей, а чиновников не ниже титулярного советника». Так как данный фильм — триллер, то создатели, стремясь соответствовать жанру, создают каноничную картину, меняя задумки и выделяя нужные им части претекстов.

Во второй главе «Красная свитка» метатекст сложен из следующих претекстов: «Сорочинская ярмарка» и «Ночь перед Рождеством». Глава построена на сюжете повести «Сорочинская ярмарка». Крестьянин Солопий Черевик с женой Хавроньей и дочерью Параской приезжают на ярмарку продать лошадь и пшеницу. Там они встречаются с молодым юношей Грицко, который влюбляется в Параску, но конфликтует с ее мачехой, поэтому, когда приходит свататься, получает отказ. Юноше помогает цыган: умело используя легенду о красной свитке (кафтани черта), он подставляет Солопия так, что того обвиняют в краже его же лошади. Грицко возвращает лошадь, становится спасителем Солопия, и тот в благодарность устраивает свадьбу молодых.

Имена и взаимоотношения героев сохранились. Как и в оригинале, в происходящее вмешиваются цыгане — правда, только косвенно. А еще сохраняется легенда о красной свитке. Но в повести Гоголя не было убийства Хавроньи, которое происходит в фильме. Не было и расследования, и вины Параски, и ее гибели от рук Черного Всадника. Зато в этой главе вводится местный кузнец Вакула. Такой персонаж был в повести «Ночь перед Рождеством», но сходство с литературным прототипом ограничивается тем, что киношный Вакула тоже кузнец и неплохо рисует.

Претекстами для третьей по счету главы «Заколдованное место» являются «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Вечер накануне Ивана Купала» и «Нос». Название главы совпадает с названием повести из «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Сюжет не имеет с повестью ничего общего, зато пересекается с другим произведением из того же сборника — «Вечер накануне Ивана Купала».

В фильме, как и в книге, есть богатый казак Корж, у которого двое детей (здесь это две дочери — Богдана и Дарина), есть бедный батрак Петро, который влюблен в Богдану, есть колдун Басаврюк. Петро, как и в оригинальном произведении, решается на убийство ради золота, а происходит это в Медвежьем овраге,

где растет загадочный кровоцвет. В повести фигурирует более «стереотипный» цветок папоротника. Дарина, в отличие от Ивася, все-таки выживает, а Петро погибает от рук Гоголя в Медвежьем овраге. Отсутствует в фильме и Баба Яга: на убийство Петро толкает сам Басаврюк. В этой главе мы узнаем о таинственном рождении Гоголя и роли в его судьбе некоего безносого человека. Возможно, это отсылка к повести «Нос» из «Петербургских повестей».

Название четвертой главы «Вий» отсылает к повести из сборника «Миргород». Молодой бурсак Хома Брут становится виновником гибели ведьмы. Он вынужден три ночи подряд читать над ней Псалтирь в церкви. Хома чертит на полу круг, но на третью ночь все-таки гибнет, не поборов искушения взглянуть в глаза Вию, предводителю нечисти, которая настойчиво и неотступно окружает бурсака в церкви. В фильме тоже фигурирует Хома Брут, который гибнет от рук нечисти. Но он уходит на второй план — его место занимает Гоголь. К тому же здесь Брут не молодой бурсак, который защищается по наитию, а опытный охотник на нечисть: Хома дает Гоголю инструкции и советует не смотреть в глаза Вию. Да и в Диканьке он появляется как нечто инородное в погоне за ведьмой Ульяной, которую давно преследует.

Никакого произведения в основу главы не легло, но в ней начинают раскрывать главную интригу фильма — историю персонажа Черный Всадник. Этот герой фигурировал в повести «Страшная месть». Претекстами главы «Страшная месть» служат «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Страшная месть». Название главы совпадает с названием повести из «Вечеров на хуторе близ Диканьки», однако герои здесь другие, общих сюжетных моментов мало. Часть «Страшной мести» Гоголя — легенда о двух братьях-казаках Петро и Иване. Король Степан предлагает награду за поимку турецкого паши. Награду заслуживает Иван, который делит ее с Петром, но брат завидует ему. Проезжая по горной тропе в Карпатах, Петро сталкивает Ивана в пропасть вместе с сыном-младенцем. Божий суд определяет наказание Петру: последний в его роду должен стать злодеем и расплачиваться за все прегрешения предков. А Иван, сидя на высокой горе, будет веселиться, глядя на муки брата. Эта мука для Петро окажется самой страшной: он захочет отомстить, но не сможет этого сделать.

В фильме вместо двух братьев фигурируют две сестры — Лиза и Мария. Лиза ненамеренно станет причиной гибели Марии. Девушка, как в оригинальном литературном произведении, упадет со скалы. Мария будет мстить сестре — правда, больше не за свою смерть, а за убийство возлюбленного.

В данной главе создатели практически полностью меняют сюжетную линию под свою собственную концепцию, создавая полностью новый метатекст, где ассоциация с оригиналом идет лишь через общее название.

В трилогии «Гоголь» действительно много отсылок к произведениям Николая Васильевича Гоголя. Но поскольку фильмы были сняты лишь по мотивам произведений, трудно ставить авторам в вину серьезные сюжетные и смысловые изменения литературных первоисточников — изменение имен, характеров, сюжетных поворотов, введение новых героев.

Гораздо интереснее понять, насколько передан уникальный дух гоголевских произведений. Данный вопрос является открытым для дискуссий и не имеет однозначной точки зрения. Авторы фильмов постарались привнести в повествование гоголевскую мистику, но исключили сатиру, характерную для гоголевской

нечисти. Черт из «Ночи перед Рождеством» у Гоголя был похож скорее на провинциального чиновника, который способен лишь на мелкие пакости, нежели на героя триллеров и историй ужасов. Но создатели решили немного переосмыслить этого героя, превратив его в идеального героя триллеров. Нет в фильмах и красочного быта украинского народа, без которого нельзя представить раннего Гоголя, нет того праздничного ярмарочного духа, музыкальности.

Как мы полагаем, по мнению создателей фильма, творец не может быть обычным человеком, поэтому они создают для него условный мир, в котором он живет. Но ведь на самом деле не мир особый, а восприятие его необыкновенно. В текстах не работают реальные пространственно-временные координаты. Ю. М. Лотман в работе «Художественное пространство Гоголя» отмечает, что «у Гоголя в его произведениях особой отмеченностью обладает художественное пространство. *Spatium*, в котором движется и действует тот или иной герой, не только метафорически, но и в прямом смысле устроен тем или иным присущим ему образом. В этом смысле художественное пространство у Гоголя в значительно большей мере “условно”, т. е. художественно отмечено»⁸⁸.

Данная кинокартина является псевдобайопиком — фильмом-биографией, но с условной биографической канвой, так как, с одной стороны, она раскрывает фигуру и творчество Н. В. Гоголя, но, с другой стороны, делает это, включая писателя в мир его персонажей. Гоголь в фильме подобен Супермену, так как способен распознать и уничтожить зло, он обладает уникальными способностями — суперсилой.

Создавая образ писателя в фильме, сценаристы опирались на сознание массового зрителя, у которого уже сложился устойчивый образ Гоголя. По общей концепции представленного создателями метатекста можно заключить, что они решили сделать упор на присутствии самого писателя внутри событий. Причем Николай Васильевич в данной интерпретации является не только свидетелем происходящего, но и вершит исход каждого из них. Возможно, этим авторы попытались направить внимание зрителя на процесс порождения художественного мира, где для него все открывается здесь и сейчас.

Авторы фильма сознательно работают в жанре псевдобайопика, так как установка на репутацию писателя для них важнее, чем следование реальным биографическим фактам. Потенциальная возможность гоголевской жизненной истории создать новый миф была осмыслена с точки зрения пограничности фигуры Творца литературного текста по отношению к действительности.

Характерно, что Гоголь-мистик оказался интереснее современным интерпретаторам, чем Гоголь-сатирик или Гоголь-религиозный автор. Мы полагаем, что это важный момент современной рецепции авторов, входящих в школьную программу: образ упрощается, но создает вокруг себя новые актуальные мифы.

⁸⁸ Лотман Ю. М. Художественное пространство Гоголя / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М.: Просвещение, 1988. — С. 251–292.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поставив себе целью анализ инновационных форм переосмысления классического литературного наследия (мемов о классиках и фильмов-байопиков) в рецептивном аспекте, в контексте исследования проблемы динамики литературной репутации писателей-классиков как части современной национальной российской массовой культуры и культуры повседневности мы пришли в нашей работе к некоторым значимым для этой проблемы выводам.

Классика, входя в массовую культуру, принимает на себя законы, по которым массовая культура существует. Происходит переакцентировка с содержания, которое кажется общеизвестным, идет перенос внимания на форму; читателям-просьюмерам важно индивидуализировать свои отношения с классикой, переосмыслить и сделать классику «своей»; благодаря современным коммуникациям трансляция собственной рецепции существенно облегчается, каждый современный человек может себя почувствовать причастным к великой культуре, а это, в свою очередь, запускает важные адаптационные и рекреационные механизмы: благодаря классике современный потребитель информации может отдохнуть обучаясь.

Под влиянием сущностных изменений, которые пережило общество в эпоху Интернета, традиционные формы рецепции классики (обычно определяемые как часть «городского текста» — парки, рестораны, названия улиц и т. п.) сменились креативными формами, часто транслируемыми через социальные сети — мем и байопик о наиболее значимых для нашей национальной культуры писателях А. С. Пушкине и Н. В. Гоголе заменили одновременно анекдот и настенные надписи, стали частью городской современной культуры. Очевидно, что у разных людей разные интерпретационные ресурсы и потребности, поэтому мы видим результат больших или меньших усилий, затраченных на производство мема, но всегда стремление приобщиться к готовым позитивным смыслам, которые заложены в высокой культуре. Ни один из проанализированных мемов, несмотря на иронические коннотации, не содержит в себе попыток дискредитировать классиков, и это очень важный вывод, который мы можем сделать: общество не готово отказаться от авторитета классической фигуры и классического текста. «Классика», пусть и в «свернутом виде», продолжает выполнять функцию носителя культурных кодов нации. Отказ от классики невозможен, и пересмотр классического наследия опять возвращает нас к ее базовым константам. Но все же остается проблема непрочитанности первоисточника.

Современное литературоведение зафиксировало окончательную «канонизацию» А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, определив границы мифов о писателях: кудрявость и любвеобильность Пушкина и носатость и социопатию Гоголя. Литературная репутация писателей сформирована и закреплена в массовом сознании благодаря школьной программе. Исследование мемов и байопиков подтвердило, что именно такие черты мифов вошли в креативные инновационные стратегии современных читателей — пользователей сети Интернет. Таким образом, в жизни современного российского человека классическая литература по-прежнему является «универсальным языком», основанным на абсолютных ценностях, а герои классики — культурными архетипами. Это показывает и байопик о Н. В. Гоголе — фильм-трилогия «Гоголь»: в нем писатель приобретает черты героя комикса или

боевика и, подобно супергерою, спасает мир от зла. Нам кажется важным, что именно классический писатель принял на себя черты борца с нечистью, потому что наша российская культура всегда была литературоцентричной. И этот пример еще раз говорит, что о смерти этой парадигмы говорить рано.

На основании проведенного исследования можно заключить, что креативные тренды нашей эпохи по-прежнему связаны с Александром Сергеевичем Пушкиным и Николаем Васильевичем Гоголем. Получается, что они как носители трендов все еще не являются устаревшими и продолжают жить в наши дни. Признавая креативный потенциал любого пользователя интернет-сети (каждый может по шаблону переосмыслить, «переакцентуировать» творчество классиков), с точки зрения содержания авторы мемов находятся в пределах устоявшихся мифов о писателях: для Пушкина это, прежде всего, дуэль и оптимизм, а для Гоголя — сожженный второй том «Мертвых душ» и мистика личности.

Мы полагаем, что наше исследование имеет **перспективу** и может быть продолжено расширением материала и анализом репутации новых фигур классического пантеона (М. Ю. Лермонтов, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский), а также сравнением форм «народной» рецепции классики (например, лубка второй половины XIX века) с креативными стратегиями пользователей социальных сетей в XXI веке, которые продолжают творить прямо сейчас.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова, Е. Л. Массовая культура в современном социально-культурном дискурсе [Текст] / Е. Л. Антонова, В. Г. Туркина // Образование и наука в России и за рубежом. — 2018. — № 10 (45). — С. 260–266.
2. Барт, Р. От произведения к тексту / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы. Семиотика, поэтика [Текст]. — М.: Прогресс, 1989. — С. 244–248.
3. Бахтин, М. М. Слово в романе / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 72.
4. Белл, Д. Грядущее постиндустриальное общество [Текст] / Д. Белл. — М.: Академия, 1999. — 785 с.
5. Виноградов, И. А. Гоголь в Нежинской гимназии высших наук: Из истории образования в России [Текст] / И. А. Виноградов. — М.: ИМЛИ РАН, 2015. — 352 с.
6. Виноградов, И. А. Летопись жизни и творчества Н. В. Гоголя (1809–1852). С родословной летописью (1405–1808) [Текст] / И. А. Виноградов. — М.: ИМЛИ РАН, 2017. — 736 с.
7. Воропаев, В. А. Николай Гоголь: Опыт духовной биографии. 2-е изд., испр., доп. [Текст] / В. А. Воропаев. — М.: Паломник, 2014. — 336 с.
8. Воропаев, В. А. Новое о Гоголе: источниковедческий обзор [Текст] / В. А. Воропаев // Литературный факт. — 2017. — № 5. — С. 427–438.
9. Воропаев, В. А. Три этюда о Гоголе (из архивных разысканий) [Текст] / В. А. Воропаев // Гоголь и современность: сб. ст. — М.: Советская Россия, 1985. — С. 434–469.
10. Гаспаров, М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика [Текст] / М. Л. Гаспаров. — М.: Наука, 1984. — 319 с.
11. Гаспаров, М. Л. Столетие как мера, или Классика на фоне современности [Текст] / М. Л. Гаспаров // Филология как нравственность. — М.: Фортуна ЭЛ, 2012. — С. 158–162.

12. Гиппиус, В., Зеньковский, В. Н. В. Гоголь [Текст] / В. Зеньковский. — СПб.: Logos, 1994. — 344 с.
13. Гун, Г. Е. Городская художественная культура как социокультурный проект (на примере Магнитогорска) [Текст] / Г. Е. Гун // Челябинский гуманитарий. — 2012. — № 21. — С. 75–78.
14. Гуревич, А. М. Свободная стихия: статьи о творчестве Пушкина [Текст] / А. М. Гуревич. — М.: Языки славянской культуры (ЯСК), 2015. — 367 с.
15. Джулиани, Р. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай: Материалы исследования [Текст] / Р. Джулиани. — М.: Новое литературное обозрение, 2009. — 288 с.
16. Дубин, Б. В. Идея «классики» и ее социальные функции [Текст] / Б. В. Дубин, Н. А. Зоркая // Дубин, Б. В. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре: сб. ст. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — С. 40–82.
17. Ерастов, Ф. Война и Мир в комиксах [Электронный ресурс] / Ф. Ерастов. — URL: <http://litcult.ru/blog/17759> (дата обращения: 02.05.2019).
18. Ерохина, Т. И. Массовая культура как механизм трансляции культурного наследия [Текст] / Т. И. Ерохина // Сборник материалов III Культурного форума регионов России. — М.: ИП Лядов К. В., 2017. — С. 89–95.
19. Ерохина, Т. И. Текст — код массовой культуры [Текст] / Т. И. Ерохина // Ярославский педагогический вестник. — 2015. — № 2. — С. 37–45.
20. Загидуллина, М. В. Пушкинский миф в конце XX века [Текст] / М. В. Загидуллина. — Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 2001. — 329 с.
21. Загидуллина, М. В. Трансграничные претензии художественного текста: литература как клиника (диагнозы массовых фобий и рецепты общественного развития) [Текст] / М. В. Загидуллина // Пространство литературы: контексты и проблемы границ. Материалы научно-практической конференции словесников. — Екатеринбург: УрГПУ, 2013. — С. 170–175.
22. Зейдель-Дреффке, Б. Гоголеведение и психоанализ. История и современность [Текст] / Б. Зейдель-Дреффке // Русская литература. — 1992. — № 3. — С. 12–29.
23. Зиновьева, Н. А. Создание мема как социокоммуникативная технология в медиaprостранстве [Текст] / Н. А. Зиновьева // Вестник СПбГУ. Сер. 12: Социология. — 2014. — № 4. — С. 177–184.
24. Зубков, А. Этот странный Гоголь [Электронный ресурс] / А. Зубков. — URL: <https://www.3vozzrast.ru/article/dosug/library/1654/> (дата обращения: 05.05.2019).
25. Иезуитов, С. Тонино Гуэрра: «Мы с Феллини просили Гоголя о помощи» [Электронный ресурс] / С. Иезуитов // Литературная газета. — 2010. — № 26 (6281). 30 июня. — URL: <https://lgz.ru/article/N26--6281--2010-06-30-/Tonino-Guerra%3A-%D0%9C%D0%BC%D0%BD-%D0%9C-Fellini-prosili-Gogolya-o-pomoshti%3D13216/> (дата обращения: 15.05.2019).
26. Ильин, А. Н. Проявление субъектности на различных уровнях массовой культуры [Текст] / А. Н. Ильин // Вопросы культурологии. — 2009. — № 8. — С. 74–77.
27. Коды массовой культуры: российский дискурс: кол. моногр. / под науч. ред. Т. С. Злотниковой, Т. И. Ерохиной. — Ярославль: РИО ЯГПУ, 2015. — 240 с.
28. Кончаловский, А. «Феллини и Гоголь», тезисы к докладу на конференции Института Федерико Феллини в городе Римини, Италия [Электронный ресурс] / А. Кончаловский. Официальный сайт режиссера. URL: http://www.konchalovsky.ru/works/articles/Fellini_and_Gogol/ (дата обращения: 15.05.2019).
29. Костина, А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества [Текст] / А. В. Костина — М.: ЛКИ, 2008. — 352 с.
30. Лотман, Ю. М. Пушкин: Очерк творчества [Текст] / Ю. М. Лотман // Лотман, Ю. М. Пушкин: Биография писателя. — СПб.: Искусство-СПБ, 1995. — С. 187–211.

31. *Лотман, Ю. М.* Художественное пространство Гоголя [Текст] / Ю. М. Лотман // Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М.: Просвещение, 1988. — С. 251–292.
32. *Луцевич, Л. Ф.* Авторецепция как попытка формирования литературной репутации в «Авторской исповеди» Николая Гоголя [Текст] / Л. Ф. Луцевич // Творчество Гоголя и русская общественная мысль. Тринадцатые Гоголевские чтения: сб. науч. ст. — Новосибирск, 2013. — С. 176–184.
33. *Любимов, В. В.* Психология восприятия: учебник [Текст] / В. В. Любимов. — М.: Эксмо: ЧеРо: МПСИ, 2007. — 472 с.
34. *Мандельштам, И. Е.* О характере гоголевского стиля [Электронный ресурс] / И. Е. Мандельштам. — URL: <http://dic.academic.ru> (дата обращения: 02.05.2019).
35. *Манн, Ю. В.* Гоголь. Книга 1. Начало: 1809–1835 [Текст] / Ю. В. Манн. — М.: РГГУ, 2012. — 510 с.
36. *Манн, Ю. В.* Гоголь. Книга 2. На вершине: 1835–1845 [Текст] / Ю. В. Манн. — М.: РГГУ, 2012. — 552 с.
37. *Манн, Ю. В.* Гоголь. Книга 3. В конце пути: 1845–1852 [Текст] / Ю. В. Манн. — М.: РГГУ, 2013. — 497 с.
38. *Манн, Ю. В.* Гоголь: академический, полный [Текст] / Ю. В. Манн // *Studia Litterarum*. — 2016. — № 3–4. — С. 205–215.
39. *Манн, Ю. В.* Постигая Гоголя [Текст] / Ю. В. Манн. — М.: Аспект Пресс, 2005. — 206 с.
40. *Манн, Ю. В.* Поэтика Гоголя [Текст] / Ю. В. Манн. — М.: Художественная литература, 1988. — 413 с.
41. *Машинский, С. И.* Художественный мир Гоголя [Текст] / С. И. Машинский. — М.: Просвещение, 1988. — 432 с.
42. *Мемедуллаева, А. И.* Литературная рецепция художественного произведения [Электронный ресурс] / А. И. Мемедуллаева // Современные научные исследования и инновации. — 2016. — № 8. — URL: <http://web.snauka.ru/issues/2016/08/70534> (дата обращения: 25.03.2019).
43. *Мережковский, Д. С.* Пушкин [Текст] / Д. С. Мережковский // Мережковский, Д. С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. — СПб.: Наука, 2007. — С. 229–297.
44. *Михеев, А. А.* Языковая личность А. С. Пушкина: интертекстуальность и прецедентность в дискурсах разных типов: дис. ... канд. филол. наук [Текст] / А. А. Михеев. — Казань, 2018. — 162 с.
45. *Можейко, М. А.* Интертекстуальность [Текст] / М. А. Можейко // Постмодернизм: энциклопедия. — Минск: Интерпресс-сервис: Книжный дом, 2001. — С. 333–335.
46. *Мороз, О.* Просьюмеризм и культура потребления [Электронный ресурс] / О. Мороз. — URL: <https://postnauka.ru/video/72615> (дата обращения: 15.05.2019).
47. *Мочульский, Д.* Духовный путь Гоголя [Текст] / Д. Мочульский // Гоголь. Соловьев. Достоевский. — М.: Республика, 1995. — С. 5–60.
48. *Непомнящий, В. С.* Пушкин. Русская картина мира [Текст] / В. С. Непомнящий. — М.: Наследие, 1999. — 543 с.
49. *Новиков, В. И.* Пушкин: двадцать два мифа о поэте [Текст] / В. И. Новиков // Время и мы. — 1999. — № 143. — С. 178–193.
50. *Ортега-и-Гассет, Х.* Эстетика. Философия культуры [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет. — М.: Искусство, 1991. — 588 с.

51. Памятники России, скульптуры, мемориалы, монументы и статуи: Интернет-справочник [Электронный ресурс]. — URL: <http://vetert.ru/rossiya/pamyatniki.php> (дата обращения: 02.05.2019).
52. *Переверзев, В. Ф.* Творческий путь Гоголя [Текст] / В. Ф. Переверзев // Переверзев, В. Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. — М.: Советский писатель, 1982. — 180 с.
53. Писатель Лев Данилкин оценил вклад Пушкина в современное самосознание: интервью писателя Национальной службе новостей [Электронный ресурс]. — URL: <https://russian.rt.com/nopolitics/news/520571-pushkin-kultura-rossiya> (дата обращения: 15.05.2019).
54. Померанцев, И. Пушкин за границей [Электронный ресурс] / И. Померанцев. — URL: <https://archive.svoboda.org/programs/OTB/1999/OBP.02.asp> (дата обращения: 20.05.2019).
55. *Пушкин, А. С.* Две рецензии на произведение Н. В. Гоголя «Вечера близ Диканьки» [Текст] / А. С. Пушкин // Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 томах. — М.: ГИХЛ, Том 6. Критика и публицистика, 1961. — С. 88–89.
56. *Пьеге-Гро, Н.* Введение в теорию интертекстуальности [Текст] / Н. Пьеге-Гро. — М.: ЛКИ, 2008. — 240 с.
57. *Рейтблат, А. И.* Как Пушкин вышел в гении [Текст] / А. И. Рейтблат. — М.: Новое литературное обозрение, 2001. — 330 с.
58. *Рейтблат, А. И.* Русский извод массовой литературы: непрочитанная страница [Текст] / А. И. Рейтблат // Новое литературное обозрение. — 2006. — № 77. — С. 405–413.
59. *Розанов, И. Н.* Литературные репутации [Текст] / И. Н. Розанов. — М.: Советский писатель, 1990. — С. 145–161.
60. *Седакова, О.* Мысль Пушкина: материалы лекции [Электронный ресурс] / О. Седакова. — URL: <https://www.pravmir.ru/myisl-pushkina-lektsiya-olgi-sedakovoy-video/> (дата обращения: 05.05.2019).
61. *Селютин, Е. А.* Процесс верификации трендов в современной массовой культуре: прием апелляции к авторитету [Текст] / Е. А. Селютин // Челябинский гуманитарий. — 2011. — № 2 (15). — С. 33–41.
62. *Синецкий, С. Б.* Культурная политика XXI века: от прецедента Истории к проекту Будущего: моногр. [Текст] / С. Б. Синецкий. — Челябинск: Энциклопедия, 2011. — 288 с.
63. *Скорондаева, А.* Классик верит блогу [Электронный ресурс] / А. Скорондаева. — URL: <https://rg.ru/2015/01/26/godliter-site.html> (дата обращения: 02.05.2019).
64. Стандарт среднего (полного) общего образования по литературе [Электронный ресурс]. — URL: <https://doc4web.ru/literatura/standart-srednego-polnogo-obshego-obrazovaniya-po-literature.html> (дата обращения: 15.05.2019).
65. *Степанов, Н. Л.* Гоголь. Творческий путь [Текст] / Н. Л. Степанов. — М., 1959. — 608 с.
66. *Сурат, И. З.* Вчерашнее солнце: о Пушкине и пушкинистах [Текст] / И. З. Сурат. — М.: РГГУ, 2009. — 652 с.
67. Такой всенародный Пушкин [Электронный ресурс]. — URL: <https://special.theoryandpractice.ru/pushkin> (дата обращения: 15.05.2019).
68. *Тарасов, А. В.* Особенности кинематографичности творчества Н. В. Гоголя [Текст] / А. В. Тарасов // Научный журнал КубГАУ — Scientific Journal of KubSAU. — 2014. — № 97. — С. 1377–1401.
69. *Топоров, В. Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) [Текст] / В. Н. Топоров // Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. — М.: Прогресс-Культура, 1995. — С. 259–367.

70. Тоффлер, Э. Третья волна [Электронный ресурс] / Э. Тоффлер. — URL: http://www.umk.virmk.ru/study/VMK/LITERA/Toffler_Tretiya_volna.pdf (дата обращения: 15.05.2019).
71. Тузовский, И. Д. Утопия XXI: глобальный проект «Информационное общество» [Текст] / И. Д. Тузовский. — Челябинск: ЧГАКИ, 2014. — 389 с.
72. Фатеева, Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности [Текст] / Н. А. Фатеева. — М.: КомКнига, 2006. — 280 с.
73. Хализев, В. Е. Теория литературы [Текст] / В. Е. Хализев. — М.: Высшая школа, 2002. — С. 438.
74. Храпченко, М. Б. Творчество Гоголя [Текст] / М. Б. Храпченко. — М.: Советский писатель, 1959. — 265 с.
75. Часовский, Н. В. Интернет-мем как особый жанр коммуникации [Текст] / Н. В. Часовский // Учен. зап. Забайк. гос. ун-та. Сер.: Филология, история, востоковедение. — 2015. — № 2 (61). — С. 124–127.
76. Чуйков, П. Л. Духовное наследие Н. В. Гоголя в литературно-критической и художественной рецепции Ф. М. Достоевского (1857–1864 гг.): дис. ... канд. филол. наук [Текст] / П. Л. Чуйков — М., 2018. — 200 с.
77. Шапинская, Е. Н. Массовая культура: очерк теорий. «Культурные исследования»: широкое понимание культуры в cultural studies [Текст] / Е. Н. Шапинская // Культура культуры. — 2016. — № 4 (12). — С. 5–17.
78. Шеметова, Т. Г. Биографический миф о Пушкине в русской литературе советского и постсоветского периодов: дис. ... д-ра филол. наук [Текст] / Т. Г. Шеметова. — М., 2011. — 318 с.
79. Шкловский, В. Б. О теории прозы [Текст] / В. Б. Шкловский. — М.: Советский писатель, 1983. — 267 с.
80. «Школа не должна убить у подростка интерес к чтению»: материалы круглого стола «Как изменится изучение литературы в школе: новая программа и новые угрозы» [Электронный ресурс]. — URL: http://vestnik.apkpro.ru/Arkhiv_novostey/91.html (дата обращения: 12.05.2019).
81. Шмелева, Т. В. Памятка о правилах и особенностях образования городских названий: Красноярск современный [Текст] / Т. В. Шмелева. — Красноярск, 1995. — С. 197–204.
82. Эйхенбаум, Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя [Текст] / Б. М. Эйхенбаум // Эйхенбаум, Б. М. О прозе. — Л.: Художественное литературное Ленинградское отделение, 1969. — С. 151–165.
83. Эко, У. Vertigo: круговорот образов, понятий, предметов [Текст] / У. Эко. — М.: Слово/Slovo, 2009. — 408 с.
84. Яусс, Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения [Текст] / Х.-Р. Яусс; пер. с нем. и предисл. Н. Зоркой // Новое литературное обозрение. — 1995. — № 6. — № 12. — С. 34–84.
85. Burman, J. T. The misunderstanding of memes: Biography of an unscientific object, 1976–1999 (англ.) [Текст] / J. T. Burman // Perspectives on Science: journal. — 2012. — Vol. 20, no. 1. — P. 75–104.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4

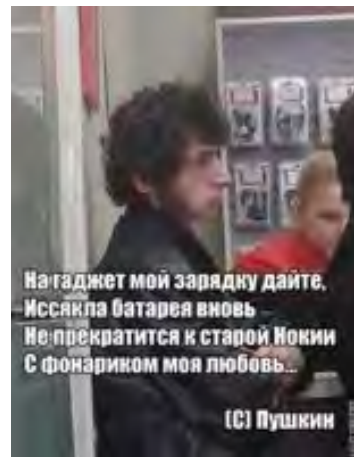


Рис. 5



Рис. 6

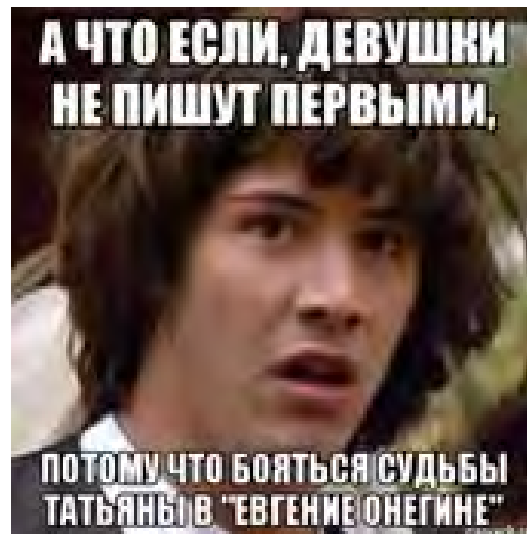


Рис. 7

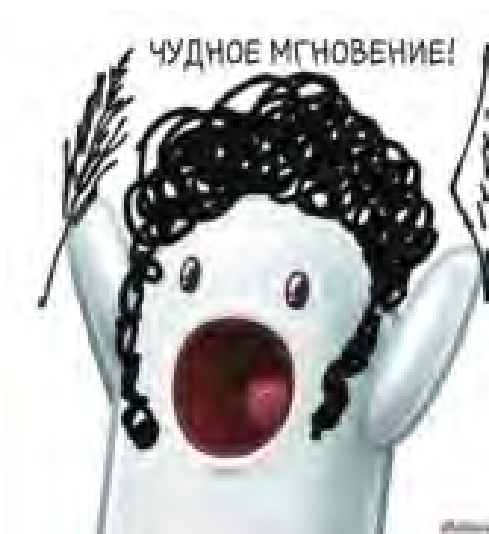


Рис. 8



Рис. 9

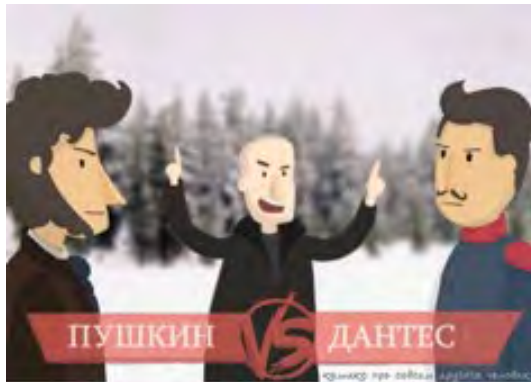


Рис. 10



Рис. 11



Рис. 12

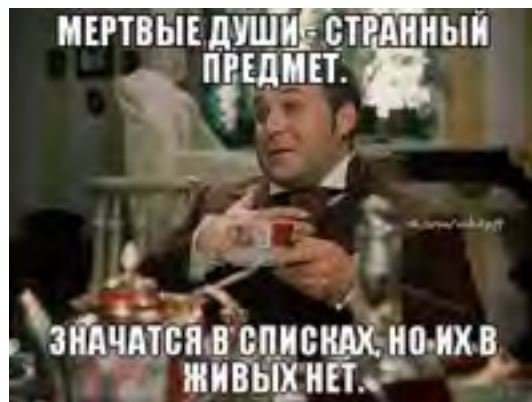


Рис. 13



Рис. 14



Рис. 15

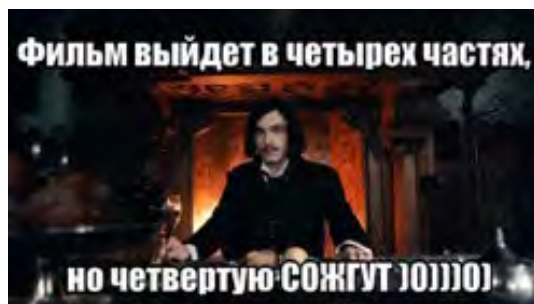


Рис. 16



Рис. 17



Рис. 18



Рис. 19



Рис. 20

*Третья премия***БИОГРАФИЯ КУЗЕБАЯ ГЕРДА
В НЕОПУБЛИКОВАННЫХ
РУССКОЯЗЫЧНЫХ ИСТОЧНИКАХ**

ГОГОЛЕВ Андрей Павлович
Литературный институт им. А. М. Горького

ВВЕДЕНИЕ**Общие сведения о работе**

Работа посвящена изучению биографии удмуртского писателя и поэта Кузебая Герда (Козьмы Павловича Чайникова) в свете русскоязычных источников, в том числе неопубликованных или опубликованных частично.

В качестве названия национальности в этой работе используется этноним удмурт (удмуртка, удмурты, удмуртский). Слово-синоним «вотяк» используется только в цитатах или там, где контекст не позволяет обойти именно это слово. Это уточнение связано с негативным контекстом слова «вотяк» в современной культуре удмуртов. «Вотяк» — название нации, данное извне, скорее всего русскими людьми, и означает «живущий на реке Вотка». Также в литературе встречается и слово «отяк», что позволяет предположить, что «от» — преобразовавшееся «уд», что, в свою очередь, преобразовавшееся «одо». На это указывает название «одо-мари», то есть «луговой человек». «Мари» здесь преобразовавшееся «мурт». Первое упоминание слова «удмурт» у Г. Миллера [16]:

«Вотяки называют себя не ар-ами, а уд-муртами» [26; с. 25–26]. Булгары называли землю удмуртов землей ари [26; с. 26]. Возможно также, что «уд» видоизменившееся «уг», что означает отрицательную или усиливающую частицу, наподобие русских частиц «не» и «ни». Тогда значение слова «удмурт» может трактоваться от значения «нечеловек» до «сверхчеловек». В своей научной статье «К вопросу о происхождении вотяков» Герд писал также о родственности кавказских удинов и удмуртов [36; с. 91–95]. Поэтому название народа в этой работе — удмурты, даже когда речь будет идти о времени, когда их местность носила название «Вотская автономная область».

Поэт, чья биография рассматривается в этой работе, будет называться Кузебай Герд, даже в случаях, когда описывается период до 1920 года, то есть до момента, когда имя Кузебай Герд стало официальным именем поэта.

Хронологические рамки исследования биографии с 1898 до 1925 года. Конечная дата хронологических рамок исследования не совпадает с датой смерти поэта по ряду причин: после 1925 года активно начинается травля поэта, затем следуют арест (1932 г.) и гибель (1937 г.). Все эти события влекут за собой научные вопросы, которые нельзя игнорировать или обозначить бегло, нельзя отвечать на них не в полной мере. Включение в эту работу периода 1925–1937 повлекло бы

увеличение объема работы втрое, а если включить в работу главы об истории реабилитации и судьбе наследия в настоящее время, то объем увеличился бы вчетверо. Автор работы выбрал стратегию уменьшения хронологических рамок без потери ее качества. Таким образом, в этой работе биография Кузубая Герда рассматривается от рождения до поступления периода в аспирантуру Института народов Востока, что и соответствует указанному временному промежутку 1898–1925.

Кузубай Герд (псевдоним, до 1920 г. — Кузьма Павлович Чайников) (1898–1937) — поэт, писатель, драматург, переводчик, критик, детский писатель, этнограф, фольклорист, искусствовед, актер, режиссер, композитор, архитектор и общественный деятель, является наиболее значительной фигурой удмуртской культуры в целом и удмуртской литературы в частности. Был репрессирован по обвинению в контрреволюционной деятельности и расстрелян 1 ноября 1937 года. Реабилитирован в 1958 году.

Его можно назвать человеком ренессанса по признаку многогранности, всеохватной смелости, значимости и по занимаемому положению в литературной иерархии удмуртской литературы. Герд является первой фигурой первого ряда в удмуртской литературе. Это неслучайно: за 20 лет активной творческой жизни (1912 первые опыты регулярной публикации — 1932 арест) он создал ряд жанровых образцов, вывел удмуртскую литературу в межнациональное пространство, ввел в удмуртский язык около ста неологизмов, то есть поставил удмуртскую литературу во весь рост. Это позволило вести межкультурный диалог на равных с русской культурой.

До задержания и ареста в мае-июне 1932 года Герду удалось опубликовать 450 стихотворений, 15 поэм, повесть, свыше ста научных статей [46; с. 6].

Русскоязычные произведения составляют из 32 поэтических произведений, написанных на русском языке (включая автопереводы), 8 русскоязычных произведений, написанных по народным (удмуртским) мотивам, 6 переводов удмуртских народных песен, перевода с удмуртского книги поэтессы Ашалчи Оки, то есть 15 стихотворений, а также одного перевода стихотворения Михаила Ильина. В этой работе будут рассматриваться вспомогательные тексты — анкеты, автобиографии, письма, научные работы, публицистика, тексты заявлений и прошений и иные записи на русском языке. К исследованию широко привлекаются материалы из архивов Москвы.

В этой работе сфокусировано внимание на месте встречи двух культур в отношении художественного творчества. Именно такие встречи позволяют оценить не только «чужую» культуру, но и свою собственную. Литература какого-либо народа не имеет четких территориальных и даже языковых границ, она существует в границах взаимодействия с другими литературами. Взаимодействие культур проявляется не только через появление художественных текстов, но и текстов документальных, также имеющих для литературоведения большую значимость.

Исследование актуализирует проблему расширения смысловых границ от понимания поэзии Кузубая Герда как декоративной, непоэтической и слабой до понимания его поэзии как средства общения двух культур.

В работе актуализируется проблема изучения удмуртской национальной поэзии в частности и изучения литературы народов России в общем.

Цели и задачи исследования

- Рассмотреть и восстановить общую канву жизни Кузубая Герда в свете найденных источников.
- Сопоставить уже имеющиеся данные о биографии поэта, опубликованные на русском языке за последние 30 лет. Составить обзор этих сведений, сделать выводы, исходя из этого сопоставления.
- Установить варианты времени и места рождения Кузубая Герда.
- Установить контекст ключевых событий биографии Кузубая Герда в период 1898–1925.

Научная новизна

- Впервые установлены все варианты времени и места рождения Кузубая Герда.
- Устанавливаются варианты имени матери поэта.
- Впервые биография Кузубая Герда рассматривается в свете русскоязычных источников.
- Вводятся в научный оборот ранее неопубликованные документы Кузубая Герда.
- Впервые обзревается и сопоставляются научные русскоязычные источники о биографии Кузубая Герда, а также устанавливаются контексты ключевых событий биографии 1898–1925.

Теоретическая и практическая значимость заключается в возможности использования результатов исследования при составлении изданий по истории финно-угорских литератур, в частности для исследований по истории удмуртской литературы. Результаты работы могут быть применены для составления учебных пособий для школ, лицеев, гимназий, техникумов, вузов и использоваться как материал к спецкурсам по удмуртской литературе или творчеству Кузубая Герда.

Методы исследования

Литературовед Владимир Владыкин писал об удмуртской литературе:

«Удмуртская литература родилась сразу взрослой. Повзрослевшим ребенком, думая недетские думы, взвалив на неокрепшие плечи тяжкие взрослые заботы, удмуртская литература встала в единый строй братских литератур. Их крепкие плечи не дали ей отступить, упасть. Ей было трудно, <...> но она шагала» [56; с. 14]. Действительно, удмуртская литература, как и многие другие, подверглась «ускоренному развитию» [66], в спрессованном виде литература проходила многие стадии развития, которые уже прошла европейская литература. Таким образом, в работе уместен сравнительно-исторический метод.

Степень разработанности темы

Эта работа продолжает исследования биографов-гердоведов и историков удмуртской литературы. В европейском литературоведении истории удмуртской литературы посвящен фундаментальный труд Петера Домокоша, в котором одно из центральных мест занимает биография Кузубая Герда. В отечественном литературоведении биографии Герда посвящали свои труды литературоведы старшего поколения А. Шкляев, Ф. Ермаков (участвовал и способствовал реабилитации

поэта), Н. Павлов, А. Ермолаев, Н. Кузнецов и литературоведы младшего поколения А. Камитова, Л. Бусыгина.

Основная часть состоит из пяти глав, рассматривающих биографию Кузубая Герда в хронологической последовательности.

ГЛАВА 1. К ПРОБЛЕМЕ УСТАНОВЛЕНИЯ ВРЕМЕНИ И МЕСТА РОЖДЕНИЯ КУЗУБАЯ ГЕРДА

Важность установления места и времени рождения определяется в первую очередь не самим фактом рождения, но фактом отношения поэта к месту и времени своего рождения. Используя установленное отношение поэта к месту рождения, можно расширять смысловые границы его произведений через ценностную иерархию поэта. Борис Корман в «Лирике Некрасова» [76] определяет поэтическое творчество именно как манифестацию ценностей или диалог о ценностях.

Герд является первым национальным удмуртским поэтом, одной из центральных тем его творчества является тема родины. Таким образом, разница между реальным и символическим планом в отношении понятия родина также может помочь расширить смысловые границы творчества Герда. Это справедливо как для русскоязычных, так и для произведений, написанных на удмуртском языке. До сих пор в истории удмуртской литературы не было обзора источников, указывающих на дату и место рождения Кузубая Герда. Это может быть связано с тем, что такие источники являются русскоязычными (анкеты и прочие документы составлялись на русском), а удмуртское литературоведение изучает в основном удмуртоязычные источники.

Датой рождения Кузубая Герда принято считать 2 (14) января 1898 года (деревня Большая Докья). Однако в литературоведческо-исторических исследованиях встречается три варианта времени рождения Кузубая Герда. Так, в предисловии к 4-му тому собрания сочинений главный исследователь творчества и жизни Герда Ф. Ермаков упоминает два варианта:

«Родился он 2 (14) января 1898 года в деревне Покчивуко (Большая Докья) ныне Вавожского района в семье крестьянина-бедняка. В действительности Кузьма родился в конце июня 1897 года во время сенокоса. Осень и начало зимы были очень трудоемкими для крестьянского хозяйства, потому его повезли крестить только в начале следующего года» [46; с. 5].

Из текста ясно: Ермаков считает истинным второй вариант. Однако когда речь идет о годах жизни, у Ермакова больше нигде нет даты рождения Герда: 1897. Это противоречие связано с тем, что сам Герд указывал во всех анкетах 1898 год как год рождения и отсчет своих лет вел с 1898 года, а Ермаков мог последовать такой воле поэта.

Также существует копия листа метрической книги [7а; л. 181] Николаевской церкви села Вавож о рождении Герда, в которой дата рождения указана как 2 января (14) 1898. Текст этой записи: *«Родился 2 января. Крещен 9 января. <Наречен> Косма. <Родители из> деревни Большой Докьи, крестьянин из вотяков Павел Васильев и законная жена его София Никифоровна, православные. Восприемник — той же деревни крестьянин из вотяков Никита Абрамов».*

Фамилия у удмуртов тогда образовывалась от имени отца. Так, фамилия Герда могла бы быть как Павлов, так и Васильев. В исследовательской литературе всегда упоминается, что изначальная фамилия Герда — Чайников. Документ же показывает, что при рождении фамилии у Герда не было вовсе. Фамилия Чайников появилась у поэта (и всей его семьи) позже. Под этой фамилией (Чайников) Герд прошел начальную школу, двухклассное училище и учился в Кукарской учительской семинарии, выпустил некоторые книги, в том числе знаменитую среди удмуртов повесть «Мати» [86]. Откуда взялась эта причудливая фамилия — установить не удастся. В отношении этого вопроса есть только одно упоминание у литературоведа Е. Шумилова. Комментируя документы, связанные с рождением Герда, он пишет: «*Нередко фамилии сочиняли священники*» [96; с. 151].

В отношении установления даты рождения Герда уместным будет рассмотрение не только фамилии, но и имени. Так как вероисповедание родителей указано как православное, то наречение имени может быть произведено согласно святцам (месяцеслову), в котором дате рождения соответствует определенный ряд имен.

В современных месяцесловах, как и в месяцесловах XIX века, нет упоминаний имен Косма, Кузьма, Козьма в январе, зато есть в июле и ноябре (так называемые летние Кузьминки и осенние). Народные же приметы в месяцесловах связывают время сенокоса с именем Козьмы. Так, в одном из месяцесловов XIX века можно встретить запись на 1 день июля: «Кузьма и Дамьян пришли — на покос пошли» [106; с. 156].

Ноябрьские «Кузьминки» в народе связываются со временем ледостава, и звучие имени Кузьма с названием профессии кузнеца дает любопытный результат в виде поговорки: «узловат Кузьма — развязать нельзя» [106; с. 54]. Интересна эта поговорка не только указанием на ноябрь и ледостав, но и смысловой связью с фамилией Герд (удм. «узел», «связь»), которую поэт выбрал как официальную с ноября 1920 года.

Некоторые указания на порядок имянаречения есть и в русскоязычной поэзии Кузубая Герда. Русскоязычная поэзия для удмуртского поэта имеет функцию «конструирования этнической идентичности» [116; с. 50–59]: на русском языке удобнее всего рассказывать то, что не знают соотечественники, но знают соплеменники.

В 1928 году увидел свет сборник поэзии народов СССР [126] под редакцией друга Герда Сигизмунда Валайтиса. Вместе с Гердом он посещал Горького, которому очень понравилась идея такого издания. Двадцать страниц этого сборника занимают автопереводы и переводы Герда. Текст стихотворения приводится по этому изданию, так как оно прижизненное и имеет авторскую сноску-пояснение. В силу краткости стихотворения уместно привести его внутри работы.

ЗОРА 1)

Зловеще близилась гроза,

Блеск молний ослеплял глаза.

И в этот миг на свет родилась

Ребенок-девочка... Возилась

Слепая бабушка у печки,

Молилась предкам, ставя свечки.

Ребенок плакал... Имя дать

Не знали как. Ну, где же знать?

*Вдруг слышат — дождик со двора
И дали имя ей:
Зора!*

1) Зор — дождь. Зора — дождевица. У вотяков есть обычай давать детям имена по тем или иным явлениям в природе, совпавшим с рождением ребенка [126; с. 123].

Так Герд в художественной форме сообщает об одном из ритуалов удмуртского народа. Это может указывать на то, что и его собственные родители могли поступить так же.

Вот что рассказывает Надежда Герд о своем муже Кузубае Герде:

«Родился он в 1898 году, месяц не помню, только помню, — рассказывал Кузубай <...> как мать родила Кузубая на сенокосе, а косить уезжали на долгое время из дома и возвращались, пока не закончится сенокос» [136; с. 111].

Здесь требуется пояснение. Так происходило из-за того, что поля, принадлежащие жителям родной деревни поэта, располагались в большом удалении от их домов. Порой ночевать приходилось в поле. Именно с этой потребностью связан и опыт Герда как архитектора, очень редко упоминаемый в исследовательской литературе. В двадцатые годы по проекту Герда была построена деревня Малиновка, именно для того, чтобы обеспечить жильем тех, кто работает на полях.

Далее у Надежды Герд:

«...стало быть, родился он во время сенокоса, в июне месяце» [136; с. 22].

Скорее всего, имеется в виду самый конец июня, потому что трава в Удмуртии из-за климата успевает поспеть только к концу июня или началу июля. Именно в это время и отмечают «летние Кузьминки», а в месяцесловах почитаются святые Косма и Дамиан.

Далее у Надежды Герд:

«А крестить его повезли уже по снегу глубокой осенью в село Вавож... Как назвать? А как раз это крещение совпало с праздником Косьмы и Доминана, поэтому поп назвал его “Косма”» [136; с. 22].

Воспоминания Надежды Герд, по ее собственным словам, написаны, потому что «что есть большие неточности, когда приходится читать о нем различные заметки» [136; с. 22], и написаны в 1966 году, то есть в то время, когда Герда уже реабилитировали, а самой ей было уже 66 лет.

Из всего этого следует, что Герд по двум из трех родился не совсем в той деревне, какая указана в большинстве документов (д. Большая Докья указана местом рождения в анкете в личном деле [6а; л. 2] студента ВЛХИ, а также в двух автобиографиях из личного дела аспиранта Института народов Востока) [1а; л. 6, л. 8], а в поле, на месте временных жилищ, то есть примерно там, где теперь располагается деревня Малиновка.

Однако в личном деле аспиранта Института народов Востока есть анкета от 12 октября 1926 года, в которой Герд прямо указывает в качестве места и даты рождения «д. Малиновка Можгинского у. Вотобласти 1898» [1а, л. 13].

В 1898 году не существовало Вотобласти и Можгинского уезда, была Вятская губерния, а в ней Малмыжский уезд, куда входило село Вавож и его окрестности. Однако это Герду не мешало писать именно так в документах. К примеру, первые предложения (с сохранением пунктуации и разрядок букв) двух автобиографий [1а; л. 6, л. 8].

Первая от 6 октября 1925:

«Родился 2-го января в бедной семье крестьянина-вотняка в дер. Большой-Докья Вавожской волости Можгинского у. Вотской автономной области».

Вторая от 6 декабря 1925:

«Родился в бедной вотской крестьянской семье в дер. Большая-Докья Вавожской вол. Можгинского уезда Вотской автономной области 2-го января (по старому стилю) 1898 года».

Существует также одно указание Герда на то, что Малиновка и Большая Докья — разные названия одного населенного пункта. В списке источников к одной из своих этнологических работ он пишет:

«Записи сделаны от знахарки-вотячки (моей матери) Миквор Оги (Софии Никифоровны) в период 1914–1919 годы в д. Большая Докья (Малиновка) Вавожской волости Можгинского (бывшего Малмыжского) уезда ВАО» [146; с. 273].

Необходимо сделать пояснение в отношении имени и личности матери Кузубая Герда, Софии (или Аграфены) Никифоровны Чайниковой (1860–1919(?)).

Удмуртскому имени Оги сам Герд находит соответствие в одной из своих этнологических работ:

«Так, если ребенка назвали языческим <...> именем Кузубай, то при обряде крещения ему дают имя, близкое по звучанию, — Кузьма, Паво — Павел, Оёй — Алексей и т. д. Имена христианские, трудные для удмуртского произношения, изменяют по-своему, иногда трудно бывает различить: христианское оно или языческое. Так, Александр — Сандыр, Афанасий — Опоч, Никифор — Миквор, Аграфена — Оги» [146; с. 249].

Это вступает в противоречие с данными метрической книги, ведь там мать Герда записана как София.

Имя Софья появляется у Ермакова сначала как сноска-пояснение «Софья Никифоровна — ред.» [46; с. 315] от составителя в 4-м русскоязычном томе собрания сочинений Герда, а в книге «О ней я песнь пою» Ермаков меняет изначальный текст Герда и вносит в него свое пояснение в круглых скобках (Софья Никифоровна) [146; с. 273] уже без всяких пояснений о том, что это редакторское вмешательство.

Имя Софья было нанесено и на памятную стелу, установленную на месте рождения поэта в честь сотой годовщины со дня рождения. Это может не соответствовать истине. Герд косвенно указывает, что христианское имя его матери — Аграфена, а не София и не Софья. Метрическую книгу писали священники, однако в отношении истинности имени матери лучше полагаться на родного сына, чем на мнение хоть и авторитетного, но церковного писаря из села, а не из той деревни, где появился младенец. Нередко с именами возникала путаница, сам Герд указывает на это:

«Банное имя было именем, которым знали его в деревне, именем местным; христианское имя было именем официальным, именем, которое узнавали часто только тогда, когда приходила ему повестка явиться на рекрутский сбор. До сих пор в деревнях указанных выше районов удмурты носят два имени: свое языческое и христианское. Но в большинстве случаев христианское имя знают очень немногие, и на этой почве бывали недоразумения» [146; с. 248].

Годы жизни матери поэта восстанавливаются по указаниям под записями текстов песен: в 1916 году ей было 56 лет, стало быть, родилась она в 1860 году,

родила Кузьму Павловича в возрасте 38 лет. Даты позже 1919 года в отношении записывания у нее песен Герд не упоминает. А в анкете из личного дела из Института народов Востока в 1925 году в графе о занятиях родителей Герд записал «Крестьянством. Померли.» [1а; л. 7].

Это может означать, что мать поэта умерла между 1919 и 1925 годами.

Говоря о возможности подделки документов с целью избежать призыва в период Первой мировой войны, необходимо отметить, что изменение на полгода или на год было не самым надежным средством избежать службы, да и с учетом способностей к обучению и характеристик, вероятнее всего, Герда легко могли оставить на учительской службе. Скорее, Герд захотел бы сделать себя несколько старше (а не младше) с мотивацией иметь возможность стать учащимся учительской семинарии.

Так или иначе, существует три варианта даты рождения Кузубая Герда:

- 1) 1 июля 1897 года, окрестности дер. Большая Докья Вавожской волости Малмыжского уезда Вятской губернии;
- 2) 2 (14) января 1898 года, дер. Большая Докья Вавожской волости Малмыжского уезда Вятской губернии;
- 3) 1 июля 1898 года, окрестности дер. Большая Докья Вавожской волости Малмыжского уезда Вятской губернии.

Автор работы склонен полагать, что истине соответствует третий вариант, однако считает, что в биографиях уместно указывать ту дату рождения, какую считал истинной сам поэт. Говоря о месте рождения, поэт выбрал не место с русским названием Малиновка, но место с удмуртским названием Докья. Таким образом, Кузубай Герд использует анкеты и иные документы не только для формального сообщения о своей личности, но и для конструирования этнической идентичности.

ГЛАВА 2. РАННИЕ ГОДЫ. 1898–1912

В современной литературе существует несколько версий крещения Кузубая Герда. Во всех вариантах пересказывается общий ряд событий: подготовка к пути из деревни в село (в церковь), потеря ребенка по пути, счастливое обнаружение пропавшего. Таковы, например, воспоминания писателя Павла Куляшова, который приводит в одном очерке историю, которую ему рассказала дочь Герда, Айно Кузьминична [156; с. 614–616]. Судя по стилю изложения, писатель мог добавить некоторые подробности от себя. Вот как описывается событие обнаружения пропажи.

«— Ну, сынок, за твоё здоровье. Расти большой, будь батыром!

Верст через пять повеселевший отец снова достал туесочек.

— Вон, сынок, и церковь уже видно. За твоё здоровье! — и опять причастился.

Когда церковь голубым монолитом встала перед ним, хозяин остановил лошадь <...> Подошел и вздрогнул. Словно неведомая сила ударила его в грудь и весь хмель мигом выскочил из головы: новорожденного, закутанного в шубу, не было. Хозяин закрутился около саней, перерыл сено, но, кроме туеска, ничего не нашел.

— Шайтан! Что я наделал? Лешак попутал!»

Версия племянника Герда, Юрия Чайникова, возникла в ответ на версию Куляшова в процессе составления Зоей Богомоловой книги о Герде [156]. Племянник не спорил о том, что Куляшов мог придумать событие целиком, Чайников отметил, что существуют большие сомнения в отношении того, что Павел Васильевич Чайников (отец Герда, дед Юрия Чайникова) мог пить спиртное:

«В то время употребление спиртного (самогона и т. д.) соблюдалось в рамках большой этики и нравственности. Где это видано было, чтобы удмурты пили из бутылки» [156; с. 617].

Составительница книги резюмирует:

«В воспоминаниях Надежды Антоновны Герд история крещения и потери младенца — будущего поэта, кроме некоторых деталей, совпадает с версией П. Ф. Куляшова, сюжет которой он услышал от дочери К. Герда, но писатель дал некоторую волю фантазии... <...> Будем считать, что первая и вторая версии <...> дополняя друг друга, воссоздают достоверную картину крещения поэта» [156; с. 617].

Герд был поздним ребенком, шестым из семи детей в небогатой крестьянской семье. Отец его умер, когда Герду исполнилось девять. Так, воспитанием будущего писателя занималась в основном мать, знахарка (он сам так ее называет и даже ссылается на нее в своих работах по этнографии); имя матери Миквор Оги [46; с. 315], русское ее имя София (или Аграфена) Никифоровна Чайникова. Так как культура вотяков в то время была младописьменной, а литературный процесс был слаб, единственным источником художественного слова были изустные сказания, напитавшись которыми, Герд и создавал свой поэтический мир. В 1922 году у Герда появятся строки:

*«Я помню мать: она певала
О солнце песни мне зимой,
Когда в лесу метель играла...
Я помню мать: она певала,
А за окном метель бывало
Кружилась в пляске вихревой...
Я помню мать: она певала
О солнце песни мне зимой!»*
[146; с. 25]

В детстве Герд сам принимал участие в религиозных ритуалах, был лично знаком с жрецами, ворожеями, [а впоследствии] хорошо знал и литературу по данному вопросу [26; с. 223–224].

С получением начального официального образования у Герда были проблемы: он бросил дом и школу, ходил по деревням [166]. В своей автобиографии, написанной для аспирантуры Института народов Востока, Герд пишет о своем первом опыте обучения в русскоязычной среде.

«Я был сначала доволен своим положением, но когда надо мною, как над вотяком, начались издевательства и насмешки, тогда я из школы бежал и несколько недель скитался по деревням» [176; с. 13].

К этому времени относятся первые опыты собирания народных песен. Известно, что вскоре в 1910 году Герд стал учащимся двухклассной земской школы села Вавож. В годы учебы в Вавоже Герд жил у своей учительницы Марии

Николаевны Меньшиковой и имел доступ к ее библиотеке [186; с. 4]. Именно ее стараниями Герд возобновил свое обучение в школе.

Сестры Меньшиковы — две дочери священника. Первая, названная выше — Мария Николаевна, вторая — Анна Николаевна. Они имели обширное образование [186; с. 4] и богатую библиотеку. (К сожалению, библиотека, как и дом, где жил Герд, были уничтожены в ходе Гражданской войны, в конце концов от имущества Меньшиковых не осталось следов, кроме воспоминаний односельчан.)

Очевидно, именно Меньшиковы заметили дар поэта и писателя, отнесли к воспитанию юноши с большой ответственностью. Семья Меньшиковых имела открытый для посещения сад, в котором находились сделанные учениками арки с надписями. Часто это были русские пословицы или поучительные фразы.

Учет родившихся традиционно вела церковь, учет поступивших в учительскую семинарию, как и вся документация семинарии, велся тщательно. Однако необходимо отметить, что источники, сообщающие об этом периоде жизни Герда, могут быть не вполне достоверны. Учет сбегающих учеников земская школа не вела, характеристик Герда не найдено. Известен национальный состав учащихся школы, в которой учился Герд. В школе учились 42 мальчика и 12 девочек. Удмуртов же из них было соответственно 35 и 6 [8а; л. 44]. Занятия велись на русском языке. События этого периода восстанавливаются по архиву Кропачева [9а], в котором содержатся весьма субъективные воспоминания о жизни села, о сестрах Меньшиковых. В этом архиве есть и некоторые фотографии села Вавож времени пребывания в нем Герда.

Сам Герд о сестрах Меньшиковых отзывается нелестно:

«У учительниц этой школы Меньшиковых был странный метод по отношению к вотнякам — учить их русскому языку: это — совершенно запрещать под страхом наказаний говорить на вотском языке. Даже с родителями разговаривать на вотском языке запрещали» [1а; л. 6].

Период 1898–1912 наиболее трудный для исследования биографии Герда, так как документов сохранилось крайне мало. Таким образом, восстанавливать события приходится по историческому контексту. Из-за таких включений истории в биографию существует некоторая опасность для исследователей обусловить жизнь Герда историей целиком, что лишит возможности говорить о личном выборе поэта. На примере двоякого отношения Меньшиковых к удмуртскому ребенку видна сложность межэтнических отношений того периода. Однако какими бы ни были отношения в реальном плане, через документы видно, что Герд использует события жизни для обозначения ценностей удмуртского народа и для конструирования этнической идентичности посредством прямого противопоставления удмуртской культуры — русской.

ГЛАВА 3. НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ. 1912–1916

Пользуясь библиотекой Меньшиковых, Герд получил такие знания, которые вкупе с его способностями позволили поступить в учительскую семинарию в селе Кукарка Яранского уезда Вятской губернии, при этом обучаться за счет казны. В Яранский уезд он отправился пешком [96]. Там Герд блистательно сдал вступительные испытания: из 104 подавших прошение 34 было зачислено, в пятерке

лучших — Герд, единственный удмурт. Всего мест, оплачиваемых казной, было 15. Средства выделялись из Кукарского Благотворительного Общества. Вступительных испытаний было три: сочинение, математика и Закон Божий; «казенно-коштные», то есть те, кто обучался за счет казны, получали бесплатное питание, одежду (то есть форму семинаристов) и место в общежитии [196; с. 66–73]. Вступительные испытания, как и сами занятия, велись на русском языке.

В 1912 году Герд (тогда еще под именем Кузьма Чайников) зачислен в учительскую семинарию. Он продолжал обучение четыре года, окончил курс и получил право преподавать.

Ныне слобода Кукарка — город Советск Кировской области. Возможно, из-за непривычного русскому слуху звучания марийского названия Кукарка биографами Герда часто игнорируются подробности и пояснения относительно культурной среды этого села. Это было богатое село с образовательными центрами, торговыми площадями, близ судоходной реки, телеграф действовал с 1880, а телефон с 1912 года. Как отмечает поэт и исследователь малых народов Николай Михайлович Золотницкий в книге «1 января 1866 года в Кукарке и Краткий очерк слободы Кукарки», архитектура, наполненность города, образованность соответствовали даже губернскому городу [206]. Так становится ясно, что среда в Кукарке позволяла получить всестороннее образование. Также можно отметить, Кукарка — родина Вячеслава Михайловича Скрыбина (Молотова), известного деятеля большевизма, бывшего председателем Совнаркома СССР, министром иностранных дел.

Свой уход из дома в Кукарку Герд связывает с влиянием творчества Максима Горького. В особенности влияние оказало одно из поэтических произведений — «Легенда о Марко», печатавшаяся также под названиями «Фея», «Рыбак и Фея», «Валашская сказка» (поэтическая часть прозаического произведения с дописанной Горьким последней строфой. Эту строфу цитирует Герд в своем воспоминании).

«Глубоко в сердце проникли мне эти строки. Вслед за ними я стал читать один за другим рассказы писателя: читаю — и не могу остановиться. Передо мной как будто открывалась широкая и светлая дорога! <...> А в сердце огнем горят его слова:

*А вы на земле проживете,
Как черви слепые живут,
Ни сказок о вас не расскажут,
Ни песен о вас не споют!*

Будто раскаленным гвоздем они разбередили мне душу. <...> Нет, не выйдем! Ты [Горький — прим. А. Г.] сам зовешь нас выйти из темной ямы. Выйдем! Так думал я и, покинув в 14 лет черную нашу избу, отправился на учебу за 400 километров» [216; с. 236].

Попытка воспроизведения пешего маршрута Герда при помощи карты тех времен [226] показывает, что путь этот мог занимать около девяти дней.

В семинарии при поддержке учителей Ивана Николаевича Пашина и Федора Александровича Безгребельного Герд принимает участие в издании революционного рукописного журнала «Семинарское перо». Первый номер появился в 1915 году. О Пашине известно то, что он был ссыльным из Петербурга студентом, также то, что к 1917 году он стал заместителем главы семинарии. Об учителе

словесности Безгребельном сведений почти нет; он стал добрым наставником начинающего поэта: по его совету Герд переводит на удмуртский язык «Песню о Соколе» Максима Горького, «Ревет и стонет» Тараса Шевченко и «А кто там идет?» Янки Купалы [23; с. 23].

«Семинарское перо» стало для Герда первым опытом работы с публичным словом. Именно на страницах «Семинарского пера» Герд впервые публиковал свои произведения, используя для этого разные псевдонимы. Вот некоторые из них: Адыми (удм. человек), Такой-Сякой, Один Из Многих, Не кто Иной.

Уже на этом этапе творчества видно следование стратегии Валерия Брюсова, по существу литературного учителя Герда. Он, в частности, издавал альманах «Русские символисты», пользуясь вымышленным именем издателя (В. Маслов), и подписывал свои стихотворения вымышленными именами: В. Даров, А. Бронин, К. Созонтов, З. Фукс и др. [246; с. 25]. Учебные заведения губерний, достаточно отстоящих от столицы (Санкт-Петербурга), часто имели в преподавательском составе довольно большой процент ссыльных. Так, негативная политическая ситуация преобразовывалась в позитивную педагогическую: образованные в столице молодые люди находили в провинциальных учениках опору и некоторую надежду на реванш с властью. Отсюда революционная тематика произведений в «Семинарском пере».

Также первые публикации Герда можно обнаружить в газетах «Малмыжская Жизнь» и «Вятская Крестьянская Газета».

С. И. Попцов в своих воспоминаниях так оценивает творческую работу Герда семинарского периода:

«Помню из его произведений некоторые рассказы о деревенской жизни молодежи, о красавице, насильственно выданной замуж. Была опубликована легенда о древней жизни удмуртов. На обсуждениях стихов выступал очень темпераментно, но доказательно. Стихи его были написаны на тетрадных листках, они составляли более 10 тетрадей. Мне кажется, им было написано к концу учебы более 200 стихотворений. Часто старые стихи он шлифовал, они получали другую трактовку, но больше всего работал над совершенствованием благозвучия стихов» [136; с. 45].

В том же рукописном издании «Семинарское перо» Герд впервые пробует перевести русское стихотворение на родной язык. Этим стихотворением было «Если б счастье мое было вольным орлом» поэтессы Мирры Лохвицкой.

Через год после Герда в ту же учительскую семинарию поступил будущий краевед, удмурт Иван Пушкин. По его воспоминаниям, в семинарии Герд писал два вида стихотворений: лирические — с описанием полей, лугов, лесов около реки Валы, и социальные — о жизни и порядках удмуртов. Пушкин также вспоминает и подробности характера Герда, отмечает его подвижность, общительность и умение организовывать праздники. Сокурсники отмечают также и некоторую женственность Герда: в спектаклях Герду прекрасно удавались женские роли. Выпускник семинарии А. Г. Зяблицев вспоминает: «запомнилась <...> удачная его игра в роли перезрелой дочери помещика, мечтавшей выйти замуж за соседа помещика, старого холостяка <...> кажется, эта вещь А. П. Чехова называется “Предложение”» [236; с. 24]. Действительно, такая пьеса Чехова существует. Она датирована 1888 годом, имеет подзаголовок «шутка в одном действии». Герд играл

в спектакле Наталью Степановну Чубукову, трудолюбивую, но горделивую до смешного женщину двадцати пяти лет [256; с. 313–330].

По тем же воспоминаниям Герд научил всех сокурсников играть в крокет. Играть в крокет он научился еще в Вавоже, играя с А. Н. Меньшиковым, братом учительниц, у которых жил поэт.

В обязанности семинаристов входило и обязательное участие в соборном хоре, занятия музыкой. Позже это позволит Герду и самому создавать музыку к своим стихам «Золотое солнце взойдет», «Удмуртский гимн», «В красный бой», «У дороги», «Марш пионеров», «В школу».

Сокурсники отмечали и чтецкий талант Герда. Так, сокурсник А. Г. Зяблицев вспоминает: *«стихи его были комические... Они были так занимательны, что зрители со смеху покатывались. Нужно сказать, что прочитаны они были очень хорошо»* [236; с. 24].

Через четыре года после поступления Герда в семинарию, то есть в год выпуска (1916), о рукописном издании «Семинарское перо» стало известно полиции. Становой пристав Яранского уезда по фамилии Стефановский обращался к своему подчиненному, полицейскому исправнику Кукарки, с просьбой сообщить о политической благонадежности семинариста К. П. Чайникова. Предписание датировано 10 июля 1916 года. Запрос опоздал на два месяца: К. Чайников окончил курс в начале мая. С представителями императорской власти поэт встретиться не успеет.

В характеристике, выданной после окончания семинарии, следующие сведения [236; с. 49].

«Чайников Козьма Павлович.

/Из вотяков/.

Чайников — сын крестьянина дер. Б.-Докья Малмыжского уезда, родился в 1898 году и происходит из бедной семьи.

<...>

В семинарии Чайников пробыл 4 года и ни в одном классе не оставался на повторительный курс.

Во время обучения в семинарии Чайников к исполнению своих ученических обязанностей относился вполне добросовестно.

Свободное от обязательных занятий и приготовления уроков время Чайников посвящал чтению книг преимущественно литературно-исторического, философского, исторического и сельскохозяйственного содержания.

К своим товарищам Чайников относился дружелюбно, а к преподавателям почтительно и с доверием.

<...>

Чайников может быть хорошим учителем; может составить школьный хор.

По мнению Педагогического Совета семинарии, Чайников может быть заведующим двухклассным училищем».

Найденная гердоведом Ф. Ермаковым характеристика не оригинальна, это копия. Заверена она позже, в Вотском Комиссариате, в Сарапуле, где работал Герд. Копия эта хранится в личном деле студента К. Герда ВЛХИ в качестве одного из документов, подтверждающих предыдущее образование [6а].

Период начала творческого пути Герда (1912–1916) дал поэту возможность почувствовать национальную идентичность на практике. Учительская семинария

слободы Кукарка была местом встречи разных народов. В этой среде Герд начинает свои творческие опыты, как бы рассыпаясь на множество личностей, пытаясь примерить на себя ценности другого человека (множество псевдонимов в газете), ценности другого пола (игра в семинарском театре), ценности другой веры (участие в церковном хоре и изучение православной литературы). Обобщая воспоминания однокашников того периода, можно резюмировать: Герд был и хорошим другом, то есть умел понимать другого как самого себя. Так, Герд шел к тому, чтобы манифестировать единение и связь главной ценностью своего творчества. Позже, в 1920 году, он меняет имя на Герд (удм. связь).

ГЛАВА 4. РЕВОЛЮЦИЯ. ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ РАБОТА. СОЗДАНИЕ СЕМЬИ. 1916–1922

Герд был вдохновлен революцией, работал над переводами учебников, вводил новые слова в удмуртский язык, им велась упорная и последовательная работа. Именно тогда в удмуртской литературе закладывались принципы того, что Гачев назовет ускоренным развитием литературы [66].

«В Европе на этот путь уходили столетия — здесь только годы», — комментирует Петер Домокош темпы развития удмуртской литературы в революционный период [26; с. 161]. У удмуртской литературы было очень мало собственного опыта, мало еще было наработано культурной памяти. Такое случалось и в русской литературе XVIII века. Политика Петра I изменила систему ценностей, система ценностей изменила язык, следовательно, изменилась и литература. И уже после литература воздействовала и изменяла иные сферы жизни, в том числе и политику. До сегодняшнего дня российская школьная программа по русской литературе огромной частью опирается на произведения, созданные в XVIII веке или позже. Это говорит о том, что русская литература стала собой благодаря другим европейским литературам.

Стиховед Михаил Гаспаров, говоря о генезисе стихотворных размеров, рассуждает и о связи культур.

«...ни один стихотворный размер не возникает на пустом месте: он заимствуется или перерабатывается из уже существовавших размеров. Откуда в русской поэзии 4-ст. ямб? Ломоносов в 1739 г., находясь на стажировке в Германии, разработал его по образцу немецкого 4-ст. ямба. А откуда у немцев 4-ст. ямб? На сто лет раньше Опиц разработал его по образцу английского и голландского 4-ст. ямба. А там он возник еще раньше в результате упорядочивания ударений во французском силлабическом 8-сложнике. А французский силлабический 8-сложник возник в X веке по образцу 8-сложного метрического стиха латинских христианских гимнов. А этот стих был заимствован римлянами у греков, а у греков он развился совсем в незапамятные времена из общеиндоевропейского 8-сложного силлабического стиха...» [266; с. 26].

Таким образом, после революции в этой цепи преемственности присоединилась и удмуртская литература. Именно Герд ввел в удмуртскую литературу не только один четырехстопный ямб, но и ряд жанров, идей, тем. Роль Герда была той же, какова была роль Ломоносова в отношении переработки чужого литературного опыта в свой.

Герд встретил обе революции 1917 года в Малмыжском уезде, в волостном центре Большеучинской волости, в двухклассной школе села Большая Уча, где работал заведующим этой школы.

В январе 1918 года после кровопролитных боев на территории Большеучинской волости устанавливается советская власть. Сразу же возникает необходимость нового образования, необходимость дать крестьянам (основной части населения Удмуртии) возможность читать газеты, понимать и принимать политические решения. Одной из целей ликвидации безграмотности была пропаганда советской власти.

С 1918 по 1920 годы работал инспектором и заведующим удмуртским отделом при Малмыжском уездном отделе народного образования.

В 1919 году Герд получает направление на курсы Народного комиссариата просвещения и отправляется на четыре месяца (с 3 апреля по 20 июля) в Москву. Эта поездка многое определила в жизни Герда, особенно это коснулось взаимосвязи с русской культурой. Во-первых, за эти четыре месяца Герд побывал на встречах-лекциях с А. В. Луначарским и Н. К. Крупской, во-вторых, успел увидеть на митинге одного из самых влиятельных людей своего времени — Владимира Ленина.

В 1920 году в городе Сарапуле организован вотский комиссариат, при этом комиссариате Герд был заведующим издательским отделом до 1921 года. С этим отделом напрямую связано издательство «Удкнига», известное в те времена своей просветительской политикой. Именно там выходили учебники, сборники художественных произведений, другая литература. После образования Автономной Области Вотякского Народа (именно так гласит декрет за подписью Калинина, Ленина и Енукидзе) 4 ноября 1920 года Герд уезжает в родную деревню Покчи-Вуко и работает там учителем. В воспоминаниях жены эта деревня упоминается под другим названием — Подчулко [136; с. 23]. Вероятно, это название пришло от русских, не знавших удмуртского языка.

В 1920 году в Сарапуле состоялся удмуртский учительский съезд. Вот как характеризует жена Герда это событие.

«...этот никогда не забываемый съезд <...> Весь цвет Удмуртии съехался как бы на смотр. Все были молоды, красивы, было много выдающихся людей, которые вошли в историю, первый слой удмуртской интеллигенции, которых было единицы и которые были первыми звездочками на удмуртском небосклоне.

Многие переженились на этом съезде, флиртовали. Были известные люди <...> На этом съезде мы с Гердом окончательно полюбили друг друга, и в августе состоялась наша свадьба в Мултане, в моем селе» [136; с. 32].

Так, на первом съезде учителей Герд был выбран в правление отдела просвещения. Однако через три месяца ушел с этого поста, организовав совместно с учителем Чашниковым Союз учителей-интернационалистов. Легко предположить, что это выдумка Герда: слишком игровым кажется созвучие фамилий — Чашников, Чайников. Однако на существование такого союза указывает главный биограф Герда Фома Ермаков [236; с. 19]. Чашников и Герд выпускали журнал «Жизнь и Школа».

Биографии Герда советского периода имеют два вида информационных повреждений. Первый — это перекокс в сторону коммунистического патриотизма, даже советизма Герда; второй — это перекокс в обратную сторону, то есть

«Герд-предатель», «свое наказание он заслужил» и подобное. В действительности отношение Герда к советской власти было таким, каким бывает отношение ко всякой силе, с которой можно вести диалог. Герд сам сообщает об этом:

«...В 1919/1920 гг. В. Чашников и через него мне предлагали (по-дружески) подать заявление в партию большевиков. Я хотя поддерживал борьбу большевиков и симпатизировал их идеям, но репрессии ЧК к населению и торможение проведения нацвопроса по удмуртам, резкие действия карательных отрядов действовали на меня чрезвычайно сильно, и я воздержался от вступления в какую-либо партию. Тогда у меня вырвалось заключение, ставшее потом ходячим: “Не люблю трех вещей: математики, военной службы и ЧК” <...> В ноябре 1919 г. Малмыжское УОНО [Уездный отдел народного образования. — Прим. А. Г.] командировало меня по школам уезда. Разделяя ряд совершенно правильных мероприятий соввласти и партии по вопросам наробразования, трудовой школы, присоединяясь и ратуя за них в докладах, я одновременно был против чрезвычайных мер (конфискаций). Я считал, что они главным образом по уезду разоряют удмуртское крестьянство. В силу этого в ноябре 1919 г., когда в с. Ува-Тукля продотрядники собирали сход [вероятно, не сход, а скот. — прим. А. Г.] по продналогу, я выступил против слишком большой ревизии скота у удмуртов, чем мог нанести ущерб работе продотряда. Произошел инцидент. Но меня поддержал предволисполкома Добровольский (член партии тогда), и инцидент прошел спокойно» [276; с. 296].

По-видимому, семья Добровольских активно участвовала в становлении новой удмуртской культуры. В газете «Гудыри» за 11 февраля 1920 года было напечатано:

«В селе Уватукля есть одна удмуртская семья, у них фамилия Добровольские. Они очень много делают для удмуртов. При постановке спектакля мы пришли к ним с просьбой о помощи. Они не сказали, что не пойдут, не сумеют. “Пойдем, что сумеем — сделаем”, сказали и пришли, и отец, и мать, и сын, и сыграли в удмуртском спектакле» [176; с. 23–24].

Фамилия Добровольский звучит совсем не как удмуртская фамилия. Большинство фамилий удмуртов образовывались от имен (Петров, Васильев), от профессий (Кузнецов, Перевошиков), от названий географических объектов (Вычужанин, Устюжанин) или от прозвищ (Вострокнутов, Косопузов). Фамилии удмуртам давали русские, у самих удмуртов фамилий не было. Семейные исторические ценности перенимались иначе, через ценности родовые (племенные). Появление у удмурта фамилии Добровольский прокомментировано у Кузнецова:

«...Андрей Васильевич Добровольский, чей дед получил эту фамилию от русского офицера за храбрость в боях за Севастополь 1853–1855 годах» [276; с. 296].

Первое большое разочарование в новой власти произошло у Герда в ноябре 1920 года. В. И. Ленин подписывает упомянутый выше декрет о создании ряда автономных областей, в том числе автономной области удмуртского народа [286]. Именно тогда стало ясно, что удмурты вошли в новое государство не на полных правах, не на равных с русским народом, не было дано желанной Гердом республики и конституции. Именно тогда и появляется псевдоним Герд, обозначающий «узел», то есть вместо государства поэт выбирает себя в качестве «центра» народа.

Герд и его жена не стали участвовать в строительстве области, потому они уехали в родную деревню Герда, в Покчи-Вуко. Так, пути Герда и первых лиц автономной области разошлись. Первыми лицами были Трокай Борисов и Иосиф

Наговицын, присутствовавшие на том же съезде учителей и даже жившие с Гердом под одной крышей.

Иосиф Наговицын был первым председателем областного исполнительного комитета. Сейчас эта должность называется «глава республики» или «губернатор». Следующим человеком, занимающим эту должность, станет Трофим (Трокай) Борисов.

В этот период Герд разрывает связь с Борисовым и Наговицыным, отправившись в Северную Удмуртию, в город Глазов, для строительства Вотобласти. Однако Глазов всего несколько месяцев будет столицей, столица будет перенесена в г. Ижевск (центральный район Удмуртии), который до настоящего момента остается столицей Удмуртской Республики.

Герд с женой Надеждой Антоновной (Ирисовой) отправляются в родную деревню Герда, Покчи-Вуко, там в голодный 1921 год они занимаются преподаванием. В своих воспоминаниях Надежда Антоновна пишет:

«Это был тяжелый 1921 год, голод был страшный, но и тут Кузубай не растерялся. Это был очень находчивый человек, деньги отовсюду так и сыпались ему. Они придумал деревенской молодежи шить галифе (тогда они в деревне были в моде), за шитье несли ему все: мед, масло, мясо, яйца, только не было хлеба и муки, купил он жеребенка, и продуктов у нас было вдоволь, прожили безбедно» [136; с. 32].

Из Покчи-Вуко осенью 1921 года Герд был вызван в Ижевск для работы в отделе народного образования и работал там в качестве заведующего дошкольным подотделом, называемым также отделом охраны детства. В Ижевске Герд организовал детский дом № 1, в этом детском доме был заведующим до 1922 года. В этом же детском доме располагалась и квартира Герда, где они жили вместе с женой. Об этом периоде она вспоминала:

«Когда детей-переростков отправляли из детдома, они очень плакали, не хотели уезжать, и особенно им не хотелось расставаться с “дядей Кузей”. Эта тяжелая картина расставания стоит и сейчас перед моими глазами. Дети плакали навзрыд и только повторяли: “Дядя Кузя, мы не поедем!” Он был ласков с детьми, очень любил их...» [136; с. 23].

Педагогические тексты Герда до сегодняшнего дня являются предметом обсуждения в исторической и литературоведческой науках [296; 306].

К 1923 году история детского дома под руководством Герда насчитывала 106 детей, из них 12 были переведены в школьный детдом, 10 взяты родными, 17 отправлены в эвакуацию во время голода [10а; л. 3].

Из этого детского дома Герд отправил письмо [2а] Брюсову в ВЛХИ с просьбой о переводах удмуртской поэзии, а 31 июля 1922 года областной отдел профессиональных союзов Вотской Автономии командировал тов. Герда в Брюсовский ВЛХИ, согласно разверстке мест в вуз [5а].

Следующим директором детского дома № 1 стала педагог Феодосия Ирисова, родственница жены Герда.

Такова краткая канва событий этого периода (1916–1922). В это время Герд определяет свои задачи. Ему становится ясно, что необходимы меры по объединению удмуртского народа не только через территорию проживания, но и через язык. Герд на практике вырабатывает литературные нормы удмуртского языка посредством развития книгоиздания, много выступает, устанавливая

произносительные нормы. Так Герд становится «узлом», связующим некогда разрозненные удмуртские роды.

ГЛАВА 5. БРЮСОВ. СТУДЕНЧЕСТВО В ВЛХИ. МОСКВА. 1922–1925

Валерий Брюсов — любимый поэт Герда по собственному признанию.

«Счел бы за счастье завязать с Вами, с моим любимым современным русским поэтом, переписку» [2а; л. 1] — писал Герд еще в феврале 1922 года. В том же письме Герд обращается к Брюсову как к товарищу (см. прил. 3).

Значение Брюсова-символиста ныне известно со школьной скамьи: Брюсов и его творчество ассоциируются со временем рубежа веков, а шире — с Серебряным веком. Однако последние годы жизни Брюсова были ознаменованы разрывом с прежними ценностями и принятием новых, уже советских ценностей. Творческие устремления Герда в большей степени были направлены именно к «новому», самосоветизировавшемуся Брюсову. Для того чтобы сведения о ценностной реальности Брюсова были полнее, в этой части работы дадим краткое обобщение биографии Брюсова в период с октября 1917 до октября 1924.

«Еще в конце 1917 года он стал искать возможность работать с советской властью» [31б; с. 41], а после переезда Совнаркома в Москву весной 1918 года встретился с наркомом просвещения Луначарским для обсуждения роли литературы в становлении новой власти. В том же 1918 году Брюсов читал курс лекций по стихотворной технике в Московской Студии Стиховедения. В 1919 году Брюсов становится членом РКП(б). Был заведующим литературным отделом Наркомпроса, на этом посту в 1920 попытался создать печатный орган своего отдела — журнал «Художественное Слово» [31б; с. 43], замысел воплотить не удалось из-за недостатка финансирования. Редакторская и издательская деятельность не позволяла Брюсову реализовать научные идеи: он становится помощником заведующего отделом образования Главпрофобра, затем стал сам заведовать, но уже методической комиссией этого отдела. Новое советское государство (не без участия Брюсова) признало искусство методом познания мира наравне с научным методом.

Сам Брюсов считал, что «искусство, в частности поэзия, есть акт познания; таким образом конечная цель искусства та же, как науки, — познание. По отношению к поэзии это вскрыто (школой Вильгельма Гумбольдта) из аналогии поэтического творчества и творчества языкового. Создание языка было и остается процессом познавательным. Слово есть первичный метод познания» [32б; с. 9].

Исходя из этих ценностей, Брюсов становится членом государственного ученого совета по художественной секции, а затем председателем его литературной подсекции.

По воспоминаниям Луначарского, Брюсов больше отдавал не чиновничьей, но «живой педагогической» [31б; с. 43] работе. При Наркомпросе, кроме курсов по стиховедению, существовало еще и литературное объединение. Весной 1921 года студия и курсы были слиты и преобразованы в Высший Литературно-Художественный Институт. Летом 1921 года был разработан устав и учебные программы,

а осенью 1921 года институт принимал первых абитуриентов. Через год, с осени 1922 года, студентом ВЛХИ стал Кузубай Герд.

Так, последние годы жизни Брюсов отдал преподаванию. Однако участие Брюсова в жизни студентов и сотрудников ВЛХИ не ограничивалось только академическим общением, это была и человеческая забота. Студент А. Корчагин вспоминал о Брюсове: «мы устраивали вечер стихов... по этому поводу мне пришлось говорить с Валерием Яковлевичем, и он между прочим сказал: “Очевидно, вечер окончится поздно, вы не забудьте дать два трамвайных талона Саше [уборщице ВЛХИ] — она живет в Марьиной Роще”» [31б; с. 44].

Параллельно с лекциями Брюсова обыкновенно не ставили более занятий, потому как было ясно, что его лекции привлекают не только студентов всех курсов, но и всех преподавателей. Нельзя сказать, что Брюсов был слишком снисходительным, что его добротой можно было воспользоваться: например, на вступительных испытаниях Брюсов «сам экзаменовал по математике и, увлекаясь, пускался в тонкие математические определения» [31б; с. 46–47]. Общеизвестно, что большинство абитуриентов творческих вузов не любят математику, Герд тоже говорил, что не любит математику наравне с военной службой и ЧК. В числе вступительных испытаний в ВЛХИ была математика. Информации об оценках за вступительные испытания не удалось обнаружить: в личном деле их нет.

Последние крупные работы Брюсова были посвящены стиховедению. В 1923 году широко праздновалось 50-летие поэта, и даже ВЦИК преподнес Брюсову грамоту с текстом благодарности за проделанную работу, а уже в следующем, 1924 году 9 октября Брюсова не стало. В 1925 году в связи с политикой уплотнения жилплощадей Москвы ВЛХИ было предложено переехать в Ленинград. Из всего штата преподавателей согласились переехать только двое. С 1925 года ВЛХИ был ликвидирован.

Высшее гуманитарное образование для представителя малого народа значило тогда очень много. Кроме известного статуса, это давало и другие возможности, прежде всего возможность «взгляда сверху», то есть целостного осознанного понимания моста своего народа среди других народов. Трудно понять масштаб страны, находясь на протяжении многих лет в одной губернии. В период обучения в ВЛХИ Герд общается с выдающимися представителями других малых народов Советского Союза, учится у видных представителей советской науки, искусства, среди прочего изучает историю мировой литературы, получает историческое понимание культурных процессов, происходящих в мире.

Москва двадцатых годов в эти годы претерпевает сильные изменения: из города садов она превращается в столицу нового советского государства. Количественно увеличивается население, уплотняются жилые площади, а в 1924 году на Красной площади появляется неслыханное архитектурное изменение — мавзолей Ленина. Герд застал Москву в период сдвига. Провинция еще не могла привыкнуть к новому советскому порядку. Показателен в этом отношении текст рекомендации, выданной Герду в Союзе работников искусств 31 июля 1922 года (через пять лет после реформы русского правописания):

«Областное правление Союза Работников Просвещения Вотской Автономной Области рекомендует К. П. Герд как сознательного члена своего союза, активно принимавшего участие в работе его» [6а; л. 4]. Академический лист [6а] «студента Герд Козьмы Павловича» довольно странный документ: в нем нет не

только оценок за вступительные испытания, но и оценок за государственные (выпускные) экзамены.

Нет также и копии свидетельства об окончании ВЛХИ. Легко предположить, что Герд вовсе не окончил ВЛХИ, однако существует документ, свидетельствующий об обратном. В списке студентов, окончивших ВЛХИ, Герд записан под номером 9 [4а; л. 3]. Список этот существует в двух вариантах: рукописном (написано, видимо, перьевой ручкой) и машинописном. В рукописном варианте имя поэта искажено (Гердт К. П.). Студента с фамилией Гердт не существовало в ВЛХИ. Из этого следует, что Герд действительно получил высшее литературно-художественное образование в Брюсовском ВЛХИ. Хотя свидетельства об окончании не удалось обнаружить, существует доверенность [6а; л. 19], выданная т. Алешиной с правом получить свидетельство об окончании ВЛХИ, зачетную книжку и свидетельство о перемене фамилии. Более упоминаний об Алешиной найти не удалось.

Программа ВЛХИ была рассчитана на три года обучения. Студенты сдавали две сессии: первая сессия была зачетной, вторая экзаменационной, переводной. Система оценивания менялась от преподавателя к преподавателю. В экзаменационных ведомостях [5а] встречается три варианта выставления баллов (не считая системы «зачет-незачет»). Вот эти варианты в перечислении от низшей оценки к высшей:

- 1) а, б, в, г, д;
- 2) 1 (ед.), 2 (неуд.), 3 (уд.), 4 (хор.; х.), 5 (отл.);
- 3) неудовлетворительно (неуд.; н. у.), удовлетворительно (уд.; удовл.), весьма удовлетворительно (весьма; в. у.).

Таким образом, выясняется: по всем дисциплинам Герд заслужил высшую оценку, кроме одного экзамена. 29 сентября 1923 года на экзамене по русской литературе Герд получил оценку «удовлетворительно» (3) [11а].

Сведения о том, что Герд был в институте круглым отличником [176; с. 46], были опубликованы Фомой Ермаковым и, судя по документам, не являются правдой.

Подпись преподавателя свидетельствует о том, что принимал этот экзамен профессор Мстислав Александрович Цявловский, литературовед-пушкинист. Знаменит Цявловский тем, что в 1937 году организовал в Москве выставку в честь сотой годовщины смерти Пушкина, из этой выставки впоследствии вырос Музей А. С. Пушкина. Кроме прочего, Цявловский был специалистом по творчеству Льва Толстого. Никаких пометок о ходе экзамена не было найдено.

Кроме общих дисциплин, в ВЛХИ были семинары по выбору, называемые «семинарий». По творчеству классиков семинариев было четыре: Достоевского, Гоголя, Лермонтова и Пушкина. Герд значится первым в списке [11а, л. 345] записавшихся на семинарий по Пушкину. Список не алфавитный, судя по всему, заполнялся по мере записи студентов.

Также Герд был записан на семинарий по Гоголю, где 17 мая 1924 года получил зачет [11а; л. 341] за доклад по комедии «Ревизор». Текст доклада найти не удалось. Руководил семинарием Зунделович Яков Осипович, автор заметной в гоголеведении статьи о поэтике гротеска в творчестве Гоголя [326].

По классу критики итоговым испытанием было написание критической статьи о творчестве современного автора, для этого Герд выбрал творчество Анны

Ахматовой и 29 мая 1924 года получил зачет по классу критики. Сама Ахматова к тому времени не печаталась и не переиздавалась. Текст доклада Герда не удалось найти.

В случае выбора семинара по Гоголю и интереса к «Ревизору» содержание доклада можно представить вполне однозначно хотя бы по вопросу отношения к образу власти. Гоголь воспринимался советской властью как обличитель царизма, тем более «Ревизор» прочитывался тогда без контекста «господней» ревизии, а только как комедия о смешных и глупых взяточниках, трусах и подхалимах. Так, в случае с «Ревизором» Гоголя Герд вполне мог сделать доклад в режиме литературоведения, то есть не критикуя, а именно интерпретируя.

В случае с докладом о творчестве Анны Ахматовой дело обстоит сложнее. Во-первых, класс критики предполагал критический подход к материалу, а потому и режим доклада ожидается не литературоведческий (при котором исследователь всецело принимает автора и текст такими, какие они есть), а именно критический (при котором критик в общих чертах знает, каким нужно быть автором и какие тексты создавать). Так, учитывая тогдашнее положение Ахматовой, логичным будет предположить, что Герд поддержал позицию власти и раскритиковал творчество поэта. Известно, что позже, в сороковые, официальная критика стала связывать творчество Ахматовой с «...мотивами грусти, тоски, смерти, мистики, обреченности. Чувство обреченности — чувство, понятное для общественного сознания вымирающей группы, — мрачные тона предсмертной безнадежности...» [336; с. 9]. В конце двадцатых — начале тридцатых годов Герда будут критиковать очень похоже. О настоящем отношении Герда к творчеству Ахматовой можно узнать только косвенно. В самом знаменитом русскоязычном стихотворении «Мы сеем» есть строки:

«Мы сеем.

А жать подспеют за нами другие.

Наши посева слова»

[146]

Сравним со строками Ахматовой:

«Я только сею. Собрать

придут другие. Что же?»

[346]

Это сходство установил удмуртский литературовед Алексей Ермолаев [356]. Такое заимствование и переработка образа могут свидетельствовать о высокой оценке, данной Гердом в отношении творчества Ахматовой.

Комментарий к участию Герда в семинарии по творчеству Пушкина можно встретить у Фомы Ермакова: «с интересным сообщением выступил на семинаре по Пушкину» [176; с. 46], но самого сообщения нигде у Ермакова обнаружить не удалось, не сохранилось этого сообщения и в архиве ВЛХИ. По всей видимости Ермаков перенес эту характеристику из переписки с неуказанным однокашником Герда либо сам дал такую характеристику, полагая, что Герд не мог сделать неинтересного сообщения по творчеству Пушкина.

ВЛХИ не был похож на нынешние творческие вузы: в учебном курсе были сразу три технические дисциплины — математика, физика и химия. В академическом листе Герда названия всех трех предметов обведены фигурной скобкой, проставлен зачет.

Также в ВЛХИ изучались такие дисциплины, как исторический материализм, энциклопедия стиха, введение в поэтику, история русской и западно-европейской литературы, введение в литературоведение и языковедение, народная словесность, клубная работа, всеобщая история, историческая поэтика, поэтический синтаксис, история педагогики, литературный русский язык, художественный перевод, история журналистики, музееведение, методика преподавания языка и литературы, семинарий по трудовой школе, история и методическая критика, иностранные языки (французский, немецкий, английский), социология искусств, психология языка и творчества, логика, методология работы с массами, методы марксистского подхода к литературе, античная литература. Учитывая то, что полный курс обучения был рассчитан на три года, можно заключить: ВЛХИ был одним из передовых высших учебных заведений того времени, образование было насыщенным и интенсивным.

Документы [3а] показывают, что Герд никогда не жил в общежитии ВЛХИ, что располагалось на Борисоглебском переулке, № 15. Круг общения его в основном составляли такие же творческие представители народов Советского Союза, нежели студенты-москвичи.

Часть круга чтения Герда в институтский период можно восстановить только через воспоминания друзей, бывавших у него в гостях. Так, у Ермакова можно встретить комментарий ученого, литературоведа Василия Лыткина: «[Герд — прим. А. Г.] был знаком со многими поэтами Москвы. У Герда библиотека была небольшая, но в ней имелись, как мне помнится, все книги русских стихов, вышедших в те годы, — были сотни книг и книжек».

Герд жил в доме московского представительства Вотской автономной области, в 1-м Неопалимовском переулке, № 13, в квартире 10 (до нынешнего времени этот дом не сохранился, на его месте располагается сквер). Герд не получал от ВЛХИ стипендии. Наоборот, обучение в ВЛХИ было платным (30 рублей в год). Кроме себя, Герд обеспечивал жену и грудного ребенка — Айно Кузьминичну Герд. Усугубляло дело и болезнь.

Об этом Герд писал:

«...К тому же моя болезнь (эпилепсия) настойчиво требовала лучших условий жизни и лечения. На последнее потребовались большие сравнительно суммы (Удостоверение Нервной Клиники 1 М.Г.У. о моей болезни мною было представлено в октябре 1924 в учебную часть В.Л.Х.И.). Курс лечения продолжаю и по настоящее время. Получаемый же оклад по службе 96 р. на 3-х человек является крайне недостаточным» [6а; л. 24].

В личном деле Герда есть два заявления в комиссию по платности: одно с просьбой освободить от платы за обучение (с подробным изложением причин), другое с просьбой снизить плату до 20 рублей. Просьба снизить плату была удовлетворена на третьем курсе обучения.

Герд бесплатно работал в Вотском научном обществе в качестве ученого секретаря. Научное общество было основано в сентябре 1922 года при его участии. Общество собирало по 1 % от месячной зарплаты каждого из членов. На эти деньги в 1926 году был выпущен сборник [36б] под редакцией Герда по изучению удмуртской культуры.

Гердом был организован кружок-студия по изучению удмуртской литературы. Принципы этой студии заключались в последовательном системном анализе

произведений фольклора: Герд показывал, как именно изменился удмуртский фольклор за последние годы. Это изменение для него было связано с изменением способа мыслить всей удмуртской нации [176; с. 50].

В этот период (1922–1925) у Герда сформировывается вкус и ценностные установки в отношении к поэзии. Так, на одном из творческих вечеров, где выступали студенты ВЛХИ, среди прочих читал и поэт Михаил Гершензон. По воспоминаниям очевидца Николая Лазовского [176; с. 48], Гершензон читал какую-то «футуристическую заумь», воспроизводимую при помощи «декламационного завывания». Стихи начал критиковать Герд, чем «раздраконил Гершензона так, что только “перья от него полетели”».

Позже, в 1927 году, Герд опубликует статью-сообщение о литературной жизни столицы, в которой обратит внимание на требования читателей к писателям и поэтам. Первое требование таково:

«Во-первых, никаких опытов над русским языком! Для читателя непереносима отрывчатость фраз. Он хочет фразу полновесную, органически развитую, — и с подлежащим, и со сказуемым, без каких бы то ни было усечений» [146; с. 110].

Чтобы прокормить семью, Герд работал заведующим замоскворецким детским садом № 3. Такую возможность ему дал обширный опыт работы с дошкольниками. Сейчас здание, где располагался этот детский сад, находится по адресу: 5-й Монетчиковый переулок, дом 18.

Летом 1924 года на Воробьевых горах в здании бывшей лечебницы для душевнобольных был основан Центральный музей народов СССР, называемый также музеем народоведения. Среди инициаторов создания этого музея был Борис Соколов, брат-близнец Юрия Соколова, преподавателя Герда по народному творчеству.

После окончания ВЛХИ во второй половине 1925 г. Герд устраивается в Центральный музей народоведения за зарплату в 55 руб. 80 коп. и подает заявление в аспирантуру Института Народов Востока. С этого начинается путь Герда-ученого.

В 1925 году Герд предпринимает попытку вступить в Коммунистическую партию большевиков, но получает отказ.

Знания, полученные в ВЛХИ, Герд стремился применить к практике жизни. Через одно рукопожатие обычный удмуртский молодой поэт через Герда мог познакомиться с Брюсовым, с его техникой стиха, а через Брюсова и со всей мощью европейской литературы. Так, Игнатий Курбатов вспоминает [156; с. 77], как зимой 1925–1926 года Герд с поэтическим выступлением посетил Можгинский педтехникум. Ныне педагогический техникум преобразован в колледж и располагается в двухстах метрах от железнодорожной станции Можга. Тогда техникум располагался не в городе Можга, а в селе Можга. Поэт Курбатов вызвался отвезти на повозке (около 24 км) Герда до станции. В пути Герд делился с молодым поэтом основами стихосложения, хвалил молодого поэта, а в итоге рекомендовал произведения Курбатова к печати в издании «Удкнига». Книга была напечатана [376].

На этом заканчивается творчески насыщенный период жизни Герда. В последующие годы в творчество все грубее вмешивается политика. Проблемам, возникающим в этой связи, стоит посвятить отдельное литературоведческое исследование.

Высшее образование и общение с лучшими представителями советской науки и советского искусства дали Герду оптику, благодаря которой он ясно видел

причинно-следственные связи в отношении национальной политики в Вотской области. Эта оптика сделала его опасным, «лишним» человеком. За обладание такой оптикой в 1937 году Герду придется отдать свою жизнь.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итоги. Здесь последовательно излагаются результаты исследования биографии Кузебая Герда с 1899 до 1925 года.

1.

Существует три варианта даты рождения Кузебая Герда:

1) 1 июля 1897 года, окрестности дер. Большая Докья Вавожской волости Малмыжского уезда Вятской губернии;

2) 2 (14) января 1898 года, дер. Большая Докья Вавожской волости Малмыжского уезда Вятской губернии;

3) 1 июля 1898 года, окрестности дер. Большая Докья Вавожской волости Малмыжского уезда Вятской губернии.

Автор работы склонен полагать, что истине соответствует третий вариант, однако считает, что в биографиях уместно указывать ту дату рождения, какую считал верной сам поэт. Говоря о месте рождения, поэт выбрал не место с русским названием Малиновка, а место с удмуртским названием Докья. Таким образом, Кузебай Герд использует анкеты и иные документы не только для формального сообщения о своей личности, но и для конструирования этнической идентичности.

2.

Период 1898–1912 наиболее трудный для исследования биографии Герда, так как документов сохранилось крайне мало. Таким образом, восстанавливать события приходится по историческому контексту. Из-за таких включений истории в биографию существует некоторая опасность для исследователей обусловить жизнь Герда историей целиком, что лишит возможности говорить о личном выборе поэта. На примере двоякого отношения сестер Меньшиковых к удмуртскому ребенку видна сложность межэтнических отношений того периода. Однако какими бы ни были отношения в реальном плане, по документам видно, что Герд использует события жизни для обозначения ценностей удмуртского народа и конструирования этнической идентичности посредством прямого противопоставления удмуртской культуры — русской. Но на открытый конфликт русской и удмуртской нации Герд не выходит.

3.

Период начала творческого пути Герда (1912–1916) дал поэту возможность почувствовать национальную идентичность на практике. Учительская семинария слободы Кукарка была местом встречи разных народов. В этой среде Герд начинает свои творческие опыты, как бы рассыпаясь на множество личностей, пытаясь примерить на себя ценности другого человека (множество псевдонимов в газете), ценности другого пола (женские роли в семинарском театре), ценности другой веры (участие в церковном хоре и изучение православной литературы).

Обобщая воспоминания однокашников того периода, можно резюмировать: Герд был и хорошим другом, то есть умел понимать другого как самого себя. Так Герд шел к тому, чтобы манифестировать единение и связь главной ценностью своего творчества. Позже, в 1920 году, он поменяет имя на Герд (удм. связь).

4.

Стиховед Михаил Гаспаров, говоря о генезисе стихотворных размеров, рассуждает и о связи культур:

«...ни один стихотворный размер не возникает на пустом месте: он заимствуется или перерабатывается из уже существовавших размеров. Откуда в русской поэзии 4-ст. ямб? Ломоносов в 1739 г., находясь на стажировке в Германии, разработал его по образцу немецкого 4-ст. ямба. А откуда у немцев 4-ст. ямб? На сто лет раньше Опиц разработал его по образцу английского и голландского 4-ст. ямба. А там он возник еще раньше в результате упорядочивания ударений во французском силлабическом 8-сложнике. А французский силлабический 8-сложник возник в X веке по образцу 8-сложного метрического стиха латинских христианских гимнов. А этот стих был заимствован римлянами у греков, а у греков он развился совсем в незапамятные времена из общеиндоевропейского 8-сложного силлабического стиха...»

Таким образом, после революции к этой цепи преемственности присоединилась и удмуртская литература. Именно Герд ввел в удмуртскую литературу не только один четырехстопный ямб, но и ряд жанров, идей, тем. Роль Герда была той же, какова была роль Ломоносова в отношении переработки чужого литературного опыта в свой.

5.

Первое большое разочарование в новой власти произошло с Гердом в ноябре 1920 года. В. И. Ленин подписывает упомянутый выше декрет о создании ряда автономных областей, в том числе автономной области удмуртского народа. Именно тогда стало ясно, что удмурты вошли в новое государство не на полных правах, не на равных с русским народом, не было дано желанной Гердом республики и конституции. Именно тогда и появляется псевдоним Герд, обозначающий «узел», то есть вместо государства поэт выбирает себя в качестве «центра» народа.

6.

Период 1916–1922. В это время Герд определяет свои задачи. Ему становится ясно, что необходимы меры по объединению удмуртского народа не только через территорию проживания, но и через язык. Герд на практике вырабатывает литературные нормы удмуртского языка через выпуск книг, много выступает, устанавливая произносительные нормы. Так Герд становится «узлом», связующим некогда разрозненные удмуртские роды.

7.

Высшее гуманитарное образование для представителя малого народа значило тогда очень много. Кроме известного статуса, это давало и другие возможности, прежде всего возможность «взгляда сверху», то есть целостного осознанного понимания места своего народа среди других народов. Трудно понять масштаб

страны, находясь на протяжении многих лет в одной губернии. В период обучения в ВЛХИ Герд общается с выдающимися представителями других малых народов Советского Союза, учится у видных представителей советской науки, искусства, среди прочего изучает историю мировой литературы, получает историческое понимание культурных процессов, происходящих в мире.

8.

В период (1922–1925) у Герда формируется вкус и ценностные установки в отношении к поэзии. Так, на одном из творческих вечеров, где выступали студенты ВЛХИ, среди прочих читал и поэт Михаил Гершензон. По воспоминаниям очевидца Николая Лазовского, Гершензон читал какую-то «футуристическую заумь», воспроизводимую при помощи «декламационного завывания». Стихи начал критиковать Герд, чем «раздраконил Гершензона так, что только “перья от него полетели”».

Позже, в 1927 году, Герд опубликует статью-сообщение о литературной жизни столицы, в которой обратит внимание на требования читателей к писателям и поэтам. Первое требование: никаких опытов над русским языком. Таким образом, можно заключить, что Герд не боролся с русским языком или русским народом, но был сторонником сохранения языков и народов в том виде, в котором им удобнее всего существовать.

Рекомендации. Необходимо обращать внимание молодых исследователей на проблемы связи русской литературы с литературой малых народов России. Это позволит обогатить литературоведение новыми исследованиями как в теории, так и в истории литературы.

Перспективы. На предмет русскоязычных источников по вопросу биографии Герда еще мало исследованы архивы Удмуртии. Эта работа опирается в основном на московские архивы. Кроме прочего, почти никак не исследован период биографии Герда 1932–1937, то есть период заключения в Соловецком лагере. Могила Герда не найдена, есть только условная, братская могила в урочище Сандормох.

ЛИТЕРАТУРА

Список А

1. Архив РАН, ф. 677, оп. 2, д. 37.
2. НИОР РГБ, ф. 386, карт. 82, ед. хр. 16.
3. РГАЛИ, ф. 596, оп. 1, ед. хр. 16.
4. РГАЛИ, ф. 596, оп. 1, ед. хр. 18.
5. РГАЛИ, ф. 596, оп. 1, ед. хр. 463.
6. РГАЛИ, ф. 596, оп. 1, ед. хр. 255.
7. ЦГА УР, ф. 26, оп. 1, д. 149.
8. ЦГА УР, ф. 26, оп. 1, д. 23.
9. ЦГА УР, ф. Р-1516.
10. ЦГА УР. Ф.Р-174, оп. 1, д. 347.
11. РГАЛИ, ф. 596, оп. 1, ед. хр. 11.

Список Б

1. *Миллер Г. Ф.* Описание живущих в Казанской Губернии языческих народов, яко то черемис, чуваш, вотяков... — СПб., 1778.
2. *Домокош, Петер.* История удмуртской литературы : [пер. с венг.] / Петер Домокош; [послел. А. Шкляева]. — Ижевск : Удмуртия, 1993. — 445 с.
3. К вопросу о происхождении вотяков. Удины и уды // Труды научного общества по изучению Вотского края. Вып. 2. — Ижевск, 1926. — 110 с.
4. *Герд, Кузубай.* Собрание сочинений. В шести томах. Т. 4: Стихотворения, поэмы, переводы, статьи, научные работы, письма / сост., авт. предисл., коммент. Ф. К. Ермаков. — Ижевск: Удмуртия, 2004. — 384 с.
5. *Владыкин В. Е.* Ёыбырскон = Благодарение: Эссе. — Ижевск: Удмуртия, 1992. — 120 с.
6. *Гачев, Г. Д.* Ускоренное развитие литературы (на материале болгар. литературы первой половины XIX в.) / Акад. наук СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1964. — 311 с.
7. *Корман, Б. О.* Лирика Некрасова. — 2-е изд., перераб. и доп. — Ижевск: Удмуртия, 1978. — 299 с.
8. *Чайников, Кузьма Павлович.* Матй [Текст] : одйг удмурт ныллэн улэмез / Чайников К. П. — Сарапул : [Б. и.], 1920. — 15 с.
9. *Шумилов, Е. Ф.* Вавож. «Утоли моя печали»: история православного села и его святынь : 1751–1999 / Е. Ф. Шумилов. — Ижевск : Удмуртия, 1999. — 245 с.
10. *Калинский, И. П.* Церковно-народный месяцеслов на Руси / [Соч.] И. П. Калинского. — Санкт-Петербург : тип. В. Киршбаума (б. Майкова), 1877. — 216 с.
11. Конструирование этнической идентичности в современной удмуртской поэзии (на материале сборника стихов в. Ар-серги «дубрава на луне» / Ненашева Т. А., Попова Т. П. // Ежегодник финно-угорских исследований. — 2016. — Т. 10, № 4.
12. Поэзия народов СССР : сборник / сост. Сигизмунд Валайтис ; пред. П. С. Когана ; пер.: Багрицкого, Демьяна Бедного, А. Безыменского... [и др.] ; Гос. акад. худ. наук. Отд. по изучению искусства народов СССР. — М.: Моск. т-во писателей, 1928 (Л. : гос. тип. им. Е. Соколовой). — 162 с.
13. Современники о Кузубае Герде (Письма, воспоминания, статьи, записи рассказов) / сост. и коммент. Ф. К. Ермакова. — Ижевск, 1998. — 120 с.
14. *Герд, Кузубай.* О ней я песнь пою... : Стихи и поэмы, ст. и науч. работы, письма / Кузубай Герд [сост., вступ. ст. и коммент. Ф. К. Ермакова]. — Ижевск : Удмуртия, 1997. — 335 с.
15. Как молния в ночи... : *К. Герд.* Жизнь. Творчество. Эпоха / Союз писателей Удм. Респ., Ком. по делам национальностей при Правительстве Удм. Респ.; сост. и лит. обраб. З. А. Богомоловой. — Ижевск : Изд-во Удм. ун-та, 1998. — 750 с.
16. *Жилин Сергей.* «Вавож через века» // Деловой Квадрат. — 2016. — № 11 (132), ноябрь / Электронный ресурс. — URL: Режим доступа: <http://d-kvadrat.ru/dk/info/18054.html> (дата обращения: 12.07.2018).
17. *Ермаков Ф. К.* Кузубай Герд (жизнь и творчество): моногр. — Ижевск: Полиграфкомбинат, 1996. — 448 с.
18. *Герд, Кузубай.* Ступени : стихотворения и поэмы / К. Герд ; пер. с удм. А. Смольникова. [авт. предисловия А. Шкляев]. — М. : Современник, 1985. — 164 с.

19. Помелов В. Б. Советский индустриально-педагогический колледж — старейшая кузница педагогических кадров в Кировской области: социализация сельских школьников в условиях реформирования системы образования: современные тенденции и опыт: материалы Всерос. науч.-практ. конф. / под ред. Г. И. Симоновой. — Киров. 2011.
20. 1 января 1866 года в Кукарке [стихотворение] и Краткий очерк слободы Кукарки / [Н. Золотницкий]. — Казань : Унив. тип., 1866. — 56 с.
21. Герд, Кузубай. Гажан эше!.. : стихотворения, поэмы / Кузубай Герд ; [предисловие А. Шкляев]. — Ижевск : Удмуртия, 1978. — 250 с.
22. Россия. Европейская часть. Карта Европейской России [Карты] : [из «Большого всемирного настольного атласа Маркса»]. — [Репрод.]. — [Москва : ФГБУ «Центр геодезии, картографии и ИПД», 2019]. — 1 к.
23. Кузубай Герд (Кузьма Павлович Герд-Чайников) : [Жизнь и творчество] : [пособие для учителей и учащихся] / авт.-сост. Ф. К. Ермаков. — Ижевск : Удмуртия, 1994. — 100 с.
24. Молодяков В. Э. Валерий Брюсов: Биография. — СПб.: Вита Нова, 2010. — 672 с.
25. Чехов А. П. Предложение: Шутка в одном действии // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1974–1982. — Т. 11. Пьесы, 1878–1888. — М.: Наука, 1976. — 330 с.
26. Гаспаров, М. Л. Метр и смысл: об одном из механизмов культурной памяти / М. Л. Гаспаров. — М. : Фортуна ЭЛ, 2012. — 414 с.
27. Кузнецов, Николай Спиридонович. Из мрака... : [О репрессир. интеллигенции Удмуртии] / Н. С. Кузнецов. — Ижевск : Изд-во Удм. ун-та, 1994. — 494 с.
28. Удмуртская Автономная Советская Социалистическая Республика / гл. ред. А. М. Прохоров // Тихоходки — Ульяново. — М. : Советская энциклопедия, 1977. — (Большая советская энциклопедия : [в 30 т.] / гл. ред. А. М. Прохоров ; 1969–1978, т. 26).
29. Васильева О. И., Воронцов В. С. «...Как свет для горного растения»: Кузубай Герд о значении и задачах дошкольного воспитания удмуртских детей // Ежегодник финно-угорских исследований. — 2019. — Т. 13. — Вып 2.
30. Зайцева Т. И., Павлова И. Ф. Кузубай Герд в становлении удмуртской детской литературы и книгоиздания // Вестник Казанского гос. ун-та культуры и искусств. — 2013. — № 4–2.
31. Лелевич, Г. В. Я. Брюсов. — М.–Л.: Гос. изд-во, 1926. — 256 с.
32. Проблемы поэтики. Сборник статей под ред. В. Я. Брюсова. Земля и Фабрика. — М.–Л., 1925. — 208 с.
33. Жданов, Андрей Александрович. Доклад т. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград» [Текст] : Сокращенная и обобщенная стенограмма докладов т. Жданова на Собрании партийного актива и на Собрании писателей в Ленинграде. — Владивосток : Промиздат, 1946. — 58 с.
34. Ахматова, А. А. Сочинения в 2 томах. — М.: Художественная литература, 1987.
35. Ермолаев, Алексей Афанасьевич. Кузубай Герд. Посмертная маска : [стихотворения, рассказы, статьи] / Алексей Ермолаев; [сост. Н. Г. Ермолаева]. — Ижевск: Инвожо, 2016. — 228 с.
36. Вотяки : Сборник по вопросам экономики, быта и культуры вотяков / под ред. К. П. Герд и проф. В. П. Налимова ; Науч. о-во по изучению вотяцкой [удмуртской] культуры. Удмурт культурез тодон-эскерон боляк. — М. : Центр. изд-во народов Союза С.С.Р., 1926. — 82 с.
37. Курбатов, И. А. Затмение: двухактная пьеса = Пеймытысь — югытэ : куинь ёзо шудон / И. Курбатов. — Ижкар : Удкнига, 1926. — 24 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

В полном объеме публикуется впервые.

Л. 6. Автобиография

Родился в бедной вотской крестьянской семье в дер. Большая-Докья Вавожской вол. Можгинского уезда Вотской автономной области 2-го января (по старому стилю) 1898 года.

Отец помер рано, и я остался от отца 7 лет. Учить меня у матери не было никаких средств, и меня взяла под свою опеку моя учительница начального училища, в котором я учился и окончил которое в 1910 году.

В этом же году учительница повезла меня в русское село Вавож в 2-классное училище. Здесь постановка была в то время образцовая. Я сначала был доволен своим положением, но когда надо мною, как над вотяком, начались издевательства и насмешки и учительницы сами вели борьбу с вотским языком и не давали на нем разговаривать между собою, тогда я из школы бежал и несколько недель скитался по деревням.

Потом, когда я пришел домой, был снова увезен своей опекушкой-учительницей в Вавож и в 1912 году окончил 2-классное училище. Теперь я за свои способности был взят под шефство учительницами 2-классной школы, которые меня направили в Кукарскую Учительскую семинарию, где я в 1912 году был принят на казенный счет: пробыв в ней 4 года, в 1916 году я вышел на самостоятельную дорогу и стал народным учителем Больше-Учинской 2-классной школы.

В 1917 году был секретарем Волостного Учительского Союза. В 1918 году был избран членом Уездного Малмыжского, Вятской губ., Совета народного образования и членом уездного Правления Учительского Союза. В этом же году переехал в г. Малмыж и начал работу по организации просветительской работы среди вотяков: при Уоно мною был организован Вотский отдел, который ведал вотскими школами и работниками. В 1919 году инструктор народного просвещения по Малмыжскому уезду и зав. Вотских Учительских курсов. В этом же году был в Москве на 5-месячных Инструкторских курсах Наркомпроса.

В 1920 году был мобилизован центральным вотским комиссариатом при наркомнаце на должность заведующего центральным Вотским издательством в г. Сарапул Вятской губернии.

В 1921 году в течение зимы был учителем Б-Доньинской Вотской начальной школы.

В 1922 году был вызван в г. Ижевск Вотобласти на должность зав. Областным Дошкольным отделом при ОБОНО, здесь организовал Первый Дошкольный Детский дом для детей-вотяков.

Осенью этого же года уехал в Москву по командировке ОБПРОФСОВЕТА и поступил в Высший Литературно-Художественный институт, который закончил весной 1925 года по циклам: 1) творческому; 2) педагогическому; 3) фольклора; 4) критики; 5) редакционно-издательскому.

В 1922 году в Москве организовал Научное об-во по изучению Вотяцкой культуры, существующее и по настоящее время. В 1920 году провел большую работу по организации Вотской Автономной области. В 1918 году организовал

в селе Мултане Вотскую Учительскую Семинарию, существующую и сейчас в качестве педтехникума.

В настоящее время службы не имею (работал зам. редактора Вотской секции при Центриздате в течение 1½ лет, но с 1-го декабря службу оставил). Состою ученым секретарем Моск. Вотского Научного Об-ва без всякого жалования.

К сему К. Герд

6 декабря 1925 г.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

В полном объеме публикуется впервые.

Л. 8. Автобиография

≈ 6 окт. 1925

Родился в 1898 году 2-го января в бедной семье крестьянина-вотяка в дер. Большой-Докье Вавожской волости Можгинского у. Вотской автономной области. Отец умер, и 7 лет я остался с матерью. Кроме меня, на иждивении матери были еще 6 человек детей. Жить приходилось очень плохо, хлеба не хватало, подати платить было нечем. Мать решила меня отдать в «ученье» с надеждой: «Авось сын-то выучится и будет мне зарабатывать деньги, служить где-нибудь учителем». Учился в русской школе. Вотских школ тогда не было. При обучении на совершенно непонятном для меня русском языке мне приходилось очень плохо: я учился слабо. Но когда я выучился понимать по-русски, я стал выявлять большие способности в изложениях и сочинениях. В то же время математические способности были никуда негодны. В 1911 году я окончил начальную школу, и в 1912 году меня отдали в Вавожское 2-классное училище, вернее сказать — меня увезла моя учительница.

В 2-классной школе положение с вотским языком было еще хуже. У учительниц этой школы Меньшиковых был странный метод по отношению к вотякам — учить их русскому языку: это совершенно запрещать под страхом наказаний говорить на вотском языке. Даже с родителями разговаривать на вотском языке запрещали. В 1913 году я окончил это училище, получив по словесности и за сочинение самую лучшую отметку.

В 1914(?) <нрзб. 4 или 3> году осенью как хорошего ученика учительницы меня направили в Кукарскую, Вятской губ., Учительскую семинарию. Здесь я не переставал интересоваться литературой и особенно устной народной словесностью. В 1915 году стал издавать ученический журнал «Семинарское перо» и попробовал писать стихи и рассказы на русском языке. В этом же году сделал попытку впервые перевести на вотский язык стихотв. «Если б счастье мое было вольным орлом». С этого времени и началась моя творческая литературная работа на вотском языке и собирательная работа по отношению к вотской народной словесности.

В 1917 г. я уже был по окончании семинарии назначен зав. Больше-Учинской, Вят. г., 2-классной школой. Здесь мною была развернута большая культ.просвет. работа среди вотяков. В 1918 году я был выбран на Малмыжский Уездный Учительский Съезд и на уездный Съезд Совета Народного Образования. Здесь

мною был поднят впервые вопрос об организации отдела по просвещению вотяков уезда.

Я был избран членом правления уездного Учит. Союза и зав. Вотского отдела при Уоно. Однако через 3 месяца я из Учит. Союза ушел и совместно с учителем Чашниковым организовал Союз учителей Интернационалистов (имели свой печатный орган «Жизнь и школа»). В течение 2-х лет я работал в Уоно зав. вототделом и инструктором по нарпросвещению и в то же время работал членом правления Союза Учит.-Интернационалистов. В 1919 году был в Москве на 4-месячных центр. инструкторских курсах Наркомпроса. В 1920 году был мобилизован центр. комиссариатом по делам вотяков при наркомнаце на должность заведующего центральным вотским издательством в Сарапуле. Здесь вышли мои сборники «Песни малмыжских вотяков» на вотском языке. В 1921 году был снова мобилизационным путем взят на службу в Вотский областной дошкольный отдел заведующим. В 1922 г. участвовал на 2-м Всеросс. Съезде по дошк. воспитанию. В этом же году организовал показательный центральный дошк. детдом для вотяков и в то же время преподавал вотскую литературу в вотском педтехникуме.

В 1922 году по командировке Обпрофсовета поступил в Высший Литературно-Художественный Институт по циклу фольклора и творческому. В 1924 году вышли мои книги: «Песни вотяков» и «Теплый дождь», 3-я книга для чтения — на вотском языке обе. В 1925 году институт окончил. Сейчас работаю ученым секретарем в организованном мною в Москве обществе по Изучению Вотяцкой Культуры.

Подпись К. Герд

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

В полном объеме публикуется впервые.

Пояснение: Восстановить потерянные буквы можно, посмотрев конверт на просвет.

Надпись на конверте, адрес

г. Москва,

Поварская, 52

Литературно-Художественный
Институт.

Ректору Валерию Яков.

левичу Брюсову

/ г. Ижевск, Вятск. Обла <обрыв>

Текст письма

Прим. А. Г: В скобках <> указано то, что видно на просвет. Текст печатается с теми же переносами, той же орфографией и пунктуацией, что и в рукописи.

1
Уважаемый <тов.>
Брю <сов!>
Сколько раз у<же> собирался писать
Вам и завязат<ь с> Вами переписку,
но в силу многи<х> обстоятельств,
молчал.
Случайно был в Москве и через
Белорусский п/о просвещ. Нац. Меньш.
при Н.К.П. узнал адрес учреждения,
где Вы занимаетесь.
Без сомнения, это письмо Вас
крайне удивит, а быть может
и обрадует.
Пишет Вам — вотяцкий поэт.
Я думаю, Вы знаете вотяков,
народ финского племени, обитаю-
щий в Приуралье. Этот народ,
как и все другие народы, имеет
свою историю, свою оригиналь-
ную и своеобразную литературу,
но об последней, конечно, Вы и
центральные поэты по всей веро-
ятности никогда ничего не слы-

2
хали. И вот — главная цель того,
что я счел бы за счастье завязать
с Вами, с моим любимым совре-
менным русским поэтом перепис-
ку, это — обратить Ваше внима-
ние на поэзию и литературу
народов, обитающих на востоке.
Я читал Ваши роскошные переводы
финских поэтов, латышских и
т. д., но еще не встречал перево-
да Восточных образцов литера-
туры.
Самым оригинальным народом
по своей психологии и особенностям
являются вотяки; у них масса
песен, легенд, преданий. И если бы
только нашелся чуткий русский

поэт, то какие роскошные, до селе
невиданные образцы вотяцкой
поэзии он мог бы дать русской
литературе. У нас в народе
живет и эпос «Дэкья выл»
или «Дэкьяла», не уступающий
по красоте финской «Калевале»

3
но нет человека, который бы
мог сделать переводы. А Вы по
моему глубокому убеждению
являетесь слишком чутким по-
этом, поймете нашу поэзию.
В настоящее время много собрано
до 2 000 чудных вотяцких песен,
много загадок, сказок и 12 ёзов (ко-
лен) из эпоса «Дэкьяла».
Кроме того, вотяки имеют теперь
порядочную оригинальную литера-
туру. Вотяцкими поэтами созданы
такие поэмы, как например
«Завод», «Голубой дым», «Песни о
пригвождённом народе», «Война»,
и другие, про которые можно
смело сказать, что таких поэм
мало даже у культурных наро-
дов. А что касается «Завод» то
в русской литературе таких ве-
щей нет
У нас оригинальный ритм
в стихах, ритм далекого приуралья;
наша поэзия — это шопот необъя-

4
ных лесов, журчание лесных рек,
радужные переливы северных угрю-
мых, но красивых полей и прѳсек.
Но об этом в следующий раз.
Вот Вам для примера одна вотяц-
кая песня:
Бело, ах, как пена бело, расцветает мак
в твоём

огороде –
 И вспомнишь ты своих друзей;
 Красно, ах, как огни красно, расцветёт мак
 в твоём ого-
 роде.
 И вспомнишь ты свою родную матушку.
 Желто, ах, как ковёр, желто расцветет купава
 в лучиках
 И вспомнишь ты кого любишь

 Бело, ах, как осенний иней побелеют твои
 волосы –
 И вспомнишь ты, что прошла твоя мо-
 лодость.
 и т.д.
 Если Вас не затруднит, ответьте.
 Вотяцкий поэт К. Герд
 P.S. Быть может Литер.–Художественный ин-
 ститут тоже заинтересуется.
 Мой адрес: Вотская Автономная Область,
 г. Ижевск. Областной Отдел Народного
 образования. Дошкольный п/о.
 Козьма Павлович Герд
 22/II 22 г.

*Отдельный лист из записной
 книжки или блокнота*

1 сторона

P.S. Не можете ли, если это
 Вас не затруднит, выслать
 мне Ваши сборники стихов.
 Когда узнаю Ваш точный адрес
 (квартирный) я вышлю Вам свои
 сборники «Гусляр», «Мотя»,
 «Завод» и т.д. А пока не
 надеюсь, что они дойдут до
 Вас.
 Кроме того, не сможете ли
 переговорить с каким-нибудь
 журналом, к которому Вы близ-
 ко стоите — не могут ли
 они помещать очерки о худо-
 жественной вотяцкой ли-
 тературе и некоторые пе-
 реводы из поэтов. Если

Вы откликнетесь, то я
 представлю в Ваше распо-
 ряжение богатейшие записи
 вотяцкого народного творче-
 ства: песни, предания и т.д.,
 для переводов я могу их

2 сторона

выслать с надстрочными
 переводами, если это Вам
 нужно. С такими же переводами
 вышлю свои сборники.
 Поэты Казани заинтересо-
 вались за последнее время
 вотяцкой литературой, они
 говорят, что у нас роскош-
 ные образы.
 Прошу извинения
 за беспокойство
 Вот.поэт К. Герд
 г. Ижевск
 Вот. Авт. Область
 Обоно.
 17/V 22 г.

*Первая премия***ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СРЕДСТВ АНИМАЦИИ
ПРИ РАЗРАБОТКЕ КОНТЕНТА
О ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНОСТЯХ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА В СРЕДЕ
ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ**

ПЕТРОВА Ксения Дмитриевна
Санкт-Петербургский государственный институт
кино и телевидения

ВВЕДЕНИЕ

Проект моделирует анимационную прогулку по каналам с осмотром основных знаковых мест Санкт-Петербурга. Благодаря созданию трехмерных моделей наиболее известных сооружений и зданий, а также сферическому представлению виртуальной городской среды появляется возможность смены ракурсов взгляда пользователя. Применение очков виртуальной реальности имитирует полное погружение в пространство сцены. Особый интерес представляет ночной вариант освещения моделей.

Виртуальная реальность (VR) — это колоссально большое пространство, в которое человек может окунуться и получить для себя новый опыт практически в любой сфере деятельности. Современные технологии VR являются основой для создания новых мультимодальных интерфейсов, которые позволяют производить симуляторы, обучающие программы, прототипы любых объектов и т. д. Все это открывает огромные новые возможности в сфере мультимедиа. Одно из самых больших преимуществ виртуальной реальности заключается в том, что она позволяет вывести анимацию и графику на совершенно другой уровень. Благодаря новейшим программам стало возможно анимировать картины и создавать свои собственные анимации, от эскизов до полноценного мультфильма, на 100 % внутри VR.

Учитывая популярность VR и интерес пользователей к подобному виду развлечения, его удобство и многофункциональность, эта технология проникла в очень многие сферы нашей жизни. Уже сейчас посетителям музеев проводят виртуальные экскурсии. Благодаря этой технологии возможности кинематографа значительно расширяются — появляются виртуальные кинотеатры и фильмы, созданные с помощью виртуальной реальности. Данная технология используется в сфере образования, медицине и естествознании. С помощью виртуальной

реальности студенты могут проводить эксперименты и опыты без вреда для себя и здоровья других. Но большую часть рынка сейчас занимают VR-игры самых различных направлений.

Поскольку для расширяющегося рынка VR-технологий требуется все больше специалистов, очень важно уметь создавать высокооптимизированные трехмерные сцены, так как большинство систем неэффективно справляется с нагрузкой новых технологий. Поэтому новым специалистам нужно приобрести необходимые навыки для создания контента виртуальной реальности, например такие, как видеоролики VR 360, способные заинтересовать широкую аудиторию.

Целью исследования является разработка трехмерных архитектурных сооружений для наполнения виртуальной экскурсии по главным достопримечательностям Санкт-Петербурга, а также создание непосредственно самого анимационного ролика для виртуальной реальности.

Актуальность данного исследования заключается в обращении к мало разработанной в теоретическом и практических планах теме виртуальной реальности с возможностью дальнейшего практического применения для VR-контента.

РЕАЛИЗАЦИЯ ПРОЕКТА

Цель проекта заключается в создании видеоролика для виртуальной реальности. Ролик должен представить из себя виртуальную экскурсию по Санкт-Петербургу, при этом быть привлекательным для широкой аудитории.

В начале работы был составлен план, который должен помочь для разработки проекта:

- 1) определение основного стиля ролика;
- 2) создание 3D-моделей;
- 3) построение сцены и движения камеры;
- 4) определение дополнительных эффектов и анимации.

Поскольку основной концепцией была разработка трехмерных архитектурных сооружений для виртуальной экскурсии по основным достопримечательностям Санкт-Петербурга, за основу был взят стиль Low Poly, так как содержал уменьшенное количество полигонов для оптимизации рабочего процесса в VR-пространстве. Также оптимизированные модели сильно сокращают временные затраты на финальный рендер сцены, поделенный на два канала и развернутый полностью на 360 градусов видеоролик.

После того как был определен стиль ролика, следующей задачей было продумать движение зрителя по виртуальной среде и расположение самих зданий в пространстве.

Так как Санкт-Петербург — это речной город, за основу было выбрано такое перемещение камеры, от которого создавалось бы впечатление, будто наблюдатель плывет на лодке по реке и рассматривает достопримечательности. Поскольку ролик является авторским видением виртуальной экскурсии по городу, здания были размещены по разные стороны реки в произвольном порядке.

Основной задачей было смоделировать различные достопримечательности Санкт-Петербурга, выдерживая общий стиль. Первое, с чего была начата работа, это правильное расположение планов зданий, предоставленных сервисами Google

Maps, которые были необходимы для корректного соответствия архитектурных элементов, например, правильное расположение окон, барельефов, скульптур и других элементов экстерьера зданий.

Создание скульптур и барельефов выполнялось в соответствии с реальными пропорциями по фотографиям, дабы не нарушить узнаваемость здания. Для этой цели использовались примитивы и такой инструмент, как spline в программе Cinema 4D. Благодаря выстроенным контурам линии по фотографиям скульптур нам удалось не нарушить пропорции и воссоздать стилизованные архитектурные элементы. Объем по контурам линии был создан с помощью модификатора extrude с возможностью тонкой настройки, например фаска, придающая трехмерным объектам более плавные грани, что было необходимо для сохранения общего стиля проекта. Также «выдавливание» расширяет возможности полигонального моделирования и работу с точками.

Далее выполнена работа с текстурами и материалами моделей. Полученные полигоны в результате модификатора extrude были специально выделены под свой материал. Таким способом модели без текстур получали визуальное оформление в виде сплошных текстур, соответствуя общему стилю. Работа с окнами и золотой проводилась со специальными материалами с настройками реалистичного отражения окружающей среды. Общая цветовая гамма выбиралась на основе реальных прототипов зданий и по специальной цветовой палитре пастельных цветов.

Для создания основной анимационной сцены была также выбрана программа Cinema 4D, так как в ней удобнее всего работать с готовыми моделями зданий, а также можно быстро смоделировать ландшафт.

Чтобы создать поверхность, на которой будут расставлены здания, можно использовать несколько разных инструментов, но наиболее подходящий инструмент — spline arc tool: с помощью него была нарисована плавная область, а потом при помощи модификатора extrude выдавлена подходящая толщина. Получается аккуратный будущий рельеф, который можно немного исказить для большей выразительности ландшафта.

После создания основы были взяты уже готовые модели зданий, которые нужно было расставить так, чтобы, когда зритель наблюдал с ракурса реки, было не видно пустого пространства и все вокруг выглядело гармонично.

Следующий шаг заключался в том, что всю сцену нужно экспортировать в Twinmotion и прорабатывать оставшуюся часть проекта в ней. Благодаря тому, что в Twinmotion предусмотрена работа с различными форматами, переместить сцену можно без лишних усилий. После того как проект экспортирован, можно приступать к доработке.

Первым пунктом сделана анимация воды. Для этого во вкладке «library» нужно найти материалы и выбрать текстуру реки, затем переместить эту текстуру в саму сцену, и тогда все пустое пространство заполнится водой. В настройках выбранного материала нужно выставить параметры скорости, отражения, выпуклости, и тогда мы получим реалистичную анимацию движения реки; также для большей детальности можно выставить направление течения.

Следующий пункт состоит из наложения неоновых текстур и расставления освещения. В той же вкладке «library» есть пункт «освещение», в котором представлен большой каталог различных источников. В нем можно подобрать

подходящий свет и расставить его на зданиях и окружении. У освещения обязательно нужно выставить параметр «отслеживание времени суток», чтобы оно загоралось только во время ночи. Анимация неоновых светов делается так же, как и вода, выбирается скорость переливания цвета, но можно оставить и статичный.

После того как были расставлены все источники света и добавлены визуальные эффекты, можно приступать к анимации движения камеры. Для этого нужно перейти на вкладку «media», в ней выбрать пункт «видео», а затем «создать». Открывается панель с таймлайном. Чтобы задать первый кадр, нужно выставить окно просмотра в том положении, которое мы бы хотели, чтобы видел зритель в начале сцены. После этого можно нажать на символ «плюс», и таким образом мы зададим кадр начала передвижения. Затем, перемещаясь по сцене и выставляя нужные ракурсы, мы можем создать цепочку движения камеры, программа сама просчитывает скорость и физику перемещения, оптимизируя процесс анимации. Таким образом можно создать движение перемещения по реке и полета птицы.

Заключительный этап анимации — это создание перехода из дня в ночь. Чтобы это сделать, на панели с таймлайном нужно выбрать нужный нам кадр, а затем открыть пункт «время суток» и выбрать подходящее ночное время. Так же можно добавить погодные условия, нажав на пункт «погода» и выбрать там, например, дождь, который тоже можно настроить более детально.

Поскольку программа Twinmotion сделана на основе движка Unreal Engine, процесс просчитывания перехода от одних условий к другим хорошо оптимизирован, это позволяет быстро создавать анимацию.

Завершающим этапом создания проекта является постобработка. Созданные видеоклипы нужно объединить в полноценный видеоролик, сделать это можно двумя способами:

1. Создать фильм в Twinmotion во встроенном редакторе. Для этого нужно перейти в специальную вкладку, где можно совмещать и дорабатывать сделанные перед этим клипы. Также есть возможность наложить дополнительные видеоэффекты для большего разнообразия.
2. Отрендерить готовые клипы Twinmotion по отдельности, а затем склеить все части в любом видеоредакторе. Главное при этом — сохранить итоговый видеоролик в большом разрешении, так как при просмотре видео в 360 градусов оно растягивается в два раза.

Плюсы данного способа в том, что в видеоредакторах имеется гораздо больший арсенал различных инструментов редактирования, а также есть возможность работы со звуком для ролика.

Проанализировав имеющиеся варианты, можно прийти к выводу, что монтаж видео лучше делать в сторонней программе, а не в самом Twinmotion.

Для данной задачи отлично подойдет такое программное обеспечение, как Vegas Pro. Его преимущество заключается в том, что его интерфейс очень прост и там есть встроенные различные и полезные инструменты. Также рендер видео занимает гораздо меньше времени, чем подобные программы.

Для того чтобы создать единый видеоролик, нужно собрать все клипы на одном таймлайне, затем проверить плавность переходов между ними. После того как видеоряд будет готов, можно приступить к добавлению звука. Необходимо подобрать неотвлекающую фоновую музыку и дополнительные звуки для окружения, поставить их на второй слой таймлайна и сопоставить с видеорядом.

После завершения всех задач необходимо визуализировать готовый проект. Для этого нужно нажать на вкладку «File» и найти строку с визуализацией проекта. В открывшемся окне настроек необходимо выставить разрешение видео «4к» формата mp4 и изменить частоту кадров со стандартных на шестьдесят, так как для комфортного просмотра в очках виртуальной реальности необходима большая частота кадров в секунду. После выставленных настроек можно сохранять проект и на этом этапе процесс создания видеоролика можно считать завершённым.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Благодаря использованию современных средств для трехмерного моделирования и анимации удалось создать экскурсию в виртуальном пространстве по основным достопримечательностям Санкт-Петербурга.

Данный проект позволяет зрителям наблюдать знаковые места города с возможностью смены ракурса обзора, что является преимуществом перед обычными видеоформатами. В перспективе данный вид контента позволит пользователям удаленно наблюдать различные города и музеи, а также открывает новые возможности перед видеоиграми и кинематографом.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Virtual Reality (VR) [Электронный ресурс] // Tadviser. — URL: <http://www.tadviser.ru/index.php.html> (дата обращения: 10.05.2019).
2. *Cornelia Karl*. Cinema 4D; Основные положения и профессиональные методы работы в программе. — ADDISON-WESKEY, 2007. — С. 20–100.
3. Что такое VR? [Электронный ресурс] // Tlum.ru. — URL: <https://tlum.ru/news/cto-takoe-vr.html> (дата обращения: 10.05.2019).
4. VR, AR, MR, эффект погружения [Электронный ресурс] // Think with google. — URL: <https://www.thinkwithgoogle.com/intl/ru-ru/products-tools/youtube-video.html> (дата обращения: 10.05.2019).
5. Kodon VR Studio [Электронный ресурс] // Tenklabs. — URL: <https://www.tenklabs.com.html> (дата обращения: 10.05.2019).
6. *Бекер Оливер*. Cinema 4D: 3D для воссоздания реальности. — Махон, 2002. — С. 3–15.
7. Twinmotion, Help Visualization [Электронный ресурс] // Archdaily. — URL: <https://www.archdaily.com.html> (дата обращения: 10.05.2019).
8. Help.maxon.net [Электронный ресурс] // Махон. — URL: <https://help.maxon.net/ru/#1000.html> (дата обращения: 10.05.2019).
9. Основы работы в Cinema 4D [Электронный ресурс] // Мир Пк. — URL: <https://www.osp.ru/pcworld/2002/04/163294.html> (дата обращения: 11.05.2019).
10. Работа с текстурами и каналами [Электронный ресурс] // Cinema4d.su. — URL: <https://cinema4d.su/lessons/028.html> (дата обращения: 11.05.2019).
11. Pocket Looking Glass: Mobile Augmented Reality [Электронный ресурс] // Sheep.ru. — URL: <http://sheep.ru/blog/txt/mobile-augmented-reali>

12. Робертс С. Анимация 3D-персонажей. — М.: НТ Пресс, 2006. — 264 с.
13. History Of Virtual Reality [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.vrs.org.uk/virtual-reality/history.html> (дата обращения: 07.06.2019).
14. VFX1 HEADGEAR Virtual Reality system [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.mindflux.com.au/products/iis/vfx1.html> (дата обращения: 07.06.2019).
15. Уроки трехмерной графики [Электронный ресурс]. — URL: <http://3d.demiart.ru> (дата обращения: 07.06.2019).
16. Twinmotion официальный сайт [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.unrealengine.com/en-US/twinmotion> (дата обращения: 07.06.2019).
17. Twinmotion обзор [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.unrealengine.com/en-US/what-is-unreal-engine-4> (дата обращения: 07.06.2019).
18. MAXON Cinema 4D официальный сайт [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.maxon.net/ru> (дата обращения: 07.06.2019).
19. MAXON Cinema 4D обзор визуализации [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.maxon.net/ru/produkty/cinema-4d/osobennosti/vizualizacija/obzor/> (дата обращения: 07.06.2019).
20. MAXON Cinema 4D обзор анимации [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.maxon.net/ru/produkty/cinema-4d/osobennosti/animacija/obzor/> (дата обращения: 07.06.2019).
21. MAXON Cinema 4D моделирование [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.maxon.net/ru/produkty/cinema-4d/osobennosti/modelirovanie/poligonalnoe-modelirovanie/> (дата обращения: 07.06.2019).
22. *Tanner, Grafton*. Babbling Corpse: Vaporwave and the Commodification of Ghosts. — Alresford, Hants, UK: zero books, 2016. — С. 143.
23. MENTOR Что такое Low Poly [Электронный ресурс]. — URL: <https://mentor.su/low-poly/> (дата обращения: 07.06.2019).

ПРИЛОЖЕНИЕ А



Рис. 1. Исаакиевский собор

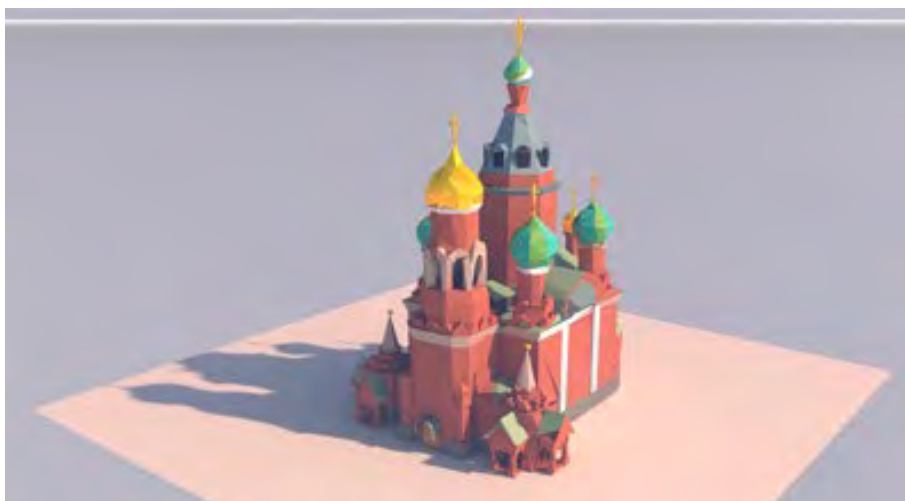


Рис. 2. Спас на Крови

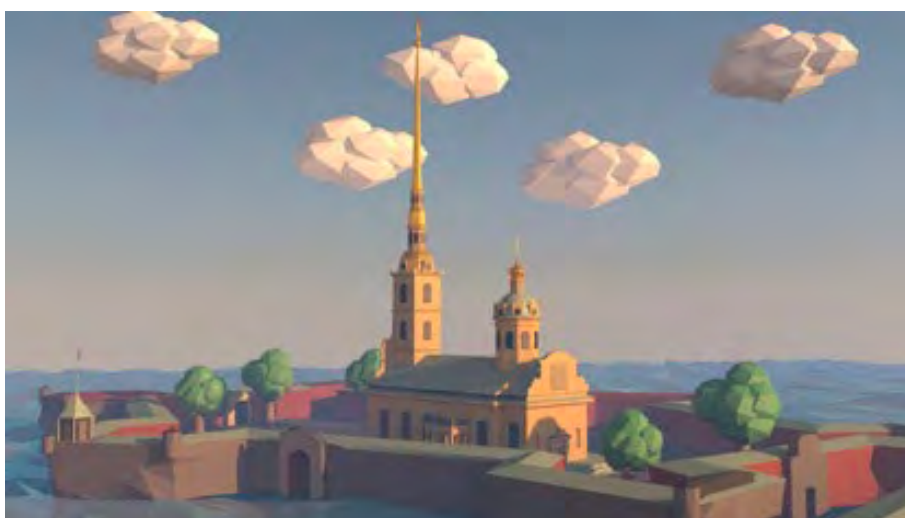


Рис. 3. Петропавловская крепость



Рис. 4. Троицкий мост



Рис. 5. Дом книги



Рис. 6. Адмиралтейство

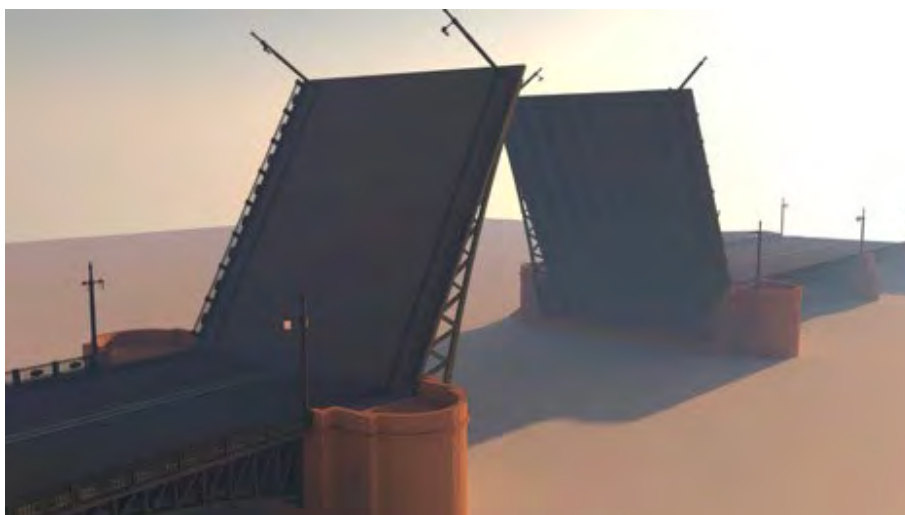


Рис. 7. Дворцовый мост



Рис. 8. Елагиноостровский дворец

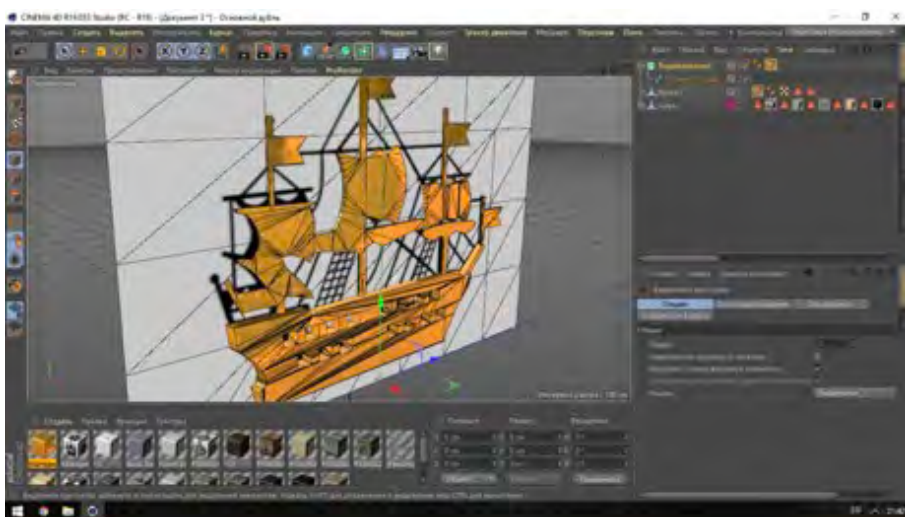


Рис. 9. Разработка модели «кораблик-флюгер»

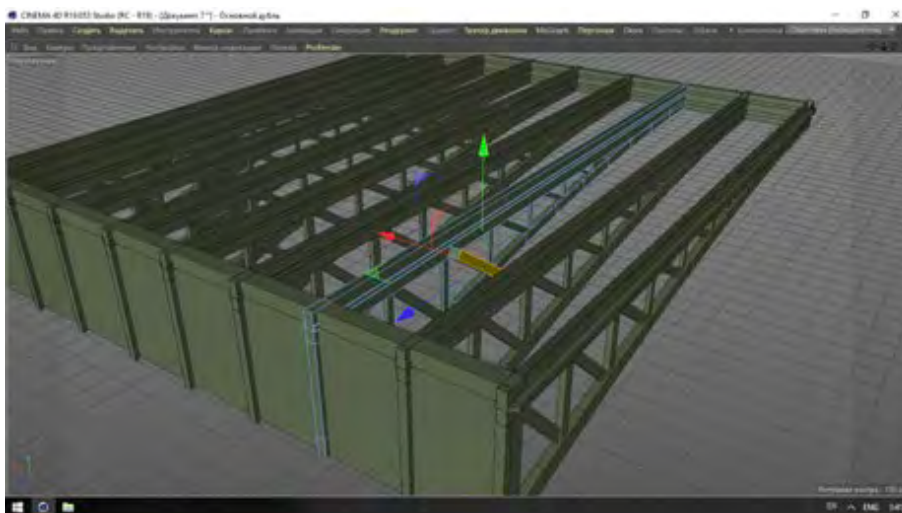


Рис. 10. Разработка каркаса моста

ПРИЛОЖЕНИЕ Б



Рис. 1. Композиция сцены в Сінета 4D

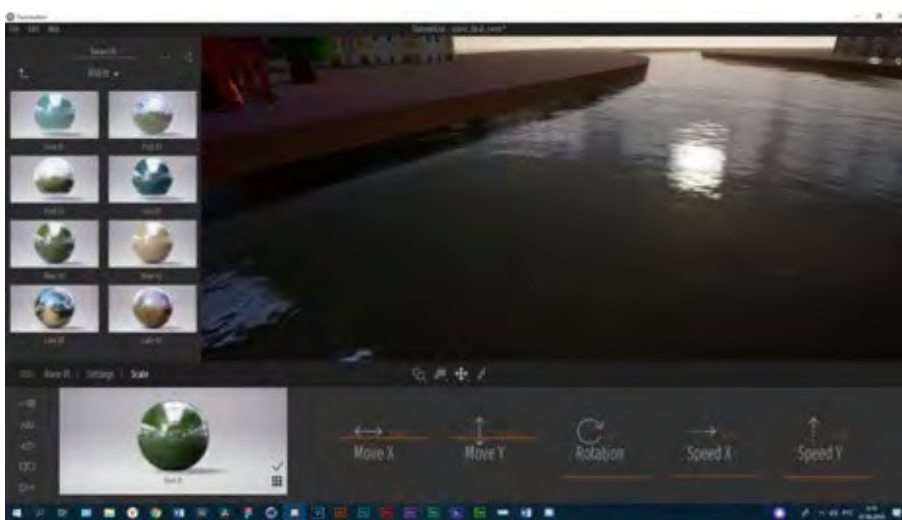


Рис. 2. Работа с анимацией «текстуры воды»



Рис. 3. Этап создания анимации «движения камеры»

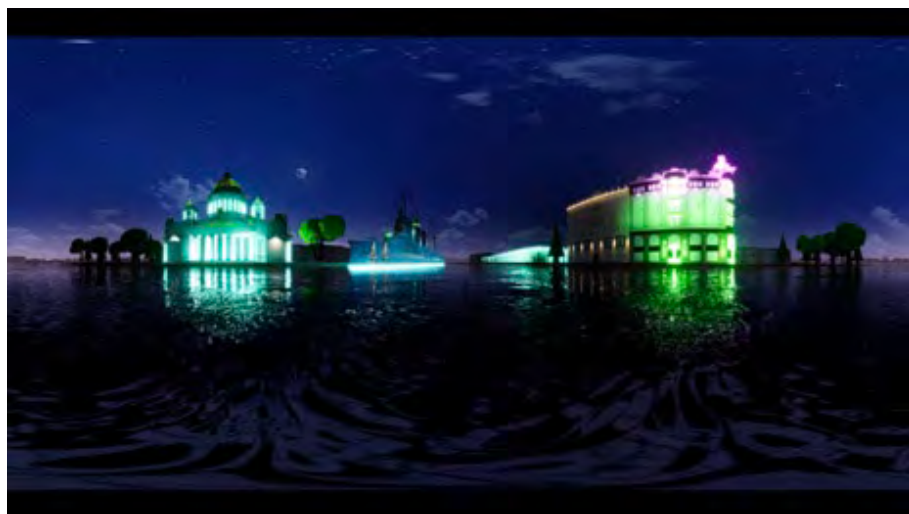


Рис. 4. Скриншот готового видеоролика

Вторая премия

ОРБИТАЛЬНОЕ ПОСЕЛЕНИЕ В КОСМИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ С ВОЗМОЖНОСТЬЮ ТРАНСФОРМАЦИИ

ЖУРКИН Матвей Юрьевич

Тюменский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

Планета Земля является космическим объектом, находящимся в зависимости не только от внутренних происходящих на ней факторов, но и от множества факторов внешних, присутствующих в космическом пространстве. В настоящее время человечеству известны последствия влияния космических процессов на нашу планету, среди которых великие вымирания, изменения климата, химического состава в атмосфере и т. д. Фактически любые живые существа, населяющие Землю, зависят от любого влияния космических тел и явлений. Человек двадцать первого века осознает корреляцию между космосом и существующей на планете жизнью (учитывая при этом незащищенность от космических сил) и, более того, рассматривает космос как пространство спасения от тех экологических катастроф, которые нависли над человечеством в современном мире. Находясь в подобных условиях, человек создает сценарии возможного будущего, среди которых особое место занимают проекты освоения людьми наиболее благоприятных мест обитания вне Земли, такие как космические базы, космические тела (например астероиды), другие планеты, другие галактики и т. д.

Космическая индустрия современности развивается стремительно: запущены проекты по колонизации Марса и созданию базы на Луне; в процессе инициации создание и развитие космического туризма; научные и инновационные исследования космоса проводятся ведущими научно-исследовательскими институтами, академиями, университетами. Космос как объект изучения имеет колоссальное стратегическое значение для космических держав и стран, финансирующих изучение космического пространства. Так, большинство проектов будет реализовано в среднесрочной или долгосрочной перспективе, однако масштабных проектов, реализуемых в более сжатые сроки, почти не представлено ни в России, ни в странах Запада.

В этой связи проектирование и строительство автономного орбитального поселения с возможностью трансформации в космической среде или трансформируемый околоземный радиальный объект типа искусственный дом (далее — торрид) представляется реализуемым в краткосрочной перспективе. Данный проект ставит своей главной целью сохранение биологического разнообразия планеты Земля, в том числе *homo sapiens*, от наступления фатальных и катастрофических

последствий на планете, а также решение экологических проблем, связанных с возрастающим в геометрической прогрессии числом производимых отходов. Планируется, что материалом для орбитального поселения послужит скопившийся в океанах и других водоемах пластик, а также космический мусор на околоземной орбите. Таким образом, актуальная проблема утилизации, хранения, обезвреживания, обработки и переработки отходов может быть нивелирована в определенной мере.

Проектируемый тороид будет находиться в непосредственной близости с планетой, что обеспечит финансовую рентабельность его строительства посредством размещения там парков аттракционов, природных заповедников, гостиниц, развлекательных центров и т. п., что, в свою очередь, поспособствует развитию туризма в космической среде. Жилищный фонд будет представлен разнообразием объемно-планировочных решений для тех, кто задумается о приобретении недвижимости в космосе. Кроме того, планируется введение квот для привлечения ведущих ученых, инженеров, врачей, управленцев, преподавателей, психологов, работников социальной сферы и т. п. для проведения ряда исследований в космосе и создания благоприятной и комфортной среды обитания. Согласно проекту, условия жизни на автономном объекте в космическом пространстве будут приближены к условиям существования человека и других живых существ на Земле (гравитация, временные циклы, погодные условия, состав атмосферы и др.).

Создание подобного орбитального поселения считаем актуальным в условиях колонизации космоса. Имеющаяся у тороида возможность трансформации позволит в среднесрочной перспективе достигать ближайшие планеты Солнечной системы и организовывать космические путешествия для туристов.

Таким образом, строительство тороида решит ряд актуальных экологических, социальных и экономических проблем, требующих незамедлительного решения, а также поспособствует развитию космической отрасли и науки в целом.

Объектом исследования является космическое пространство.

Предметом исследования является автономное орбитальное поселение с искусственной средой для проживания человека и других живых существ в космическом пространстве.

Цель исследования заключается в исследовании методов проектирования орбитального поселения с возможностью трансформации в условиях космоса на основе анализа законов и принципов организации градостроительной среды в космическом пространстве.

В соответствии с целью обозначены следующие ключевые **задачи исследования**:

- изучить экологическое состояние Земли в космическом пространстве;
- рассмотреть историю освоения космоса и перспективы его изучения;
- изучить аналоги космических и орбитальных поселений;
- проанализировать физическую природу Вселенной и космических тел;
- изучить физиологию человека и влияние космоса на живые организмы;
- определить потенциальные места для жизни людей во Вселенной;

- рассмотреть принципы создания искусственной гравитации;
- изучить методы организации градостроительного пространства в космосе;
- изучить средства трансформации орбитального поселения в космосе.

Методологическая основа исследования обусловлена особенностями темы исследования и опирается на комплекс методов и подходов.

В работе широко применялись общенаучные методы анализа и синтеза наряду с компаративным методом. Был задействован диалектический метод, выраженный в понятиях «архитектурная форма», «градостроительная среда», «космическое пространство», «архитектурная природа космоса». Для достижения поставленных задач научного исследования применялся метод моделирования, системный и структурно-функциональный подходы.

Степень разработанности проблемы

Проблема проектирования автономного орбитального поселения носит междисциплинарный характер и может быть рассмотрена не только с позиций архитектуры и урбанистики, но и с позиций физики, астрофизики, биологии, астрономии, психологии, философии, экологии, юриспруденции и т. д. В таком случае неизбежно использование работ указанных ниже авторов, в том числе Ш. Кэрролла «Вселенная. Происхождение жизни, смысл нашего существования и огромный космос», Л. Рэндалл «Темная материя и динозавры: Удивительная взаимосвязь событий во Вселенной», К. Фриз «Космический коктейль: Три части темной материи», В. Тримбла «Сущность и природа темной материи во Вселенной», К. Элларда «Среда обитания: Как архитектура влияет на наше поведение и самочувствие», А. Г. Габричевского «Пространство и масса в архитектуре», З. Гидиона «Пространство, время, архитектура», Г. З. Каганова «Урбанистический эпос и развитие городов», Ле Корбюзье «Модуль», Ф. Л. Райта «Будущее архитектуры», Д. Сваба «Мы — это наш мозг», Т. В. Черниговской «Когнитивные процессы и мозг», И. Л. Розенталь «Геометрия, динамика, Вселенная», М. Каку «Будущее человечества. Колонизация Марса, путешествия к звездам и обретение бессмертия», И. Д. Новикова «Как взорвалась Вселенная» и многих других.

Актуальность темы исследования и степень ее научной разработанности обусловили выбор объекта и предмета научной работы, а также цели и задачи исследования.

Теоретическая значимость (новизна исследования):

1. Разработан проект функционального жилого модуля «Соты», который способен трансформироваться, транспортироваться и применяться при строительстве объектов как в благоприятных, так и в экстремальных условиях среды.
2. Концептуально спроектирован пространственный модуль «Ковчег» в виде правильной четырехугольной перевернутой усеченной пирамиды, который может использоваться для строительства высотных сооружений преимущественно в экстремальных условиях космоса.
3. Разработан составной модуль «Рукав», необходимый для технической сборки орбитальных поселений, торов и космических кораблей.

4. Сконструировано в виде модели орбитальное поселение «Малая Медведица», которое может быть использовано в качестве составной части для строительства космических городов.

Практическая значимость исследования: проектирование и строительство орбитального поселения в космической среде позволит обезопасить человечество и другие биологические виды от возможных последствий экологических катастроф на планете Земля и позволит создать человеку альтернативную историю освоения космоса. Кроме того, изучаемые в настоящем исследовании принципы создания искусственной гравитации, методы организации градостроительного пространства в космосе и средства трансформации орбитального поселения в космическом пространстве могут быть использованы при разработке нормативной документации для возведения не только космических объектов, но и объектов, размещаемых в труднодоступных регионах страны, требующих специальных стандартов и принципов строительства.

Предлагается внедрение технических, архитектурных и экологически верных решений, описанных в настоящем исследовании, при проектировании и реализации проектов в экстремальных условиях планеты Земля и космоса.

База исследования:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Тюменский государственный институт культуры».

Апробация результатов исследования:

Основные положения и результаты научной работы представлены в 6 научных работах автора (из них 1 опубликована в периодическом издании международной системы Scopus, 1 — в журнале, рекомендованном Высшей аттестационной комиссией Министерства науки и высшего образования Российской Федерации, а также 4 — в сборниках РИНЦ и в сборниках материалов международных конференций).

Отдельные тезисы и выводы докладывались и обсуждались на трех международных конференциях: «Информационные и графические технологии в профессиональной и научной деятельности» (Тюмень, 2017); «Современные исследования в науках о земле: ретроспектива, актуальные тренды и перспективы внедрения» (Астрахань, 2019); «Культура и экология — основы устойчивого развития России. Зеленый мост через поколения» (Екатеринбург, 2019).

В рамках проектной деятельности ряд архитектурно-технических решений был представлен на трех международных выставках и конкурсах: Международной интернет-выставке и конкурсе идей и проектов Marstopia (Великобритания, 2018); Всероссийском конкурсе научно-технических и творческих проектов «Луна: Город Первых» (Россия, 2018); Международном конкурсе по устойчивому развитию в области архитектуры Architecture at zero (США, 2018).

ГЛАВА 1. ФИЗИКА КОСМОСА И ФИЗИОЛОГИЯ ЧЕЛОВЕКА

1.1. Физическая природа Вселенной и космических тел

В современном мире анализ архитектурной природы космоса, Вселенной и космических тел занимает центральное место не только в физике, астрономии, астрофизике и т. п., но и в философии. Фундаментальный вопрос онтологии «Что первично — материя или сознание?» является актуальным и по сей день. Количество подходов к решению данного вопроса колоссально. С долей условности Вселенную рассматривают с позиций идеализма и реализма: в первом случае существует некий Разум, а мир не более чем его производные; во втором случае мир реально существует и в духе аристотелевской логики соответствует действительности. Каждая из двух позиций подразделяется на ряд направлений, среди которых монисты, дуалисты, теисты, натуралисты, агностики и т. д. Наряду с онтологическим анализом природы Вселенной философами проводится гносеологический анализ, фундаментальный вопрос которого заключается в формулировке «Познаваем ли мир?».

В исторической ретроспективе Вселенной интересовались с древности — создавались космологические сюжеты, в которых Земле отводилось центральное место — например, в древнееврейской космологии она рассматривалась как основа мироздания и имела особое значение в масштабах Вселенной. И только в XVI веке благодаря теоретическим изысканиям великого итальянского философа Джордано Бруно произошел переворот, вследствие которого Землю стали рассматривать как одну из множества планет, вращающихся вокруг Солнца.

Вплоть до 1915 года практически не имелось единой и стройной космологической картины мира — результаты были разрознены и часто шли в противоречие общепринятым теориям того или иного времени. А. Эйнштейн в сложившихся обстоятельствах выдвигает свою общую теорию относительности, согласно которой «само пространство-время представлялось динамическим объектом, кривизна которого служит источником известной нам силы тяготения»¹. Его теория позволила детально изучить галактику Млечный Путь. По подсчетам современных астрономов в данной галактике насчитывается около 100 миллиардов звезд. Млечный Путь не является единственным в границах видимой части Вселенной; по минимальным оценкам существует 100 миллиардов галактик (такое же количество нейронов находится в человеческом мозге).

Согласно общей теории относительности существует два взгляда на физическую природу Вселенной и космических тел в ней: Вселенная будет либо расширяться из достаточно плотного состояния в достаточной мере разреженное, либо наоборот сжиматься из более разреженного состояния в более плотное. Подтверждение о том, что наша Вселенная действительно расширяется, представлено научной общественности Эдвином Хабблом в 1920 году.

Данные открытия послужили основой для популярной теории «модели Большого взрыва», которая описывает эволюционный процесс наблюдаемой части Вселенной.

¹ Кэрролл Ш. Вселенная. Происхождение жизни, смысл нашего существования и огромный космос / Ш. Кэрролл. — СПб.: Питер, 2017. — С. 57.

В кратком изложении модель теории Большого взрыва можно представить следующим образом: «около 14 миллиардов лет тому назад вся материя во Вселенной была исключительно горячей, плотной и практически равномерно распределенной в пространстве, при этом она стремительно расширялась. По мере расширения пространства материя разрежалась и остывала, звезды и галактики конденсировались из однородной плазмы под действием гравитации»². Большой взрыв спровоцировал выплеск материи в первичное пространство, и материя за короткий миг распределилась в космосе.

Непосредственно Большой взрыв нельзя рассматривать как место в пространстве, скорее, как момент времени, который, по утверждениям современных физиков, не является «моментом» в привычном для нас смысле. По распространенному мнению, до взрыва не было ни пространства, ни времени, однако и это не может считаться истинным. «Большой взрыв — тайна. Его не следует считать “сингулярностью в начале времен”; лучше понимать его как “не поддающийся описанию древнейший момент, в который Вселенная была невероятно горячей и плотной”»³.

В двадцатом столетии изучение Вселенной становилось глубже благодаря развитию космических технологий. В 2001 году в космос был запущен новый аппарат WMAP, так называемый зонд Уилкинсона, для измерения анизотропии микроволнового излучения, названный соответственно в честь Дэвида Уилкинсона, видного и выдающегося астрофизика. В феврале 2003 года зонд отправил на Землю детальный снимок ранней Вселенной, на котором было запечатлено микроволновое излучение, которое популярный журнал *Time* охарактеризовал как «эхо творения». Джон Бакал, ученый-исследователь Принстонского института перспективных исследований, писал об этом событии как о ритуале, «сопровождающем переход космологии от предположений к точной науке»⁴. Ученые на основании снимка смогли определить возраст Вселенной с минимальной погрешностью в 1 %: он составил 13,7 млрд лет. Данное открытие произошло благодаря кропотливой и слаженной работе астрофизиков. Спустя 6 лет после разработки концепции спутника с зондом «30 июня 2001 года сотрудники NASA разместили зонд Уилкинсона на борту ракеты “Дельта II” и вывели ракету на орбиту между Солнцем и Землей. <...> пунктом назначения стала вторая точка Лагранжа <...>, которая обеспечивает наилучший обзор. В поле обзора спутника не попадают ни Солнце, ни Земля, ни Луна, благодаря чему зонд Уилкинсона всегда транслирует четкую картину Вселенной»⁵. Периодичность сканирования — шесть месяцев.

Габариты спутника — $3,8 \times 5 \text{ м}^2$; вес составляет 840 кг. Он собран из алюминиевого сплава, имеет два телескопа, которые собирают информацию об излучении и отправляют полученные данные на Землю. «Зонд Уилкинсона располагает

² Кэрролл Ш. Вселенная. Происхождение жизни, смысл нашего существования и огромный космос / Ш. Кэрролл. — СПб.: Питер, 2017. — С. 60.

³ Там же. — С. 59.

⁴ Космос. — URL: <https://www.space.com>, Feb. 11, 2003 (дата обращения: 01.06.2019).

⁵ Каку М. Параллельные миры: Об устройстве мироздания, высших измерениях и будущем космоса / Митио Каку. — М.: Альпина Нон-фикшн, 2017. — С. 19–20.

на расстоянии 1,5 млн км от Земли, оставляя далеко за собой все атмосферные колебания, которые скрывают слабое микроволновое излучение»⁶.

В 2009 году Европейское космическое агентство запустило в открытый космос спутник Planck, который провел наиболее полное сканирование Вселенной и представил в 2015 году более точные результаты по анизотропии реликтового излучения.

Согласно полученным данным, Вселенная на 27 % «состоит из неизвестной неопределенной субстанции — так называемой темной материи»⁷. Известно, что она имеет вес и покрывает ряд галактик гигантским невидимым ореолом. «... темная материя искривляет звездный свет подобно стеклу, и поэтому ее можно обнаружить по степени создаваемого оптического искажения»⁸.

За несколько лет до Planck'а космос изучался при помощи зонда WMAP, и результат исследования по состоянию на 2002 год указал на то, что 23 % Вселенной заполнены темной материей. Астроном Дж. Бакал по этому поводу следующим образом отреагировал на открытие: «Мы живем в невероятной, просто сумасшедшей Вселенной, но теперь нам известны ее определяющие характеристики»⁹.

Дальнейшая расшифровка данных зонда Уилкинсона спровоцировала мощнейший всплеск интереса среди ученых, занимающихся изучением космоса. Результаты спутника показали, что «73 % Вселенной, ее большая часть состоит из абсолютно неизвестной формы энергии, называемой темной, или невидимой, энергией, таящейся в вакуумном пространстве»¹⁰. Спутник Европейского космического агентства в 2009 году обновил данные 2002 года до 68 %. Говоря об энергии пустоты, астроном Крейг Хоган заявил: «Откровенно говоря, мы этого не понимаем [происхождение данного вида энергии]. Нам известно ее воздействие, но у нас нет ключа к разгадке... ни у кого нет ни единого ключа»¹¹.

Несмотря на то, что данные спутника WMAP были не в полной мере точными и скорректированы Planck'ом, они тем не менее «заложили фундамент единой непротиворечивой теории космоса»¹².

Среди множества теорий касательно Вселенной одной из наиболее перспективных и ведущих принято считать инфляционную теорию Вселенной, которую предложил Алексей Старобинский из Института имени Ландау в виде первой реалистичной модели. Согласно ей, «в первую триллионную долю секунды загадочная антигравитационная сила вынудила Вселенную расширяться намного быстрее, чем считалось раньше. Инфляционный период был невообразимо

⁶ Каку М. Параллельные миры: Об устройстве мироздания, высших измерениях и будущем космоса / Митио Каку. — М.: Альпина Нон-фикшн, 2017.

⁷ Там же. — С. 24.

⁸ Там же.

⁹ Космос. *Britt, Robert*. — URL: <https://www.space.com>, Feb. 11, 2003 (дата обращения: 01.06.2019).

¹⁰ Каку М. Параллельные миры: Об устройстве мироздания, высших измерениях и будущем космоса / Митио Каку. — М.: Альпина Нон-фикшн, 2017. — С. 25.

¹¹ Космос. — URL: <https://www.space.com>, Jan. 15, 2002 (дата последнего обращения: 01.06.2019).

¹² New York Times. Feb. 12, 2003, p. A34.

взрывным, при этом Вселенная расширялась со скоростью, намного превышающей скорость света»¹³.

Ее непрекращающееся расширение, в конце концов, по мнению ведущих астрономов, приведет к тому, что не останется ничего, кроме холодной Вселенной, наполненной черными дырами, нейтронными звездами и черными звездами-карликами. Пессимистичный прогноз о том, что вся разумная жизнь, согласно законам физики, обречена на смерть, был прокомментирован Чарльзом Дарвином, слова которого цитируются в журнале *Discover Magazine*: «Та вера, которую я питаю в то, что человек в далеком будущем будет намного более совершенным существом, делает невыносимой даже саму мысль о том, что он и все сознательные существа обречены на полное вымирание после такого продолжительного медленного прогресса»¹⁴.

Согласно эволюционным законам развития жизнь либо проходит адаптацию к новым условиям, либо покидает ту или иную среду, либо погибает. Очевидно, что на данный момент человечество не имеет возможности адаптироваться к экстремальным условиям космоса; таким образом, возможны два сценария — погибнуть или покинуть умирающую Вселенную. Современные физики (на уровне гипотез) работают над сложными уравнениями и схемами, позволяющими найти так называемые «входы» в гиперпространство и «выходы» из него. «Если бы пространственно-временные туннели существовали, они были бы идеальным средством быстрого перемещения в космосе. Можно было бы с утра пройти таким туннелем в другой конец галактики и вернуться к обеду»¹⁵, — шутливо писал Стивен Хокинг.

Нет сомнений в том, что человечество стоит на пороге экологической катастрофы планетарного масштаба, и своеобразным «входом» в экопространство космоса является создание космического поселения-города, тороида, способного сохранить разумную жизнь.

Проект тороида, представленный в настоящем исследовании, проектируется с актуальной целью сохранения человека как биологического вида и всего биологического разнообразия на планете Земля от наступления катастрофических событий на планете, в Солнечной системе и в целом во Вселенной. Не менее важной целью создания тороида является решение современных экологических проблем, а именно возрастающих в геометрической прогрессии производимых отходов.

Материалом для орбитального поселения послужит пластик, скопившийся в океанах и других водоемах, а также космический мусор, оставленный на околоземной орбите. Путем архитектурного осмысления при проектировании и строительстве тороида проблема утилизации, хранения, обезвреживания, обработки и переработки отходов может быть нивелирована в определенной мере.

Орбитальное поселение в космическом пространстве с возможностью трансформации будет расположено в непосредственной близости с планетой Земля. Такое решение является рентабельным с позиций финансирования. На тороиде

¹³ Каку М. Параллельные миры: Об устройстве мироздания, высших измерениях и будущем космоса / Митио Каку. — М.: Альпина Нон-фикшн, 2017. — С. 26.

¹⁴ Rothman Tony. *Discover magazine*, July. — 1987. — С. 87.

¹⁵ Хокинг С. Краткая история времени: от Большого взрыва до черных дыр / С. Хокинг. — СПб.: Амфора, 2001. — С. 88.

будут размещены: парк аттракционов, природные заповедники, отели и гостиницы, многофункциональные развлекательные центры и т. п., что, в свою очередь, поспособствует развитию туризма в космическом экопространстве.

Жилищный фонд тороида будет представлен широким разнообразием объемно-планировочных решений для тех, кто задумается о вложении денежных средств в приобретение недвижимости в космосе. Более того, планируется введение специальных квот, покрывающих расходы на привлечение ведущих ученых, инженеров, врачей, управленцев, преподавателей, психологов, работников социальной сферы и т. п. для исследовательских работ в космосе и создания благоприятной и комфортной среды обитания. Согласно концепции проекта, условия жизни на автономном объекте в космосе будут схожи с условиями существования человека и других живых существ на Земле (гравитация, временные циклы, погодные условия, состав атмосферы и др.).

В связи с перспективой колонизации космоса создание города-поселения в виде тора с возможностью трансформации считаем технически оправданным с архитектурной и инженерной точек зрения. Тороидная форма является функциональной, в особенности в экстремальных условиях космоса. Имеющаяся у тороида возможность трансформации позволяет не просто присутствовать в статичном состоянии на околоземной орбите, но и в среднесрочной перспективе достигать ближайших планет Солнечной системы, организовывать космические путешествия для туристов и в долгосрочной перспективе — в условиях приближения тепловой смерти нашей Вселенной — уходить в гиперпространство для поиска новых мест обитания.

О будущем Вселенной написано несколько гипотетических сценариев физиками-теоретиками, астрофизиками, космологами-философами и т. д. Многие из них кажутся фантастическими. А. Эйнштейн в данном контексте писал: «Самый прекрасный опыт, какой мы только можем испытать, — это опыт ощущения тайны. Это фундаментальное чувство, которое стоит у истоков подлинного искусства и подлинной науки. Любой, кому это чувство незнакомо и кто не может больше задаваться вопросами, не может восхищаться, все равно что мертв, и глаза его застилает туман».

1.2. Физиология человека. Влияние космоса на живые организмы

К. Э. Циолковский, размышляя о колонизации космоса, писал, что «техника будущего даст нам возможность одолеть земную тяжесть и путешествовать по всей Солнечной системе». Вместе с тем для человека возникнет ряд проблем, связанных с такими факторами, как невесомость, перегрузки, минимальные запасы (или нехватка) воды, кислорода, пищи и т. д.

При колонизации космоса остро встает вопрос об адаптации живого организма к сложным космическим условиям — данный вопрос исследуется в таких перспективных направлениях, как космическая медицина и космическая биология. Последняя (в тесной связи с авиакосмической медициной) изучает «влияние космических факторов и особенности жизнедеятельности организма человека при действии этих факторов с целью разработки средств и методов

сохранения здоровья и работоспособности членов экипажей космических кораблей и станций»¹⁶.

Задачами исследователей и ученых из данных научных областей являются:

- разработка профилактических мер от вредных воздействий космоса;
- поиск способов защиты от космических вредоносных излучений;
- формирование требований к системам управления космических объектов, к системам жизнеобеспечения, к аварийно-спасательным системам и т. д.;
- изучение заболеваний, возникающих во время космического полета, и разработка профилактических мер соответственно;
- создание психофизиологической и клинической методологии для отбора и подготовки претендентов к космическому полету (в частности космонавтов, астронавтов). В перспективе данная методология может быть использована в космическом туризме.

Таким образом, авиакосмическая медицина и космическая биология составляют комплекс, включающий в себя ряд узконаправленных разделов, в том числе космическую гигиену, психофизиологию, теоретическую медицину, космическую радиобиологию, врачебную экспертизу, клиническую медицину, космическую физиологию и т. д.

Учеными выделяются три основные группы факторов, влияющих на человека, находящегося в космическом пространстве.

Первая группа факторов связана с физическим состоянием космоса, в частности с низкими степенями барометрического давления, с отсутствием кислорода, с многочисленными космическими излучениями и радиацией, с опасностью столкновения с метеорными телами, с температурными неблагоприятными для человека условиями и т. п.

Вторая группа факторов включает сущностные факторы, обусловленные космическим полетом (невесомость, шум, ускорение, вибрация).

И третья группа факторов связана «с пребыванием человека в герметической кабине космического корабля в полете»¹⁷. Сюда относят искусственную атмосферу, особые условия хранения пищи (ее приготовления и приема), личную гигиену человека, состояние изоляции, режим бодрствования и сна.

Обратим особое внимание на факторы третьей группы, затрагивающие физиологию человека.

Во время космического полета, в особенности на момент старта, взлета и приземления, человеческий организм испытывает на себе значительные психоэмоциональные и нервные нагрузки. Переживаемые эмоции и внутреннее напряжение приводят к физиологическим изменениям у человека, находящегося в космическом пространстве. Кроме того, возникают сложности с ведением личной гигиены и отпращиванием естественных потребностей. Изоляция человека от окружающего мира и его пребывание в замкнутом и ограниченном пространстве из-за специфики объемно-планировочных решений в космических аппаратах приводит к психологическим трудностям и требует тщательного изучения со стороны компетентных и высококвалифицированных специалистов в области

¹⁶ Факторы космического полета. — URL: <http://www.gctc.ru/main.php?id=940> (дата обращения: 02.06.2019).

¹⁷ Там же.

психологии и аэрокосмической медицины для выработки взвешенных рациональных решений, способствующих редукации негативных факторов.

Проблема колонизации космоса (включая длительные космические путешествия) также усложняется тем, что в космическом пространстве отсутствуют привычные человеку раздражители. Например, социальная среда и внушительный ряд ее составляющих, экстрарецептивные раздражители, такие как слух и зрение, отвечающие за восприятие окружающего пространства. В условиях космоса глубина пространства не может ощущаться человеком из-за абсолютной черноты окружающего его мира. Ситуация усугубляется наличием невесомости, изоляции, а также нарушением устоявшегося ритма жизни, включающего биологические факторы (смена дня и ночи, бодрствования и сна, труда и отдыха). Данный неполный перечень проблем может стать причиной вегетативных и психических расстройств у человека — по этой причине научными исследователями и врачами была создана специальная методика, включающая физические нагрузки и упражнения.

Находясь в космосе, человек оторван от привычной ему социальной среды, — это приводит к изменению (или полному снижению) нагрузки «на органы чувств, характерной и естественной для его повседневной жизни на Земле. Все это, в конечном счете, влияет на функционирование физиологических систем организма»¹⁸.

Лауреат Государственной премии, доктор медицинских наук Н. Н. Гуровский в соавторстве с доктором медицинских наук А. Д. Егоровым в научной работе касаясь проблем космической медицины заявил следующее: «Главным итогом изучения космического пространства (с медицинской точки зрения) стало доказательство возможности не только длительного пребывания человека в условиях космического полета, но и разносторонней его деятельности там. Это дает теперь право рассматривать космическое пространство как среду будущего обитания человека, а космический аппарат и сам полет в космос — как наиболее эффективный непосредственный способ изучения реакций человеческого организма в этих условиях»¹⁹.

Н. Н. Гуровскому и А. Д. Егорову удалось детально описать изменения большинства функций человеческого организма в условиях невесомости. Отметим некоторые из них:

- болезнь укачивания. Симптомы проявления: головокружение, тошнота, снижение аппетита и т. п. Причины: изменения в работе вестибулярного аппарата в связи с особенностями распределения крови в состоянии невесомости;
- изменения двигательных функций в полете. Симптомы проявления: трудности при выполнении некоторых рабочих действий, сложности при оценке мышечных нагрузок. Причины: выработка «в течение первых трех суток пребывания в невесомости нового стереотипа движений»;
- негативное влияние на сердечно-сосудистую систему. Симптомы проявления: повышение венозного и снижение артериального давления, увеличение

¹⁸ Факторы космического полета. — URL: <http://www.gctc.ru/main.php?id=940> (дата обращения: 02.06.2019).

¹⁹ Некоторые проблемы космической медицины. — URL: <http://www.astronaut.ru/bookcase/books/20gagarin/text/04.htm> (дата обращения: 02.06.2019).

частоты сокращений сердца. Причины: поддержание работоспособности мозга в новых условиях путем его насыщения кровью;

- негативное воздействие на работу почек и осуществление организмом водно-солевого обмена. Симптомы проявления: уменьшение объемов плазмы крови, уменьшение калия, снижение веса. Причины: изменения системы регуляции и гормонального статуса под влиянием факторов космического полета;
- одной из существенных проблем, связанных с длительными путешествиями в космосе, по мнению ученых, является проблема деминерализации костной ткани. Поиск решения данной проблемы продолжается.

Однако, как заявляет Н. Н. Гуровский, «биохимические исследования показали, что под влиянием длительных космических полетов происходит перестройка процессов метаболизма, обусловленная приспособлением организма космонавта к условиям невесомости. Выраженных изменений обмена веществ при этом не наблюдается»²⁰.

Дополнительным фактом, вселяющим оптимизм и надежду на колонизацию космического пространства и длительного пребывания в нем, являются результаты гематологических исследований. Согласно им существует «возможность приспособления системы крови космонавта к условиям полета и ее восстановление в после-полетном периоде. Это обстоятельство является чрезвычайно важным, поскольку в специальной литературе возможные гематологические изменения, ожидаемые в длительных космических полетах, рассматриваются как одна из проблем, способная воспрепятствовать дальнейшему увеличению продолжительности полетов»²¹.

Отметим, что описанные выше изменения являются физиологическими и со временем они могут исчезнуть или быть обратимыми.

С позиций архитектуры и градостроительства (в том числе и в космосе) важно понимать систему работы человеческого организма — это позволит избежать множества ошибок и позволит человеку, находящемуся в космическом пространстве, чувствовать себя комфортно.

1.3. Потенциальные места для жизни людей во Вселенной

В реалиях современного мира экологическая катастрофа де-факто неизбежна. Этому способствует технологический прогресс, высокие темпы потребления, большие объемы товарооборота, снижение стоимости затрат на производство товаров различного вида (пищевая промышленность, электроника и бытовая техника, товары индустрии развлечений и т. п.). Современный человек живет здесь и сейчас и не задумывается о возможном будущем. Высокими темпами производится вырубка лесов, вылов морской рыбы; при производстве тонны отходов либо сжигаются, либо закапываются в земле. По прогнозам экологов, улучшение сложившейся ситуации возможно произойдет, но маловероятно, что в ближайшее время.

В данной ситуации человечество ищет способы не только восстановить экосистему планеты, но и, при печальном исходе, покинуть ее. Потенциальными местами для жизни людей во Вселенной могут быть не только орбитальные

²⁰ Некоторые проблемы космической медицины. — URL: <http://www.astronaut.ru/bookcase/books/20gagarin/text/04.htm> (дата обращения: 02.06.2019).

²¹ Там же.

поселения или космические корабли, но и ряд планет (спутников, космических тел и т. д.), пригодных для жизни.

Исследователями космоса и астрономами на постоянной основе ведется поиск мест, благоприятных для колонизации человеком.

Одним из таких мест является планетарная система TRAPPIST-1, названная в честь звезды, окруженной 7 планетами, похожими на Землю. Согласно расчетам, только 3 планеты земного типа (твердые и небольшие по размеру) получают тепло в достаточной мере, необходимой для существования воды.

Коллектив ученых из Американского астрономического общества совместно с учеными университета имени Дж. Вашингтона провели расчеты, которые поспособствовали созданию моделей развития атмосферных слоев на планетах, находящихся в системе TRAPPIST-1. Учитывалось влияние излучения звезды (красного карлика) на атмосферные газы.

Моделирование, основанное на методе фотохимии, установило, что большая часть планет данной планетарной системы непригодна для жизни. Наиболее близкие к красному карлику планеты TRAPPIST-1b, 1c и 1d напоминают планету Солнечной системы — Венеру: они являются слишком горячими и имеют плотную, несовместимую с жизнью атмосферу. Однако планета TRAPPIST-1e, согласно проведенному исследованию, имеет температуру, при которой возможно образование и продолжительное существование воды в жидком виде²².

Спутник Сатурна, 6-й планеты от Солнца, расположенный в Солнечной системе, под названием Титан может рассматриваться в качестве потенциального места, пригодного для жизни. Титан не имеет ни на поверхности, ни в недрах жидкой воды. Тем не менее вода присутствует на данном объекте в твердой форме — в качестве льда. Кроме того, на спутнике имеются жидкости, состоящие из углеводов. Вероятно, что те формы жизни, которые могут присутствовать там потенциально, существуют в углеводородных жидкостях. Европейское космическое агентство отмечает, что на Титане высокое содержание жидкого углеводорода (по предварительным оценкам, его в несколько сотен раз больше, чем природного газа и нефти на планете Земля).

В научном издании *The Space Monitor* Титан описывается не просто как одно из потенциальных мест обитания, а скорее как одно из лучших мест для колонизации человеком. Это объясняется богатством находящихся там ресурсов, среди которых метан, аммиак, азот, вода и т. д. Каждый из этих ресурсов может быть использован человеком для создания жизнеспособной колонии. Более того, в условиях поиска новых источников энергии у Титана есть определенное преимущество — когда «человечеству понадобятся две вещи, которых мало на Земле: гелий-3 и дейтерий, <...> Титан может послужить промежуточным пунктом для начала добычи и дальнейшей транспортировки гелия-3 и дейтерия с Сатурна»²³ на Землю или орбитальное поселение.

Другим потенциальным местом для жизни человека является естественный спутник Юпитера — Европа. Исследователи считают, что «под ледяной

²² *Lincowski I. A. P., Meadows V. S., Crisp D. Evolved Climates and Observational Discriminants for the TRAPPIST-1 Planetary System // The Astrophysical Journal, 867:76 (34 pp), 2018 November 1.*

²³ *The Space Monitor (July 15, 2007). — URL: <http://spacemonitor.blogspot.com/2007/07/colonization-of-titan-future-persian.html> (дата обращения: 02.06.2019).*

поверхностью спутника может находиться океан жидкой воды»²⁴. Астрономы выражают полную уверенность в том, что на Европе имеются необходимые для жизни ресурсы, такие как источники энергии, жидкая вода и правильный химический состав окружающей среды.

В 2016–2017 гг. NASA объявило о разработке автоматической межпланетной станции Europa Clipper, целью которой является всесторонний анализ Европы на предмет обитаемости спутника. Запуск станции намечен на 2020 год.

Наряду с описанными выше возможными местами для будущего пребывания человека наиболее вероятными, хотя и представляющими определенные трудности при колонизации объектами выступают естественный спутник нашей планеты — Луна и близкая к Земле 4-я планета Солнечной системы — Марс.

Луна рассматривается учеными как одно из потенциальных мест для создания специальных исследовательских баз для временного, но не постоянного пребывания там человека. Естественный спутник Земли представляет особый интерес и по причине имеющихся на нем ископаемых — титан, алюминий, железо и в особенности гелий-3, планируемый к использованию в качестве топлива нового поколения (с возможностью использования в реактивных двигателях).

В развитии колонизации космоса и космического туризма Луна, благодаря близкому расположению с Землей (три дня полета) и особенностям природного ландшафта и рельефа, может рассматриваться как потенциальный туристический объект, «который может привлечь значительное количество средств на ее освоение, способствовать популяризации космических путешествий, обеспечивать приток людей для освоения лунной поверхности. Космический туризм будет требовать определенных инфраструктурных решений»²⁵. Соответственно, чем более развита инфраструктура, тем больший приток людей она обеспечит.

Говоря о колонизации Луны, Л. М. Зеленый, директор Института космических исследований Российской академии наук, в 2012 году заявил, что «приполярные области Луны можно использовать для размещения российской или международной научной базы»²⁶.

В 2014 году российские ученые представили проект-концепцию лунной программы РФ, включающий три основных этапа (запуск станций, проведение экспедиций, строительство обитаемой базы и полигонов) вплоть до 2050 г., однако по причине сокращения финансирования реализация данных этапов, по официальным сообщениям, осуществляется с задержкой от заявленного ранее графика.

По примеру российского научного сообщества, Европейское космическое агентство заявило в 2018 году о долгосрочном проектировании и последующем строительстве лунной базы в период с 2020 по 2062 гг. Так, колонизация Луны в мировой повестке дня занимает актуальную позицию.

Не менее актуальна и колонизация Марса. Основными целями освоения красной планеты называют:

²⁴ Chandler D. L. Thin ice opens lead for life on Europa. New Scientist.com (20 October 2002).

²⁵ Лысенко М. П., Каттерфельд Г. Н., Мелуа А. И. О зональности грунтов на Луне // Изв. Всес. Геогр. Об-ва. — 1981. — Т. 113. — С. 438–441.

²⁶ Лунные полюса могут стать обсерваториями. — URL: <https://ria.ru/20120201/553785214.html> (дата последнего обращения: 02.06.2019).

- строительство обитаемой научной базы, которая позволит проводить исследования не только самой планеты, но и ее спутников;
- добычу полезных ископаемых и ресурсов, среди которых вольфрам, железо, уран, золото и многие другие;
- решение глобальной проблемы перенаселения планеты Земля;
- сохранение человека как вида и сохранение иных живых организмов в случае экологической катастрофы или массовых катаклизмов.

На данный момент существует множество проектов по колонизации Марса. Часть из них запускается, часть из них (например, MarsOne) закрывается. Наиболее благоприятными местами для колонии считаются области, близкие к экватору и низменностям, а именно впадина Эллада и долина Маринера.

Ряд исследователей выступает с критикой колонизации красной планеты. В частности, астроном Владимир Сурдин отмечает, что колонизировать Марс нет смысла: «Это небольшая планета, там развернуться негде, гораздо легче и эффективнее было бы освоить нашу Сахару, Антарктиду, Гренландию. Или научиться жить под водой, три четверти поверхности земного шара — это подводное царство»²⁷.

Исходя из изложенного выше, у человечества на данный момент есть множество вариантов при условии развития технологий колонизировать космическое пространство и космические тела в частности. Научными сотрудниками ведется постоянный поиск потенциальных мест для будущего обитания человека. Данные исследования способствуют развитию космической индустрии, космического туризма и космического градостроительства.

Итак, космическое пространство рассматривается как экстремальное место для обитания по причине физиологических особенностей человека. Ведущие астрономы и ученые научно-исследовательских институтов разрабатывают перспективные сценарии колонизации космического пространства, включающие адаптацию человеческого организма к условиям невесомости.

При проектировании орбитального поселения важно всестороннее изучение функций человеческого организма и особенностей космической среды.

ГЛАВА 2. ПРОЕКТИРОВАНИЕ ОРБИТАЛЬНОГО ПОСЕЛЕНИЯ С ВОЗМОЖНОСТЬЮ ТРАНСФОРМАЦИИ

2.1. Принципы создания искусственной гравитации в условиях космоса

Данный параграф посвящен анализу баланса между гармоническим делением «Золотого сечения» и оптимальными размерами орбитального поселения для возможности создания искусственной гравитации, близкой к той, что находится у поверхности планеты Земля, на эксплуатируемых поверхностях большого и малого торцов.

Необходимым условием для поддержания всего процесса жизнедеятельности людей в космическом пространстве, а именно сохранения работоспособности и правильного функционирования внутренних органов, является создание искусственной силы тяжести.

²⁷ Если мы обнаружим аналог Земли, то там уже будет своя жизнь. — URL: <https://republic.ru/posts/91905> (дата последнего обращения: 02.06.2019).

В настоящее время для создания искусственной силы тяжести применяют следующее:

- 1) центрифуга — устройство, которое использует центробежную силу для имитации увеличения силы тяжести. Представляет собой механизм, обеспечивающий вращение объекта с центростремительным ускорением. Может применяться и в космосе для влияния на организм человека сил инерции, эквивалентных влиянию силы тяжести на Земле;
- 2) крупный космический объект, обладающий естественной гравитацией за счет достаточно большого веса объекта (крупный астероид, искусственный спутник диаметром в несколько тысяч км). Основная проблема заключается в управлении таким крупным объектом, доставке строительных материалов на орбиту и возведении орбитального поселения, а также создание атмосферы;
- 3) принципиально новые колебательные системы, имеющие силовые характеристики с квазиулевым жесткостью для появления искусственной силы тяжести.

В качестве основного решения для создания искусственной гравитации был выбран тип с центробежной силой для орбитальных станций, разработанный К. Э. Циолковским, так как он является наиболее рентабельным со стороны коммерческого вложения по сравнению с другими вариантами. В результате поиска аналогичных решений и проектов орбитальных станций был выделен основной ряд концептуальных и научных проектов торов, так как их конструкция за счет движения вокруг своей оси позволяет создать искусственную гравитацию, равную $1g$ ($g = 9,80665 \text{ м/с}^2$), равной поверхностной гравитации на Земле.

В открытых источниках информации есть концептуальные проекты, которые могут выступать в качестве аналогов на основе похожих конструктивных решений (колесо обозрения, вантовые мосты, колесо велосипеда). Для более подробного исследования был выбран ряд природных конструкций, таких как паутина, пчелиные соты, молекулярная структура снежинки, кольцевые мышцы червей, скелет питона.

В качестве основных соотношений пропорций частей тора было выбрано золотое сечение с отношением чисел 1:1,618. В качестве выбора чисел пропорций был выделен порядок чисел по Фибоначчи: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987...

При расчетах единица в последовательности Фибоначчи равна 1000 мм.

Основные геометрические характеристики (размеры большого и малого торов):

- R_n большого тора = 987 м;
- R большого тора = 1103,5 м;
- r большого тора = 116,5 м;
- R_n малого тора = 610 м;
- R малого тора = 654,5 м;
- r малого тора = 44,5 м.

Орбитальное поселение «Малая Медведица» представляет собой два открытых тороида (большой тор и малый тор), которые вращаются вокруг центральной части со скоростью 1 оборот в 71,6 с. Основная коммуникация между тороидами и центром орбитального поселения осуществляется благодаря

6 спицам-сегментам, объединяющим все составные части рукавов большого и малого тора и делающие структуру цельной.

Ближайшая точка поверхности большого тора находится на расстоянии 987 м от центральной оси вращения, а крайняя точка поверхности большого тора — на 1220 м. Благодаря чему на нулевой отметке земли большого тора (R большого тора = 1103,5 м) действует нормальное (центростремительное) ускорение, примерно сопоставимое с ускорением свободного падения на Земле.

1. Путь, за который точка, находящаяся на окружности большого тора с радиусом 1220 м, сделает полный оборот в $3600 = 7665,486$ м.
2. Путь, за который точка, находящаяся на окружности большого тора с радиусом 1103,5 м, сделает полный оборот в $3600 = 6933,495$ м.
3. Путь, за который точка, находящаяся на окружности большого тора с радиусом 987 м, сделает полный оборот в $3600 = 6201,503$ м.
4. Путь, за который точка, находящаяся на окружности малого тора с радиусом 654,5 м, сделает полный оборот в $3600 = 4112,345$ м.
5. Путь, за который точка, находящаяся на окружности малого тора с радиусом 610 м, сделает полный оборот в $3600 = 3832,743$ м.

Из полученных данных можно сделать следующий вывод о мгновенной линейной скорости движения по траектории:

$$a_n = V^2 \div R.$$

Большой и малый торы полностью совершают оборот вокруг своей центральной оси вращения за 71,6 с. При необходимых технических условиях время обращения можно будет уменьшить до 60 с за 1 оборот.

При условиях, что 1 оборот тора происходит за 60 с, центробежное ускорение на нулевой отметке большого тора составит $12,1 \text{ м/с}^2$, что в 1,23 раза превышает поверхностную гравитацию на Земле.

Время, за которое орбитальное поселение «Малая Медведица» совершает полный оборот вокруг центральной оси вращения в 360° , составляет 71,6 с. Этот параметр был выведен для оптимального соотношения размеров и центростремительного ускорения.

1. При радиусе 1220 м линейная скорость достигнет $107,06 \text{ м/с}$, а центростремительное ускорение составит $9,4 \text{ м/с}^2$.
2. При радиусе 1103,5 м (нулевая отметка большого тора) линейная скорость достигнет $96,837 \text{ м/с}$, а центростремительное ускорение составит $8,5 \text{ м/с}^2$.
3. При радиусе 987 м линейная скорость достигнет $86,613 \text{ м/с}$, а центростремительное ускорение составит $7,6 \text{ м/с}^2$.
4. При радиусе 654,5 м линейная скорость достигнет $57,435 \text{ м/с}$, а центростремительное ускорение составит 5 м/с^2 .
5. При радиусе 610 м линейная скорость достигнет $53,523 \text{ м/с}$, а центростремительное ускорение составит $4,7 \text{ м/с}^2$.

Центростремительное ускорение в центральной части оси вращения орбитального поселения составит 0 м/с^2 , поэтому этот сегмент подходит для стыковки с космическими кораблями, шлюзами и остановками космического лифта, выполненного из углеродных нанотрубок.

Ускорение свободного падения на поверхности планеты Земля g изменяется от $9,780 \text{ м/с}^2$ на экваторе до $9,82 \text{ м/с}^2$ на полюсах. Значение, принятое при построении систем единиц, составляет $g = 9,80665 \text{ м/с}^2$.

Таким образом, D большого тора составляет 2440 м, D малого тора — 1398 м. Большой и малый торы соединены с центральной частью со ступицей через 6 ступиц-коридоров, сходящихся в центральной оси вращения под углом 60° по отношению друг к другу.

Площадь поверхности большого тора вычислена по первой теореме Гюльдена: $S = 4\pi^2 Rr$.

$$S = 10\,150\,525,63 \text{ м}^2.$$

Объем внутреннего пространства большого тора вычислен по второй теореме Гюльдена: $V = 2\pi^2 Rr^2$.

$$V = 1\,182\,534\,774,01 \text{ м}^3.$$

При подсчетах число π округляется до 10 знаков после запятой и составляет **3,1415926536**.

В данных подсчетах в качестве толщины поверхности тора принято значение 0,001 мм (с округлением до десятых).

Большой тор состоит из 6 равных сегментов (рукавов), составляющих 1/6 часть тора. Каждый рукав — это большой пожарный отсек, с 2-х крайних сторон защищенный «отсеками безопасности»; в этих местах осуществляется основная стыковочная связь с малым тором и центральной частью.

Космический корабль «Млечный путь»:

Создание искусственной гравитации на космическом корабле, предназначенном для космических путешествий к другим потенциальным местам обитания человека, осуществляется аналогичным способом, что и на орбитальном поселении «Малая Медведица».

Вокруг центральной части вращаются 3 трансформированных больших тора.

В центральной части происходит термоядерная реакция за счет управляемого термоядерного синтеза (УТС). Энергия, полученная за счет синтеза более тяжелых атомных ядер, будет расходоваться на движение Млечного Пути по просторам Вселенной. Стыковка рукавов-сегментов осуществлена под углом в 34° .

Благодаря проведенному анализу был найден баланс между числами Фибоначчи, биологическими потребностями человека и конструктивными особенностями для выведения математической модели орбитального поселения.

2.2. Методы организации градостроительного устройства

Мастер-план

Рассмотрены основные характеристики автономного орбитального поселения «Малая Медведица» (*прил. 1*), находящегося на земной орбите и состоящего из большого (6 рукавов) и малого тором общим диаметром 2440 м. Выявлена необходимость в создании искусственного климата и атмосферы, защищающей жителей орбитального поселения от солнечной радиации.

Внутреннее пространство тора представляет собой ноосферу.

Большой тор представлен в виде линейного генерального плана с габаритами $7665,486 \times 233$ м. Наименьшие стороны соединены между собой, представляя единое замкнутое кольцо. Общая площадь нулевой поверхности большого тора составляет $1\,786\,058,238 \text{ м}^2$, или 178,6 га, или $1,786 \text{ км}^2$. Большой тор разделен на 6 равных сегментов, называемых пожарными отсеками, между ними — зоны безопасности. Каждый рукав состоит из 4 ковчегов, верхушка которых представляет

собой платформу площадью 5,4289 га каждая, между платформами установлено расстояние в 55 м, называемое большим атриумом. Объем площади под большим атриумом может быть использован для следующих целей:

- 1) хранение в небольших количествах жидкого кислорода в сферических формах для дальнейшего синтеза и превращения в воду или кислород, необходимый для дыхания;
- 2) дополнительные места хранения строительных материалов, предназначенных для 3D-печати домов, при возможности увеличения численности жителей или плотности населения орбитального поселения для создания комфортных условий в торе;
- 3) универсальное пространство для будущей застройки зеленых ферм/места хранения запасов и т. д.;
- 4) технические зоны, предназначенные для прокладки основных кабелей.

Ковчег — это пространственная вертикальная ферма, предназначенная для выращивания культурных растений, необходимых для пропитания граждан орбитального поселения. Естественный свет (имитация солнечного света) присутствует за счет энергии (УТР).

Максимальная высота воздушного пространства над нулевой поверхностью до ограждающей оболочки — 116,5 м. Для дополнительной конструктивной целостности сечение большого тора в 6 точках зафиксировано шестигранной конструкцией. В пространстве между оболочкой и шестигранной конструкцией находятся основные элементы имитации естественных погодных условий (снег, дождь, перепады давления) для создания легких ветров и циркуляции воздуха по тору.

Малый тор — сельскохозяйственная территория с зернохранилищами, в которых представлены основные виды культурных растений, а также лаборатории для изучения роста растений при различных климатических условиях. Габариты малого тора: 4112,345 × 89 м. Общая площадь нулевой поверхности малого тора составляет 365 998,705 м², или 36,6 га, или 0,37 км², что в 4,8 раза меньше площади большого тора. Объем под поверхностью нулевой отметки малого тора занят вертикальными фермами для выращивания овощей, фруктов, злаковых и местами хранения воды и жидкого кислорода.

Структура малого тора (так же как и большого) разделена на 6 сегментов. Каждый сегмент автономен и имеет свои физические и климатические характеристики, необходимые для роста, посадки и сбора различных видов плодов.

Безопасность:

В случае возникновения экстренных ситуаций (непредвиденное возгорание, пробивка внешней защитной оболочки, внутренний взрыв, разгерметизация сегмента или столкновение с крупным космическим объектом). Для этих целей на поверхности каждого из сегментов имеется общий центр безопасности и экстренной помощи пострадавшим. Запасной центр безопасности располагается на Земле и следит за движением и перемещением космических объектов.

Защитная оболочка будет состоять из органической материи, использовать энергию Солнца для поддержания оптимальной температуры внутри тора.

Функциональное зонирование большого тора носит экологический характер. Большая часть внутренней поверхности тороида является зеленым массивом

с небольшими вкраплениями архитектурных объектов (жилых комплексов, гостинично-развлекательных центров, многофункциональных зданий) для создания идентичности и узнаваемости места (прил. 2). Жилые дома с террасами находятся в искусственном рельефе и покрыты различной растительностью.

Каждый рукав тора имеет свой собственный индивидуальный климат.

Транспортная схема представляет собой единую кольцевую систему общественного наземного и подземного транспорта-метро с 12 остановками на каждом уровне большого тора. Каждый остановочный пункт играет роль пересадочного узла, соединяющего большой и малый торы.

Все остановочные пункты расположены на одинаковом расстоянии друг от друга (600 м) и находятся возле важных общественных мест пользования. Остановочные пункты также находятся в зонах безопасности. По краям тора расположены «островки безопасности» с эвакуационными космическими боксами для экстренной эвакуации.

2.3. Средства проектирования автономного объекта с возможностью трансформации в экстремальных условиях космоса

Для возможности создания трансформации тора была выбрано несколько единичных модульных единиц. Данная мобильность позволила создавать различные конфигурации от комплекса небольших модулей на других планетах и крупных орбитальных поселений с возможностью создания искусственной гравитации до крупных космических городов и космических кораблей, предназначенных для полета в открытом космическом пространстве. Универсальность данного выбора была оправдана природными условиями.

1-я единица модуля. Жилая ячейка «Соты». Для создания поселений из модульных жилых ячеек.

2-я единица модуля. Пространственная структура «Ковчег» — это правильная усеченная перевернутая четырехугольная пирамида высотой 100,89 м с габаритами верхнего основания 233×233 м и нижнего $116,5 \times 116,5$ м. Общий объем занимаемого пространства — $456\,434,77\text{м}^3$. Из данных ковчегов можно собирать высотные сооружения до нескольких километров.

3-я единица модуля «Рукав». Даная единица представляет собой часть тора, состоящего из 4 ковчегов, соединенных между собой гибкими связями, которые позволяют сегменту составлять другие орбитальные поселения и более сложные структуры.

4-й единицей модуля является орбитальное поселение «Малая Медведица», 6-рукавный большой тор. Из подобных торов можно собирать комические города, что повлечет за собой новое направление в архитектуре и градостроительстве: космическое градостроительство, занимающееся теорией и практикой планирования расположения космических поселений относительно крупных городов на Земле. Трансформация отдельных объектов и частей торов позволит достичь определенного уровня универсального использования строительных материалов в космическом строительстве. Возможность универсального и повторного использования составных частей конструкции сделает возможным безотходное производство в космической отрасли и позволит уменьшить антропогенное влияние на околоземной орбите и в других местах Вселенной за пределами Солнечной системы и галактики «Млечный Путь» в целом.

Международная плавучая станция «Водолей» — модель представления тороида на планете Земля или других планетах и спутниках с водной поверхностью. Основная задача тора — очистка вод океана от мусорных пятен и других следов деятельности человека в океане. Тороид состоит из 5 сегментов-рукавов с расстоянием в 50 м для прохождения небольших судов. Внутренняя окружность разделена на 5 равных водоемов и один центральный бассейн с очищенной водой. Метод очистки вод океана — механический и сбор мусорных отходов.

Международный тороид «Большая Медведица» — большое орбитальное поселение, состоящее из 8 сегментов-рукавов.

Международный аэропорт «Скорпион» — трансформируемый объект; представляет собой наземную структуру, предназначенную для современного воздушного транспорта. Это трансформируемый вид орбитального поселения «Малая Медведица», состоящего из 5 сегментов-рукавов.

Аэропорт представляет собой единый комплекс с центральной частью, парками и скверами, имеющий отдельные терминалы от главных холлов. 8 выступающих частей с зонами прилета и отлета имитируют конечности скорпиона. В хвостовой части аэропорта находятся основной головной офис, диспетчерские, а также административные помещения. 8 ступиц-коридоров играют роль коммуникационных коридоров, объединяющих центральный холл с терминалами.

Космический город — пространственная структура с определенным построением нескольких орбитальных поселений относительно друг друга в открытом космическом пространстве.

Космический город состоит из нескольких уровней кислородных тороидных колец. Каждое тороидное кольцо представляет из себя тор радиусом 13,44 км, на оси которого вращаются 36 больших торов подобно «Малой Медведице». Поворот каждого тора относительно другого под 10° . За пределами кислородного тороидного кольца есть внешний обитаемый пояс с сельскохозяйственными территориями и зонами для хранения съестных запасов. Общее население одного уровня может достигать 3,6 млн человек при средней плотности населения 465 чел./га, без учета площади нижних ярусов ковчегов.

Вариативность использования кислородных тороидных колец позволяет выстраивать различные сложные пространственные структуры. Каждый уровень представляет собой автономный единый космический корабль-город, который может находиться на одной центральной оси вращения. Таких космических городов может быть несколько десятков на одной нити — центральной оси вращения. Такие колонии могут находиться на орбитах других планет, предназначенных для потенциального проживания человека и общества.

Основную роль защиты играет центральная нить, в которой происходит синтез УТС, т. е. превращение более легких ядерных атомов в более тяжелые. Избыток энергии уходит на ликвидацию потенциально опасных космических тел, в том числе космического мусора, а также на создание искусственного освещения, имитирующего естественное, и на обогрев некоторых жилых зон. Излишки энергии расходуются на работу транспортных капсул. Чем больше тороидов включает в себя космический город, тем дальше он должен находиться от планеты или крупного спутника, чтобы избежать возможности столкновения с ним.

Космический корабль «Млечный Путь» — структура, предназначенная для длительных путешествий по Вселенной на различных космических скоростях.

Движение осуществляется за счет вращения 3 измененных больших торов вокруг центрального ядра-сердечника, обеспечивающего общий баланс масс, энергетический баланс и защиту корабля от столкновений с другими космическими телами.

3 больших рукава, каждый состоит из 6 сегментов, располагаются под углом 120° друг к другу. Скорость вращения составляет 1 оборот за 70 с, благодаря чему на всех рукавах сохраняется сила тяжести, приближенная к земному притяжению 1 g. Каждый рукав связан с центральным ядром 6 коридорами-спицами. Общая длина корабля — 3,42 км.

Итак, была вычислена математическая модель орбитального поселения с физическими показателями искусственной силы тяжести. Используются данные по разработанной математической и геометрической модели 4 единиц-модулей: ячеек «Сот», пространственной структуры «Ковчег», сегментов «Рукав», а также тора «Малая Медведица».

Выявлено, что из модульных элементов есть возможность создавать различные конфигурации. Например, жилые колонии и поселения на Марсе и Луне из небольших шестигранных боксов, распечатанных на 3D-принтере и покрытых грунтом с добавлением связующего вещества для защиты от солнечной радиации.

Выявлены тенденции для открытия нового направления в градостроительстве — космическое градостроительство.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Орбитальное поселение в космическом пространстве с возможностью трансформации» — комплексный архитектурный проект, в основе которого лежит междисциплинарный подход к проектированию. Для его реализации требуется совместная работа архитекторов, инженеров, конструкторов, дизайнеров, астрономов, ученых медицинской направленности, социологов, философов и т. д.

Проектируемый тороид позволит решить ряд проблем, среди которых особенно остро стоят проблемы экологии и в определенной мере вытекающие из них проблемы освоения космического пространства и развития космического туризма. Строительный материал тороида — отходы, скопившиеся в водоемах планеты, и космический мусор, расположенный на околоземной орбите.

Строительство тороида в качестве орбитального поселения считаем финансово рентабельным, так как по своему функциональному назначению он будет использоваться не только как жилое поселение, но и как туристический центр, привлекающий множество туристов.

Использование общенаучной и специальной методологии (аналитический, синтетический, компаративный, диалектический методы, моделирование, системный и структурно-функциональные подходы и др.) позволило нам решить актуальные задачи исследования:

- изучено экологическое состояние Земли в космическом пространстве;
- рассмотрена история освоения космоса и перспективы его изучения;
- изучены аналоги космических и орбитальных поселений;
- проанализирована физическая природа Вселенной и космических тел;
- изучена физиология человека и влияние космоса на живые организмы;
- определены потенциальные места для жизни людей во Вселенной;

- рассмотрены принципы создания искусственной гравитации;
- изучены методы организации градостроительного пространства в космосе;
- изучены средства трансформации орбитального поселения в космосе.

Задачи исследования считаем выполненными.

Поставленную перед нами цель исследования считаем достигнутой.

Исследованы методы проектирования орбитального поселения с возможностью трансформации в условиях космоса на основе анализа законов и принципов организации градостроительной среды в космическом пространстве.

В рамках настоящего исследования концептуально разработана система 4 модулей, включающая:

- функциональный жилой модуль «Соты»;
- пространственный модуль «Ковчег» в виде правильной четырехугольной перевернутой усеченной пирамиды;
- составной технический модуль «Рукав»;
- модель орбитального поселения «Малая Медведица».

Представленные в научной работе принципы создания искусственной гравитации, методы организации градостроительного пространства и средства трансформации орбитального поселения могут применяться при разработке нормативной и методической документации при проектировании и строительстве космических и специальных объектов, возводимых в экстремальных условиях среды (в том числе и на планете Земля), требующих новых принципов, правил и стандартов строительства.

В качестве практических предложений рекомендуются к рассмотрению архитектурные, объемно-планировочные, технические, конструкторские и экологические решения, описанные в настоящем исследовании, при работе над комплексными проектами, ориентированными на экстремальные условия среды.

По результатам настоящего исследования с использованием специализированных программ Graphisoft Archicad, SketchUp, Adobe Photoshop подготовлены графические материалы, включающие генеральный план, ситуационные схемы, функциональные схемы, транспортные схемы, объемно-планировочные решения, конструкторские решения, фасады, разрезы и многое другое в соответствии с заданием на проектирование в полном объеме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агеева, Е. С. Диалектический космос в философии Аристотеля / Е. С. Агеева, И. С. Лысенко // Актуальные проблемы авиации и космонавтики. — Красноярск: СГУНТ, 2013. — С. 369–370.
2. Батулин, В. К. К. Э. Циолковский как ученый и философ / В. К. Батулин // Пространство и Время. — М.: Пространство и Время, 2012. — С. 217–219.
3. Белоголовский, В. Green house / В. Белоголовский. — М.: Tatlin, 2009. — 197 с.
4. Волошинов, А. В. Пифагорейское учение о числе: генезис числа как объекта культуры / А. В. Волошинов, Н. В. Рязанова // Вестник Саратовского государственного технического университета. — Саратов: СГТУ, 2011. — С. 336–342.
5. Габричевский, А. Г. Морфология искусства / А. Г. Габричевский. — М.: Аграф, 2002. — 864 с.
6. Гельфонд, А. Л. Архитектурное проектирование общественных зданий и сооружений: учеб. пособие / А. Л. Гельфонд. — М.: Архитектура-С, 2006. — 280 с.
7. Гидион, З. Пространство, время, архитектура / З. Гидион; сокр. пер. с нем. М. В. Леонене, И. Л. Черня. — 3-е изд. — М.: Стройиздат, 1984. — 455 с.
8. Джахая, Л. Г. Место человека в масштабах земли и космоса / Л. Г. Джахая // Future Human Image. — К.: Кондор, 2014. — С. 27–38.
9. Драч, Г. В. Логос, космос, этос в философии Гераклита: перечитывая М. К. Петрова / Г. В. Драч // Научная мысль Кавказа. — Ростов н/Д.: ЮФУ, 2013. — С. 125–134.
10. Душкова, Н. А. Из истории освоения космоса / Н. А. Душкова // Вестник Воронеж. гос. техн. ун-та. — 2011. — Т. 7, № 6. — С. 164–167.
11. Захарцев, С. И. Глобальные проблемы человечества и гипотеза катаклизмов и круговорота жизни на Земле / С. И. Захарцев // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. — М.: Аналитика РОДИС, 2015. — № 4–5. — С. 9–23.
12. Каганов, Г. З. Урбанистический эпос и развитие городов / Г. З. Каганов // Строительство и архитектура Ленинграда. — 1975. — № 8.
13. Каку, М. Будущее человечества. Колонизация Марса, путешествия к звездам и обретение бессмертия / Митио Каку. — М.: Альпина Нон-фикшн, 2018. — 470 с.
14. Каку, М. Параллельные миры: Об устройстве мироздания, высших измерениях и будущем космоса / Митио Каку. — М.: Альпина Нон-фикшн, 2017. — 566 с.
15. Кимова, С. З. Качество жизни и экологические проблемы современного общества / С. З. Кимова, Е. В. Бахаровская // Вестник ЗабГУ. — 2013. — № 10 (101). — С. 38–46.
16. Комаров, А. И. Античная философия (Демокрит, Платон) и проблема творчества / А. И. Комаров // Экономические и социально-гуманитарные исследования. — 2014. — № 2 (2). — С. 55–64.
17. Корбюзье, Л. Модульор: Опыт соразмерной масштабу человека гармоничной системы мер, применимой как в архитектуре, так и в механике / Л. Корбюзье. — М.: Стройиздат, 1976. — 340 с.
18. Кудрин, В. Б. Время Аристотеля возвращается / В. Б. Кудрин // Bioscosmology — neo-Aristotelism. — Великий Новгород: Биокосмологическая ассоциация, 2016. — Т. 6.
19. Кушнер, М. Будущее архитектуры. 100 самых необычных зданий / М. Кушнер. — М.: Corpus, 2015. — 176 с.
20. Кэрролл, Ш. Вселенная. Происхождение жизни, смысл нашего существования и огромный космос / Ш. Кэрролл. — СПб.: Питер, 2017. — 464 с.

21. Лысенко, М. П. О зональности грунтов на Луне / М. П. Лысенко, Г. Н. Каттерфельд, А. И. Мелуа // Изв. Всес. Геогр. Об-ва. — 1981. — Т. 113. — С. 438–441.
22. Новиков И. Д. Как взорвалась Вселенная / И. Д. Новиков. — М.: Наука, 1988. — 175 с.
23. Письма Елены Рерих, 1929–1938: в 2 т. — Минск: Белорусский фонд Рерихов; ПРАМЕБ, 1992. — Т. 1. — 444 с.
24. Прохоренко, Н. С. Иоганн Кеплер / Н. С. Прохоренко // Труды объединенного научного совета по гуманитарным проблемам и историко-культурному наследию. — СПб.: Санкт-Петербургский научный центр Рос. акад. наук, 2012. — С. 71–86.
25. Райт, Ф. Л. Будущее архитектуры / Ф.Л. Райт. — М.: Госстройиздат, 1960. — 247 с.
26. Розенталь, И. Л. Геометрия, динамика, Вселенная / И. Л. Розенталь. — М.: Наука, 1987. — 145 с.
27. Рыбчинский, В. Городской конструктор: Идеи и города / В. Рыбчинский. — М.: Strelka press, 2015. — 232 с.
28. Рэндалл, Л. Темная материя и динозавры: Удивительная взаимосвязь событий во Вселенной / Л. Рэндалл. — М.: Альпина Нон-фикшн, 2017. — 506 с.
29. Сазеева, Н. Н. Земля — живой организм / Н. Н. Сазеева // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. — СПб., 2014. — Т. 203. — С. 112–116.
30. Свааб, Д. Мы — это наш мозг. От матки до Альцгеймера / Д. Свааб. — СПб.: ИД Ивана Лимбаха, 2015. — 544 с.
31. Фруммин, Г. Т. Глобальные экологические проблемы: путь к катастрофе или миф? / Г. Т. Фруммин // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). — СПб.: Астерион, 2009. — С. 102–113.
32. Хокинг, С. Краткая история времени: от Большого взрыва до черных дыр / С. Хокинг. — СПб.: Амфора, 2001. — 268 с.
33. Хокинг, С. Черные дыры и молодые вселенные / пер. с англ. М. В. Кононова. — СПб.: Амфора, 2001. — 189 с.
34. Хокинг, С., Млодинов Л. Высший замысел / пер. с англ. М. В. Кононова; под ред. Г. А. Бурбы. — СПб.: Амфора, 2012. — 208 с.
35. Черниговская, Т. В. Чеширская улыбка кота Шрёдингера. Язык и сознание / Т. В. Черниговская. — М.: ИД ЯСК, 2018. — 448 с.
36. Эллард, К. Среда обитания: Как архитектура влияет на наше поведение и самочувствие / К. Эллард. — М.: Альпина Паблишер, 2018. — 288 с.
37. Asimov, I. The Gods themselves. — New York: Bantam Books, 1972.
38. Barrow, John D., and F. Tipler. The Anthropic cosmological principle. — New York: Oxford University Press, 1986.
39. Bussard, R. W. Titan Colony Mission // System Technical and Economic Features of QED-Engine Driven Space Transportation. Revision of 1997 Edition. — Seattle, WA: Joint Propulsion Conference, 2009. — P. 11.
40. Chown, M. The Universe next door: the making of tomorrow's science. — New York: Oxford University Press, 2002.
41. Cole, K. C. The Universe in a teacup. — New York: Harcourt Brace, 1998.
42. Freese, K. The Cosmic Cocktail: Three Parts Dark Matter. — Princeton: Princeton University Press, 2014. — 264 p.
43. Goldreich, P., Ward, W. R. (1973). The Formation of Planetesimals. *Astrophysical Journal*. 183: 1051–1062. Bibcode:1973ApJ...183.1051G.

44. *Goldsmith, D.* The runaway universe. — Cambridge, Mass.: Perseus Books, 2000.
45. *Greene, B.* The elegant universe: superstrings, hidden dimensions, and the quest for the ultimate theory. — New York: W. W. Norton, 1999.
46. *Lemonick, M. D.* Echo of the Big Bang. — Princeton: Princeton University Press, 2003.
47. *Lincowski, A. P., Meadows, V. S., Crisp, D.* Evolved Climates and Observational Discriminants for the TRAPPIST-1 Planetary System // *The Astrophysical Journal*, 867:76 (34pp), 2018 November 1.
48. *Murphy, J. B.; Nance, R. D.* (1965). How do supercontinents assemble? // *American Scientist*. — №92. — P. 324–333.
49. *New York Times*. Feb. 12, 2003.
50. *Raine, D. J.* Black Holes: An Introduction / D. J. Raine, Edwin George Thomas. — Illustrated. — Imperial College Press, 2010.
51. *Raup, D. M., Sepkoski, J. J., Jr.* Mass extinctions in the marine fossil record // *Science*. — 1982. — T. 215, vol. 4539 (19 March). — P. 1501–1503.
52. *Rothman, T.* *Discover* magazine, July, 1987.
53. *Silk, J.* The Big Bang. — New York: W. H. Freeman, 2001.
54. *Trimble, V.* (1987). Existence and Nature of Dark Matter in the Universe // *Annual Review of Astronomy and Astrophysics*. — № 25. — P. 425–472.
55. *Williams, M.* How do we terraform Mars? *Universe Today* — Space and astronomy news (15 Mar, 2016).
56. *Zubrin, M., McKay, R. P., Christopher.* Technological requirements for terraforming Mars // *Journal of the British Interplanetary Society*. — 1997. — Vol. 92 (January). — P. 309.
57. Если мы обнаружим аналог Земли, то там уже будет своя жизнь. — URL: <https://republic.ru/posts/91905> (дата последнего обращения: 02.06.2019).
58. Космос. *Britt, Robert*. — URL: <https://www.space.com>, Feb. 11, 2003 (дата последнего обращения: 01.06.2019).
59. Космос. — URL: <https://www.space.com>, Feb. 11, 2003 (дата последнего обращения: 01.06.2019).
60. Космос. — URL: <https://www.space.com>, Jan. 15, 2002 (дата последнего обращения: 01.06.2019).
61. Лунные полюса могут стать обсерваториями. — URL: <https://ria.ru/20120201/553785214.html> (дата последнего обращения: 02.06.2019).
62. Некоторые проблемы космической медицины. — URL: <http://www.astronaut.ru/bookcase/books/20gagarin/text/04.htm> (дата последнего обращения: 02.06.2019).
63. Факторы космического полета. — URL: <http://www.gctc.ru/main.php?id=940> (дата последнего обращения: 02.06.2019).
64. Факты о Земле. — URL: <https://nssdc.gsfc.nasa.gov/planetary/factsheet/earthfact.html> (дата последнего обращения: 08.05.2019).
65. The Space Monitor (July 15, 2007). — URL: <http://spacemonitor.blogspot.com/2007/07/colonization-of-titan-future-persian.html> (дата последнего обращения: 02.06.2019).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1



ПРИЛОЖЕНИЕ 2



Третья премия

ФОРМИРОВАНИЕ ТУРИСТИЧЕСКОГО КЛАСТЕРА В УСЛОВИЯХ ПРИРОДНОГО РЕЛЬЕФА

БЕЛЯКИН Олег Сергеевич, КРАСИЛЬНИКОВА Элина Эдуардовна
Севастопольский государственный университет

ВВЕДЕНИЕ

Туризм — это посещение других стран или местностей, которые отличаются от постоянного места проживания с условием пребывания на данных территориях менее года с любыми целями, отличными от цели трудоустройства [1].

Туризм — важнейшая сфера экономики, нацеленная на культурное развитие людей и улучшение условий их жизни. Один из плюсов туризма относительно других отраслей экономики — это то, что он не приведет к истощению природных ресурсов и не потеряет свою актуальность.

Туристическая деятельность стала одной из крупнейших отраслей в сфере социокультурного сервиса. Важнейшей тенденцией в области туризма стало серьезное внимание к историко-культурным, национальным традициям народов и народностей, которые населяют страны, которые посещаемы путешественниками [2].

В настоящее время большая часть финансирования развития Республики Крым производится с помощью федерального бюджета. Между тем регион имеет свой собственный природный, культурный, человеческий и исторический потенциал. Эти составляющие при соответствующем развитии должны стать основой для будущего эффективного функционирования экономики региона.

Так сложилось, что большинство туристических зон сформировалось на побережье Крымского полуострова (такие города, как Евпатория, Ялта, Севастополь и др.) (рис. 1, с. 455). При этом центральная часть Крыма не развивается относительно приморских регионов. Важно понимать, что полуостров Крым имеет потенциал как в существующих городах с туристической функцией, так и за счет уникальных природных объектов, еще не открытых для массового туризма.

Цель работы — выполнить проектное предложение на основе выявленных научно обоснованных данных по формированию туристического комплекса в Республике Крым, учитывая исторические, культурные и национальные традиции республики и выбранной местности.

Задачи:

1. Изучить исторический и современный мировой опыт организации и эксплуатации туристических комплексов.
2. Выявить на основе климатических, культурных и исторических факторов критерии, которые лягут в основу проектного предложения.

3. Выявить социально-экономический эффект от внедрения результатов научного исследования.
4. Выполнить экспериментальный проект туристического комплекса в Республике Крым.

Объект исследования — проект многофункционального туристического комплекса.

Предмет исследования — особенности формирования туристического комплекса в Республике Крым у Ак-Кая.

Научная новизна проявляется в создании проектного предложения для территории, являющейся республиканским памятником природы, для создания среды, доступной к познанию этого места. На текущий момент нет подобных работ для данной территории, которые рассматривают создание подобного комплекса с точки зрения архитектурно-градостроительного аспекта.

Теоретическая значимость работы. На современном этапе в силу становления системных и комплексных методов исследований появилась возможность разработки данной проблемы на качественно новом уровне. С этих позиций данная исследовательская работа представляет собой закономерный этап развития взглядов на формирование туристических комплексов с позиции сохранения окружающей среды (экологический туризм) и с позиции сохранения культуры местных сообществ (этнографический туризм).

Практическая значимость работы. Выявленные в ходе работы особенности и принципы по проектированию туристического комплекса в условиях природного рельефа Ак-Кая смогут быть использованы для дальнейшего применения в градостроительной практике на других территориях нашей страны со схожими характеристиками.

Методология основана на изучении литературных источников и интернет-ресурсов, теоретических трудов, нормативных документов, анализе международного и российского опыта проектирования и строительства туристических комплексов.

Методы работы. В качестве методов научного исследования в рамках данной работы используются анализ, обобщение, историко-генетический анализ, классификация, моделирование.

Степень ее разработанности:

Теоретической основой исследования являются отечественные и зарубежные научные труды в разных аспектах, раскрывающих тему работы. К ним относятся следующие группы работ:

1. По истории и развитию туристической деятельности:
 - *Квартальнов В. А.* «Туризм: теория и практика», «Туризм», «Иностранный туризм»;

- *Путрик Ю. С.* «История туризма»;
- *Макаренко С. Н., Саак А. Э.* «История туризма».
- 2. Теоретическая основа создания туристического комплекса:
- *Балаганская М. Ю.* «Роль этнокультурного компонента в формировании туристического продукта»;
- *Шабалина Н. В., Котляков В. М., Кружалин В. И.* «Теория и практика туризма»;
- *Изотова М. А., Матюхина Ю. А.* «Инновации в социокультурном сервисе и туризме»;
- *Сущинская М. Д.* «Культурный туризм».
- 3. По градостроительным решениям:
- *Лавров В. А.* «Развитие планировочной структуры исторически сложившихся городов»;
- *Андреев Л. В.* «Основы исследования и реконструкции города»;
- *Барановский М. И.* «Туристские базы»;
- *Ильинская Н. А.* «Восстановление исторических объектов ландшафтной архитектуры»;
- *Рябушин А. В.* «Источники и методы исследования памятников градостроительства и архитектуры».
- 4. По архитектурно-планировочным и функциональным решениям:
- *Раптанорт А. Г.* «К пониманию архитектурной формы»;
- *Овсянникова Е. Б.* «Архитектурная типология. Древнейшие и актуальные архетипы архитектурного пространства. Тектоника. Влияние материалов на архитектурное пространство. Влияние авторских концепций на типологию. Развитие и трансформации пространственных типов»;
- *Лесик А. В.* «Принципы использования памятников архитектуры Прикарпатья под туристские базы»;
- *Лобанов Ю. Н.* «Отдых и архитектура. Будущее и настоящее»;
- *Лэзэреску Ч.* «Постройка отелей».

Границы исследования:

типологические — туристические комплексы;

территориальные — Республика Крым, Россия.

Актуальность темы

Туристские комплексы, расположенные среди нетронутой природы и где уделяется должное внимание вопросам экологии, сохранению природного ландшафта и культурного наследия, становятся более популярными и привлекательными для нового класса туристов — экологически сознательных и подготовленных [3]. Влияние туризма на окружающую среду имеет как позитивные, так и негативные последствия.

Позитивные:

- охрана и реставрация исторических памятников;
- создание национальных парков и заповедников;
- защита берегов и рифов;
- сохранение лесов и др.

Негативные:

- сохранение парков может повлиять на сокращение пастбищ для скота и, как следствие, спад пищевого производства;
- воздействие на водные и воздушные ресурсы транспортных средств двигателями внутреннего сгорания;
- шум от деятельности развлекательных учреждений;
- уничтожение местной флоры и фауны туристами и др.

Бережное отношение к окружающей среде является одним из привлекательных элементов развития видов туризма.

Белая Скала, или Ак-Кая, — довольно известная среди туристов достопримечательность. Представляет собой крутую отвесную скалу белого цвета с вертикальными склонами и необычной плоской верхушкой.

Ак-Кая — природное украшение всей поймы реки, носившей название Биюк-Карасу, является объектом внимания туристов всего мира. Высота уникальной, практически отвесной скалы достигает 300 м. Отвесные склоны испещрены многочисленными порогами и выступами.

Уникальная достопримечательность Крыма признана республиканским памятником природы и охраняется законом. Это природное явление образовалось от воздействия ветра и эрозийных процессов, является классическим примером куэстового рельефа с вытянутыми белыми гребнями (*рис. 1, с. 455*) [5, с. 12].

Белая Скала (*рис. 2, с. 456*) может стать мощной точкой туристического притяжения. К сожалению, культ «отдыха на берегу моря» очень сильно закрепился в умах людей и немногие увлекаются изучением и исследованием настоящих природных чудес, а ведь Белая Скала одно из таких мест.

Существующая ситуация региона

До сих пор Белая Скала была недоступна для массового туризма: объект расположен в 6 км от регионального центра города Белогорск, который в свою очередь находится в 55 км от крупнейшего аэропорта в Симферополе. Учитывая это, необходимо создать транспортную доступность путем организации удобных сетей и новых рейсов общественного и туристического транспорта к территории Белой Скалы (*рис. 3, с. 456*).

Внутренняя инфраструктура самого поселка развита слабо и не готова к стабильному туристическому потоку. На территории проектирования существует ряд проблем, таких как:

- отсутствие доступной транспортной инфраструктуры от регионального центра до Белой Скалы;
- полное отсутствие благоустройства территории;
- неразвитый доступ к археологическим объектам;
- устаревшая жилая среда.

Транспортные сети нуждаются в упорядоченной проработке дорог, организованной въездной группе. Основные улицы следует заасфальтировать. К объектам туризма также необходимо проложить доступный и быстрый автомобильный и пешеходный транспортный маршрут.

Для решения данных проблем необходимо понять, из каких составляющих формируются необходимые условия для города с туристической функцией.

1. Транспортная инфраструктура — дороги, АЗС, зоны парковки, транспортные депо.
2. Инженерные коммуникации — электричество, вода, газ, телефонная связь, Интернет.
3. Комфортные условия проживания — жилые зоны для временного проживания туристов и постоянного проживания обслуживающего персонала.
4. Пункты питания и коммерция — кафе, магазины, сувенирные лавки.
5. Благоустройство и рекреация — парки, скверы, сады, площади, зоны отдыха и досуга.
6. Туристические объекты — уникальные сооружения или природные объекты, создающие притяжение туристических потоков. Данные объекты формируют облик всего города.

Основная идея проектного предложения — строгое зонирование территории на коммерческий, культурно-развлекательный, жилой и туристический квартал (*рис. 4, с. 457*). Так как населенный пункт достаточно небольшого размера, он может быть автономным в плане обслуживания улиц, зеленых зон, контроля порядка и безопасности: прямо на его территории будет находиться муниципальная служба, полицейский участок местного значения и поликлиника, которые прежде всего будут доступны для туристов. Главным транспортным узлом станет автовокзал, который будет принимать и обслуживать не только местный маршрутный транспорт, но и туристические автобусы из других городов.

Формирование новой среды

Многофункциональный туристический комплекс (МФТК) — объект, который должен стать главной точкой туристического притяжения на территории проектирования.

МФТК имеет большую роль в формировании устойчивого развития территории как региона, так и всей Республики Крым. Эта роль заключается:

- в повышении устойчивости социально-экономического развития территории;
- в уникализации туристского продукта для данной территории и страны в целом;
- в интеграции инфраструктуры неиспользуемой ранее территории в индустрию туризма, увеличении доли продаж местной сельскохозяйственной продукции;
- в сохранении и развитии туристско-рекреационного потенциала территорий;
- в развитии ресурсного обеспечения в рамках научно-познавательного, экологического, этнографического круглогодичного туризма;
- в развитии сельского хозяйства и народных промыслов;
- в эффективном использовании традиционных источников энергии и использовании альтернативной энергетики.

МФТК предлагается разместить за пределами границ населенного пункта на участке рельефа, где перепад высот наиболее плавный, около 7° у подножья и 12° ближе к вершине. Комплекс включает в себя 4 модуля, схожих по внешнему виду и функциональному назначению сооружений (*рис. 5, с. 457*). Модули встроены в рельеф склона с учетом перепада его высоты. МФТК связан с населенным пунктом центральной улицей, которая проходит через пойму Бюк-Карасу и ведет

к автопарковке перед первым модулем. Также комплекс имеет транспортную связь на вершине холма в виде примыкающей дороги [4].

Модули комплекса имеют две планировочные типологии (рис. 6, с. 458): большие (66 × 161,5 м, 9 выставочных павильонов) и малые (66 × 108 м, 5 выставочных павильонов). К большим относятся модули I и IV, к малым — модули II и III. Высота модулей — 8 м. Планировку каждого модуля можно разделить на входную группу, служебную зону, рекреацию и выставочные павильоны. Входная группа включает в себя холл общественного пользования, через который можно свободно передвигаться и использовать его как буфер между модулями. Также во входной группе находятся санузлы для посетителей, кассы, гардероб, информационный центр, пункты питания, сувенирные лавки.

Выставочные павильоны — это группа помещений для размещения экспозиций, в каждом модуле тематика экспозиций отличается. Выставочные павильоны организуют циклический последовательный маршрут по всему модулю.

Вдоль комплекса проходит линия канатной дороги для быстрого и комфортного подъема и спуска посетителей. Это позволяет создать более гибкий и нелинейный маршрут для посетителей.

Все модули комплекса врезаны в рельеф. Таким образом, дальняя часть павильонов уходит под землю. Данные павильоны имеют открытые естественные «пещерные» стены, которые являются частью интерьера (рис. 7, с. 458). Рельеф является важным элементом всего комплекса, так как пешеходный подъем и спуск проходят прямо по нему [6].

Сооружения комплекса имеют простую прямоугольную форму и нюансное цветовое решение, чтобы не выделяться на общей панораме природного объекта. Зеленые покрытия на крышах модулей также создают эффект монолитности комплекса и рельефа.

Вертикальные несущие конструкции модулей состоят из монолитных железобетонных панелей и армированных колонн высотой 7,5 м. Горизонтальные несущие конструкции состоят из сборных железобетонных перекрытий. В дальних павильонах под землей есть фрагменты не закрытых стенами участков необработанной скалистой породы, защищенные геосеткой.

По периметру главного фасада находятся витрины с затеняющими декоративными конструкциями, что делает рекреационную зону достаточно светлой без искусственного освещения, но при этом защищает помещения от прямой инсоляции. На крыше над холлом расположены три фонаря размером 8,2 × 10,2 м, которые также дают естественное освещение в дневное время суток.

Каждый из четырех модулей комплекса различается музейной тематикой, функциями и экспозициями. Модуль I — главный модуль, который является входом в комплекс. В нем располагаются временные авторские выставки различных творческих направлений, галереи и перформансы. Это обусловлено тем, что модуль I напрямую примыкает к транспортной сети, что позволяет быстро доставлять и менять экспонаты. В модуле II и модуле III представлены экспозиции историко-культурного и технологического направления. Модуль IV — завершающий модуль, сочетает в себе музей флоры, фауны и геологии Республики Крым.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Практическая значимость при создании туристического комплекса:

- 1) экологическая (взаимодействие человека с природой, близость человека к природе, отсутствие раздражающих факторов (городской шум, загазованность, агрессия городской среды, улучшение экологической составляющей местности, использование возобновляемой энергетики, применение принципов энергоэффективности));
- 2) экономическая (применение местных технологий и материалов, новые рабочие места для специалистов различных отраслей);
- 3) культурно-познавательная (изучение и сохранение памятника природы, формирование самосознания местного населения о ценности окружающей их среды);
- 4) социальная (комфорт, спокойствие и т. д.).

Влияние на территорию с. Белая Скала:

- 1) формирование новой комфортной среды;
- 2) модернизация логистики перевозок (Симферополь — Белогорск — Белая Скала);
- 3) создание новых рабочих мест;
- 4) новые коммерческие зоны, выгодные для развития инфраструктуры.

Влияние на Белогорский район:

- 1) развитие туристического кластера Центрального Крыма;
- 2) организация новых транспортных маршрутов;
- 3) налоговая прибыль от туризма и коммерческих сооружений.

Концепция развития села Белая Скала должна повлиять на условия проживания как местного населения, так и приезжих туристов и исследователей. Новые зоны, озеленение, спортивные и развлекательные площадки, доступные транспортные маршруты создадут необходимый туристический кластер и сделают Белую Скалу одним из самых популярных мест Центрального Крыма.

Итогом работы являются:

- данные, полученные на основе изучения исторического и современного мирового опыта в организации и эксплуатации туристических комплексов, которые легли в основу проектного предложения МФТК у Ак-Кая;
- на основе климатических, природных факторов с учетом создания необходимой инфраструктуры был сформирован проект, который может стать аналогом для развития подобных Ак-Каю территорий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Туризм [Электронный ресурс]. — URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Туризм> (дата обращения: 16.08.2019).
2. Богусловкий М. М. Международная охрана культурных ценностей. — М.: Международные отношения, 1979.
3. Полиевский С. А. Проблема минимизации эконегативных факторов туризма. Современные тенденции и актуальные вопросы развития туризма и гостиничного бизнеса в России: материалы междунар. научно-практ. конф. (9–10 марта 2017 г.) / под ред. С. В. Дусенко, Н. Л. Авиловой; РГУФКСМиТ. — М., 2017. — 613 с.
4. Климов Д. В., Красильникова Э. Э. Принципы формирования гибридных пространств в условиях градостроительной регенерации территории города // Academia. Архитектура и строительство. — 2016. — № 4. — С. 85–89.
5. Колосов Ю. Г. Белая Скала. — Симферополь: Таврия, 1977. — С. 12–20.
6. Красильникова Э. Э. Ландшафтный урбанизм. Теория-Практика. Ч. I: Научные и практические основы ландшафтного урбанизма: моногр. — Волгоград: Областные вести, 2015. — С. 156.

ПРИЛОЖЕНИЯ



Рис. 1. Схема туризма Центрального Крыма



Рис. 2. Вид на Белую Скалу

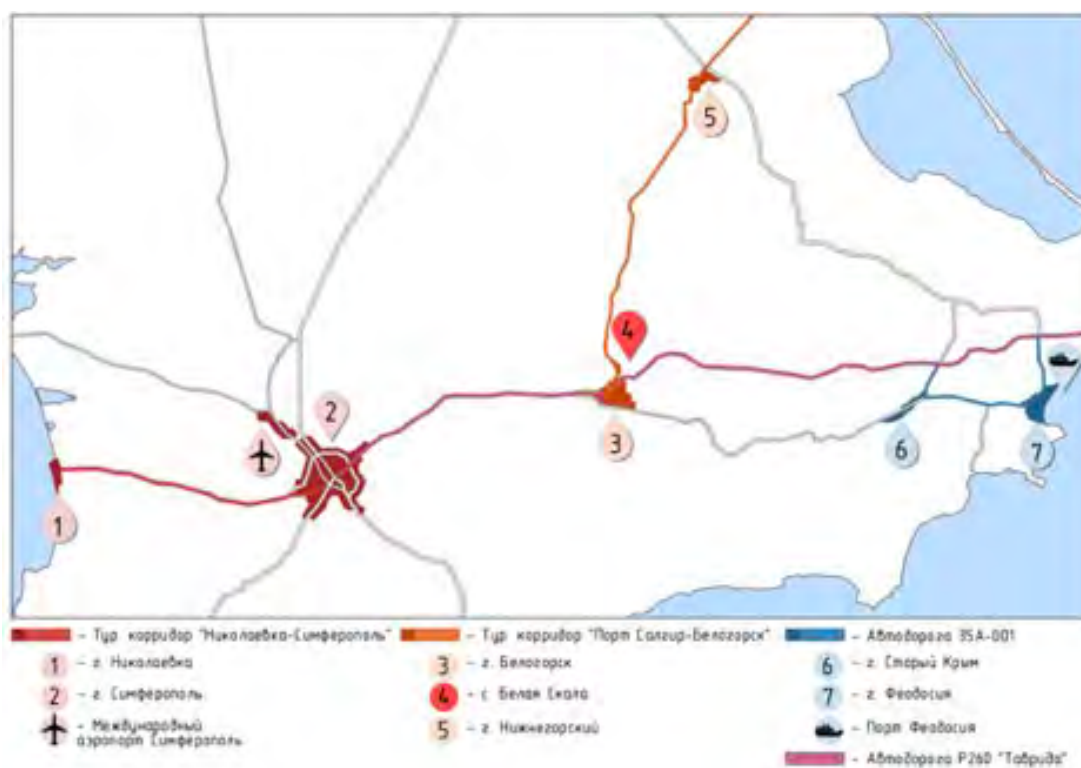


Рис. 3. Транспортная схема регионального значения

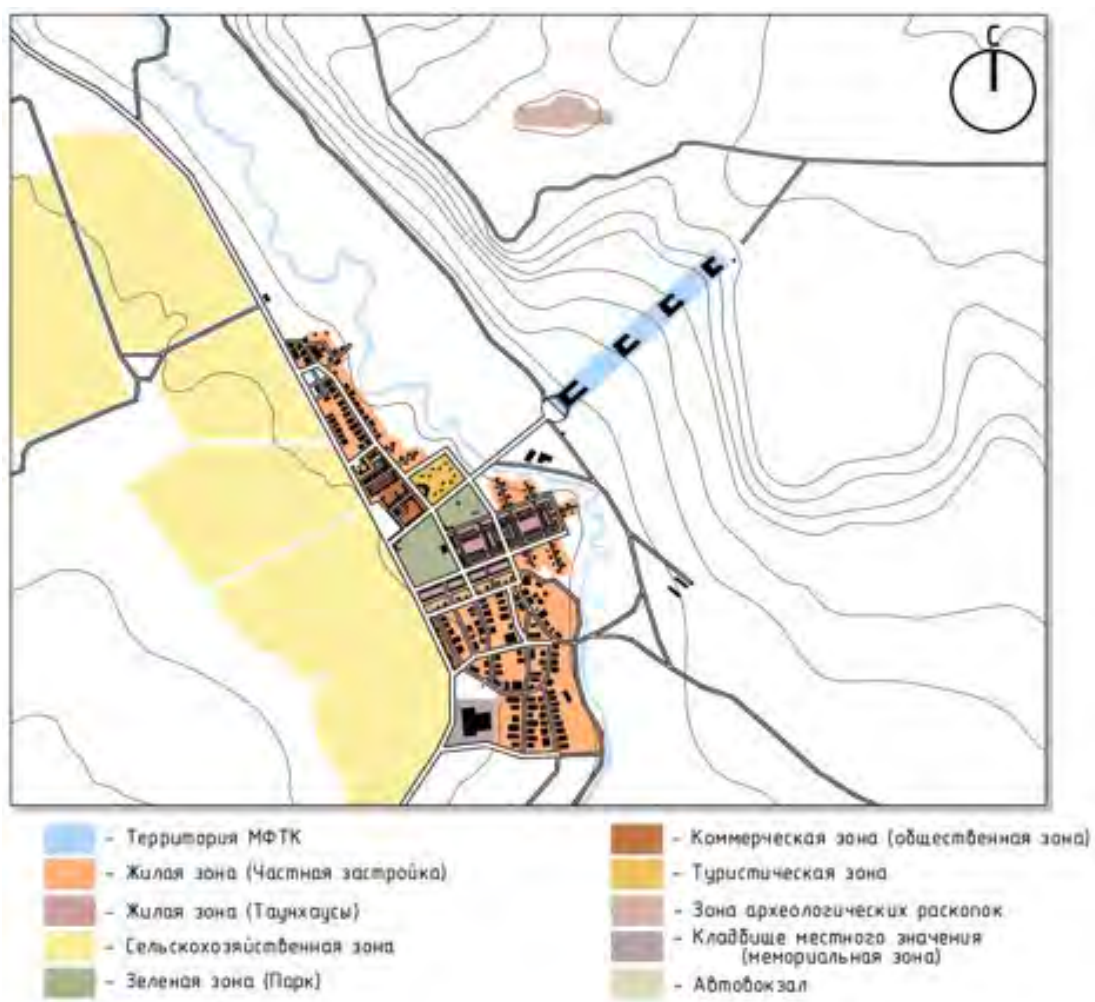


Рис. 4. Схема проектируемого функционального зонирования



Рис. 5. Схема проектного предложения на территории с. Белая Скала



Рис. 6. План модуля I

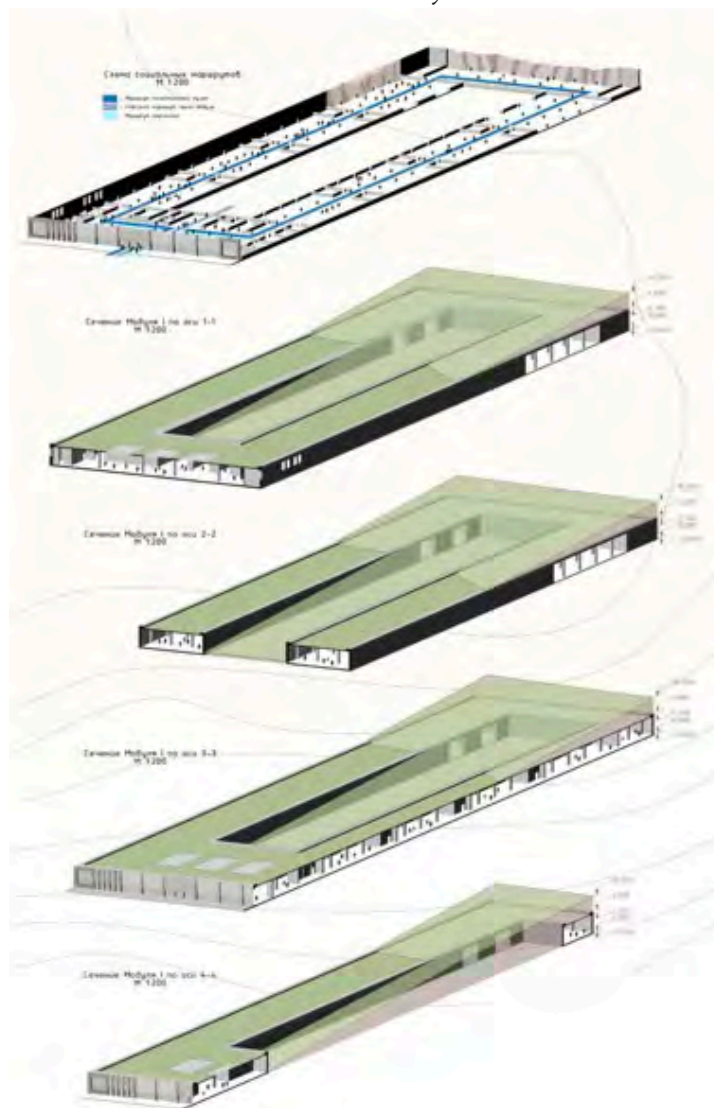


Рис. 7. Сечение модулей

Номинация «Теория и история искусства и культуры»

Первая премия

**УСАДЕБНОЕ НАСЛЕДИЕ
ВОСТОЧНЫХ РАЙОНОВ КУБАНИ:
ОПЫТ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ
РЕКОНСТРУКЦИИ**

ГАНГУР Дмитрий Иванович
Краснодарский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

В современном обществе проблема сохранения культурного наследия, являющаяся одной из важнейших в деле сохранения национальной идентичности народа, приобретает все большую остроту. Стремительная урбанизация, рост городов создают реальную угрозу утраты памятников истории и культуры. В последнее время все чаще вопросы сохранения объектов культурного наследия привлекают к себе внимание специалистов разного профиля, государственных органов, общественности. Во всем мире проходят мероприятия различного уровня, направленные на привлечение внимания к этой проблеме.

Русская усадьба является «неотъемлемой и даже коренной частью русской культуры, в которой закодированы все ее специфические бытийные особенности»¹. В основном интерес исследователей концентрируется вокруг наиболее известных и репрезентативных образцов загородной архитектуры Центральной России и Ленинградской области. В то же время небольшие провинциальные усадьбы остаются в забвении, превращаясь в руины или обезличиваясь в процессе модернизации. В этом отношении наглядным примером может служить усадебное наследие Кубани. Феномен «кубанской» усадьбы открыт и научно обоснован лишь недавно, многие памятники уже безвозвратно утрачены. Другие не имеют даже статуса выявленного объекта культурного наследия, не говоря уже о признании их памятниками истории и культуры.

В настоящее время в России, на государственном уровне, проблеме изучения, сохранения и популяризации объектов усадебного наследия уделяется повышенное внимание. С 2019 года, в рамках национального проекта «Культура», реализуется федеральный проект «Культурная среда». Одной из его задач является создание условий для укрепления гражданской идентичности на основе

¹ Рассказова, Л. В. Русская дворянская усадьба как национальный феномен // Русская усадьба. Сб. Общества изучения русской усадьбы. — М., 2005. — С. 7.

духовно-нравственных и культурных ценностей народов России. Предполагается проведение значительного объема научно-исследовательской работы по изучению истории объектов усадебного наследия, их инженерное обследование, составление инвестиционных проектов. На создание благоприятных условий для развития и возрождения исторических усадеб направлен проект Министерства культуры РФ «Возрождение исторических усадеб». Его целями является стимулирование и создание условий для привлечения частных инвестиций в процесс сохранения и популяризации памятников усадебного зодчества. Проблема возрождения исторических усадеб будет обсуждаться в рамках сессии «Сохранение культурного наследия» на Санкт-Петербургском международном культурном форуме 2019 года².

Все более появляется примеров позитивного опыта сохранения и приспособления старинных усадеб под современные реалии. Усилиями предпринимателей-энтузиастов из руин возрождаются усадебные ансамбли, обретая новую жизнь в качестве туристических объектов и музеев. С 2000-х в этом направлении действует национальный фонд «Возрождение русской усадьбы»³. В Краснодарском крае, где научный интерес к изучению усадебной культуры пробудился только в последние годы, на повестке дня стоит много неразрешенных вопросов.

Степень разработанности проблемы

Русская усадьба привлекала внимание еще дореволюционных исследователей, но за последние несколько десятилетий количество публикаций по данной проблеме значительно возросло, благодаря изданиям возрожденного в 1992 году Общества изучения русской усадьбы.

В центре внимания настоящей работы находится пореформенная сельская усадьба, функционировавшая в структуре сельскохозяйственной экономики как дача. Купеческая усадьба, сформировавшаяся как самостоятельное явление русской культуры пореформенного периода, в отличие от «дворянских» гнезд, обладает гораздо менее обширной историографией. Начало ее изучению фактически было положено только в 1920-е гг. С конца 1970-х годов разворачивается масштабная реставрационная работа, затронувшая многие выдающиеся памятники архитектуры и истории дореформенной России. В 1980–1990-х годах появляются фундаментальные исследования культурологического и искусствоведческого характера. Можно отметить публикации В. В. Кириллова, В. Г. Лисовского, В. С. Турчина, Е. И. Кириченко, Г. Ю. Стернина, Ю. М. Лотмана и др.⁴.

Важной вехой в истории изучения вопроса стал выход коллективной монографии «Дворянская и купеческая сельская усадьба в России XVI – XX вв.» (2001), вызвавшей резонанс в научной среде и давшей импульс региональным

² О реализации проекта «Возрождение исторических усадеб» [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.mkrf.ru/documents/o-realizatsii-proekta-vozrozhdenie-istoricheskikh-usadeb/>; Федеральный проект «Культурная среда» [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.mkrf.ru/about/national-project/cultural-environment/>

³ Возрождение русской усадьбы. XXI век. — М., 2015. — С. 150.

⁴ Кириченко, Е. И. Москва на рубеже столетий. — М., 1977; Кириченко, Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. — М., 1994; Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). — СПб., 1994; Лихачев, Д. С. Заметки о реставрации мемориальных садов и парков // Восстановление памятников культуры: проблемы реставрации. — М. 1981. — С. 95–120.

исследованиям. Особо следует отметить труды доктора искусствоведения М. В. Нащокиной, посвященные различным аспектам изучения русской усадьбы, в том числе паркам/садам⁵.

Только в последнее десятилетие наблюдается повышенный интерес к исследованию провинциальной усадьбы, вызванный открытием новых архивных и литературных источников, проводится активная работа по каталогизации памятников. Усадебное наследие Кубани стало предметом полноценного научного осмысления лишь в последние годы, ранее не выходя за рамки отдельных публикаций⁶. Дворянская (офицерская) усадьба конца XVIII — первой половины XIX века рассматривалась Н. А. Гангур в контексте эволюции традиционного казачьего жилища и формирования поселений на Кубани⁷. Стилевые особенности городской усадебной архитектуры, в основном г. Екатеринодара, стали предметом анализа в работах В. В. Бондаря. Начало комплексному и систематическому изучению исторического пути пореформенной усадьбы на Кубани, выявлению ее социокультурных доминант, художественных особенностей, «открытию» имен владельцев, как и освещению отдельных сторон усадебного быта, было положено в 2015 году группой ученых Краснодарского государственного института культуры, в числе которых и автор данной работы. Результатом обширной изыскательской работы, полевых исследований стала серия публикаций по отдельным дворянским и купеческим усадьбам, а также диссертация Л. А. Ждановой «Купеческая усадьба в социокультурном ландшафте региона» (2017). Это первая обобщающая работа по купеческим усадьбам Кубани, не претендующая на полноту освещения вопроса и не исчерпывающая его громадный, еще далеко не разработанный пласт. Автор диссертации не касалась художественного контента усадебной культуры, ансамблевой организации.

Таким образом, многоаспектная картина усадебной культуры Кубани только начинает обретать свою конфигурацию. В настоящее время эта деятельность продолжается автором работы в рамках научно-исследовательского проекта «Усадебное наследие Кубани» как одно из направлений «Программы развития Краснодарского государственного института культуры на 2017–2021 годы».

Итак, на сегодняшний день региональная историография не обладает обобщающими трудами по данной проблеме. Имеющиеся публикации рассматривают в основном отдельные памятники, а многочисленные популярные издания в глянцевых обложках и интернет-ресурсы, заполняющие лакуны в истории вопроса, зачастую носят характер мифотворчества и основываются на местных легендах и преданиях «седой» старины.

Цель исследования — на основе широкого круга источников и репрезентативной выборки осуществить историко-культурную реконструкцию объектов усадебного наследия региона, выявить их генезис, социокультурную обусловленность, особенности исторического пути и современное состояние.

⁵ Нащокина, М. В. Русская античность // Русская усадьба. — 2002. — № 8 (24). — С. 7–17.

⁶ Субботин, О. С. Дворянские усадьбы, особняки и виллы в структуре поселений Кубани (XIX – XX вв.) // Жилищное строительство. — 2013. — №7. — С. 36–40.

⁷ Гангур, Н. А. Материальная культура кубанского казачества: опыт исторической реконструкции (конец XVIII – начало XX века) : дис. на соиск. уч. ст. д-ра истор. наук. — Краснодар, 2010.

Задачи исследования:

- изучить историографию вопроса и понятийно-категориальный аппарат, выявить всю совокупность источниковой базы исследования;
- осветить исторические предпосылки и особенности формирования купеческих усадеб в восточных районах Кубани (Закубанье);
- рассмотреть на примере экономий купцов Петриков, Николенко и крестьян Озеровых усадьбу как «культурное ядро» сельскохозяйственной экономики, выявить ее ансамблевую организацию и стилевые черты.

Методологическая основа и методы исследования

Компаративистика как метод научного сравнения позволила интегрировать различные методологические подходы, основанные на целостном анализе исследуемого явления. **Методологической основой исследования** являются принципы историзма, объективности и системности, т. е. подход к исследуемому предмету как изменяющемуся во времени и развивающемуся во взаимодействии внутренних и внешних факторов. Для создания целостной картины усадебной культуры мы опирались на метод комплексного историко-искусствоведческого исследования. Применяются и иные специфические **методы**: биографический, культурно-исторического анализа, исторических параллелей, диахронный и синхронный и др.

В данном исследовании нашел применение **актуальный** в современных исследованиях антропологически ориентированный **подход**, когда прошлое осмысливается через изучение конкретной личности в разных ее проявлениях. «В данном случае — исторической личности, имевшей возможность пространственной самореализации при устройстве усадьбы, независимо от степени образованности, материального и культурного уровня»⁸.

Идея значимости расширяется до пределов семьи и рода. Как показывают документальные материалы, дореволюционные справочные издания, выявленные усадьбы в основном находились во владении одной купеческой или крестьянской семьи, для которой она была «родовым гнездом», создаваемым с «нуля» на пожалованных офицерских/дворянских землях. В связи с этим в архивах проводилась кропотливая работа по выявлению документов, которые смогли бы пролить свет на историю отдельного рода, семьи, личности; собиралась разносторонняя информация о благотворительной, хозяйственной, предпринимательской деятельности владельцев усадьбы, выявлялись фотографии усадебных построек, велась тщательная фотофиксация сохранившихся объектов усадебного наследия.

Источниковая база исследования

Данная работа основывается на широком круге **источников** — документальных (архивные/музейные), изобразительных (фото), мемуарных (опубликованные и неопубликованные воспоминания старожилов), печатных (газетная/журнальная периодика, справочники и др.). В ходе полевых исследований проводилась фотофиксация объектов, их обмеры, опрос респондентов.

⁸ Чижков, А. Б. Тульские усадьбы. Каталог с картой расположения усадеб. — Смоленск, 2011. — С. 9.

Значительный и самый репрезентативный корпус **источников** составили документы, отложившиеся в фондах Государственных архивов Краснодарского края, Ростовской области, Ставропольского края (см. библиографический отдел). В основном эти документы датируются началом 1920-х годов, когда проходила национализация имений, образование советских хозяйств и учреждений. Содержащаяся в документах разнообразная информация явилась ценным источником при реконструкции усадебных ансамблей, входивших в состав экономий.

Научная новизна работы заключается в следующем:

- 1) выявлен и введен в научный оборот значительный корпус архивных источников;
- 2) впервые осуществлена историко-культурная реконструкция архитектурно-парковых ансамблей купцов Петриков и Николенко, крестьян Озеровых в Закубанье, рассмотрены их архитектурно-стилевые и ландшафтные особенности;
- 3) на основе антропологического подхода и с привлечением широкого круга разнообразных источников реконструирована биографическая история владельцев усадеб, их благотворительная и предпринимательская деятельность, прослежены внутрисемейные связи и «ветви» генеалогического древа крупных купеческих династий, чья созидательная, многолетняя деятельность оказала значительное влияние на культурный ландшафт изучаемого региона;
- 4) в ходе полевых исследований произведена детальная фотофиксация объектов культурного наследия, которая вкупе с архивными фото-источниками позволила восстановить утраченные «звенья» в архитектурном облике зданий и их рукотворном природном окружении;
- 5) прослежены меняющиеся в диахронии функции объектов культурного наследия и описано их современное состояние.

Теоретическая и практическая значимость исследования

В работе рассматривается круг вопросов, связанных с окультуриванием пространства изучаемого региона в ходе его заселения и экономического освоения. Эти процессы анализируются сквозь призму такого многофункционального, динамично развивающегося в новых исторических условиях «организма», как усадьба. В работе показаны широкие возможности метода исторической реконструкции. **Практическая значимость исследования** заключается в широких возможностях использования его результатов в образовательной (в средней общеобразовательной школе и школе искусств на уроках по «Кубановедению», «Искусству (МХК)»; в высшей школе — на лекционных и практических занятиях по дисциплинам «История Кубани», «История искусств», «История материальной культуры»); в музейной культурно-просветительской и туристско-экскурсионной деятельности, а также в проектной деятельности, связанной с охраной объектов культурного наследия. Промежуточным результатом работы должно стать создание третьего тома научно-популярного периодического издания «Усадебное наследие Кубани», посредством которого будет осуществляться его популяризация. Данный проект станет первым шагом на пути создания туристских кластеров, центральной точкой притяжения которых все чаще становятся усадьбы. Привлечение, таким образом, внимания общественности к теме усадебного наследия,

позволит актуализировать проблему сохранности **значимых объектов истории, культуры и градостроительства**, представляющих собой национальное достояние.

РАЗДЕЛ 1. УСАДЬБА И ЭКОНОМИЯ — ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ КООРДИНАТЫ И ОСОБЕННОСТИ ИСТОРИЧЕСКОГО ПУТИ

В данной работе широко используются дефиниции «имение», «усадьба», «экономия», в связи с чем необходимо остановиться на историко-культурном «наполнении» данных терминов в пространственных и временных координатах изучаемого региона.

Окидывая ретроспективным взглядом эпоху европеизации России и просвещенного абсолютизма, можно заметить, что собственно термин «недвижимое имение» является результатом понятийной конвергенции родовых, выслуженных и купленных вотчин/поместий, закрепленной указом Петра I (1714). Отмененный в 1730 г., ввиду недовольства дворянства правами наследования, его преемник, указ 1731 г., предписывал вотчины и поместья именовать «недвижимыми именьями вотчинами»⁹. В XVIII веке термин получает расширительное толкование — «недвижимая собственность», «земельное владение с помещичьим хозяйством», «родовое имение» (Д. Н. Ушаков). В первой половине XIX века на Кубани наиболее употребителен в делопроизводственной лексике термин «имение», редко — «поместье»¹⁰. В расширительной трактовке — это любое землевладение, независимо от сословной принадлежности владельца¹¹. В этом значении он используется и в дальнейшем.

Понятие «усадьба», генетически восходящее к слову «усадище», активно начинает использоваться с середины XIX века применительно к традиционному казачьему жилищу. В краевом архиве отложились серийные документы — шнуровые книги, выдаваемые оценочным комиссиям для описи/оценки усадеб казаков, переселяющихся за Кубань (1861–1864). Термин «усадьба» используют и для обозначения казачьих дворянских (офицерских) имений, существенно отличающихся от жилища рядовых казаков. Краеугольным камнем русской усадебной модели является в первую очередь земля, которая существует в ней в двух взаимосвязанных формах — как объект хозяйствования и как объект преобразования среды (парки, сады, пруды, архитектурные ансамбли) по законам красоты, соприродности¹² и т. п. Господская усадьба состояла из нескольких функциональных зон: жилой, хозяйственной и садово-парковой¹³. Таким образом, термин универсализируется и «демократизируется», лишаясь своего сословного

⁹ Анисимов, Е. Россия без Петра. — СПб., 1994. — С. 290–291.

¹⁰ Гангур, Н. А. Материальная культура кубанского казачества. — Краснодар, 2009. — Т. 1. — С. 170.

¹¹ Беловинский, Л. В. Российский историко-бытовой словарь. — М., 1999. — С. 164–165.

¹² Рассказова, Л. В. Русская дворянская усадьба как национальный феномен // Русская усадьба. — М., 2005. — С. 7–8.

¹³ Гангур, Н. А. Указ. соч. — С. 170, 181–182.

контента (крестьянский двор — дворянская усадьба). Важно подчеркнуть, что принятое разделение усадьбы на сельскую и городскую, в рассматриваемом случае нуждается в уточнении. «Усадьбы, расположенные в городах и станицах, отличались по своей структуре от хуторов, хозяйственное значение которых в области земледелия и животноводства выступало на первый план»¹⁴. Хутора представляли собой развитый жилищно-производственный комплекс с многочисленными служебными, хозяйственными постройками, сенокосными угодьями, гумнами, пасеками, мельницами и т. д. Это то, что впоследствии получит устойчивое определение «экономия». Усадьба, как место проживания владельца и его семьи, адаптируется к ландшафту, рельефу местности, пытается обрести свои классические черты — архитектурное убранство, парадный двор, набор служб, садово-парковую зону¹⁵. Здесь уже встречаются пейзажный и регулярный стиль, появляются аллеи, парковые ротонды, лестницы, красивые деревянные ограды и т. д. Деревянный или турлучный дом сохраняет необходимый набор помещений — парадных, жилых и служебных. В сущности, сохраняется каркас, на котором строится русская усадебная модель жизни — земля и семья. Именно «через эти категории и проявляется бытийность усадьбы» (в отличие от дачи)¹⁶.

Таким образом, в первой половине XIX века, когда на осваиваемой территории возникали постоянные казачьи поселения (станции/курени), хутора, дворянская (казачья) усадьба в новых исторических условиях претерпевает эволюцию и обретает свои классические черты. Ей оставалось только смело шагнуть в пореформенное время и приспособиться к новым экономическим условиям, наступлению буржуазного века¹⁷.

В пореформенный период усадьба, как модель жизни, устояла, выработав, хотя и не сразу в масштабах России, механизм адаптации усадебного быта к новым условиям. На Кубани этот процесс не отличался преюмственностью, что было обусловлено рядом факторов. Стабилизация военно-политической обстановки на Северном Кавказе в 1860-е гг., издание ряда законодательных актов о разрешении иногородним селиться и приобретать недвижимость в казачьем крае, строительство Владикавказской железной дороги и другие факторы экономического характера, привлекли сюда массу иногороднего люда (крестьяне, купцы, мещане). После реформы 1861 г., подорвавшей незыблемость основ существования дворянской усадьбы, земля и труд становятся объектами купли/продажи. Обширный дворянский земельный фонд, находившийся в собственности высшего офицерства (пожалован за службу на Кавказе), дробится на участки, которые активно скупают купцы и крестьяне-овцеводы из южных губерний России (Таврическая, Харьковская и др.). Именно на пустующих жалованных землях создаются обширные многоотраслевые капиталистические экономии. Но если в других регионах России часть усадеб стремительно перестраивалась в экономии, а ее ядро — владельческий дом и парк оттесняются на периферию комплекса, то на Кубани экономии

¹⁴ Там же. — С. 214.

¹⁵ Звягинцева, М. М. Типологические характеристики русской усадьбы. — М., 1997. — С. 80.

¹⁶ Рассказова, Л. В. Указ. соч. — С. 7.

¹⁷ Оссовская, М. Рыцарь и буржуа: Исследования по истории морали. — М., 1987. — С. 48.

в массе своей создаются «с нуля»¹⁸. Купечество, зажиточное крестьянство не отказывают себе в удовольствии преобразования среды по законам красоты: создают архитектурно-парковые ансамбли с домами/особняками, водоемами, парками, павильонами и другими «затейми». Учитывая подвижную сословную структуру российского общества, как и широкую трактовку самого термина «купец» («человек, занимающийся всякого рода экономической деятельностью»¹⁹), определение «купеческая» усадьба является условным. Для известной купеческой династии Николенко гильдейское свидетельство было лишь данью старомодной традиции, вывеской, которую за ненадобностью в начале XX века перестали «подновлять». Формировавшийся в пореформенной России «единый тип культурного хозяйства» уже не зависел от сословной принадлежности²⁰.

Купеческая усадьба попала в исследовательское поле сравнительно недавно. Специалисты рассматривают ее генезис, отличие от дворянской усадьбы, подвижность сословных границ, расширительное толкование²¹.

Термин «экономия» становится определяющим для частновладельческих хозяйств Кубанской области независимо от сословной принадлежности их владельцев. Как бы ни определяли «экономия» («сельскохозяйственная», «сельская», «при усадьбе»), все исследователи сходятся во мнении, что это производственная, рационально организованная часть имения²².

В современном научном знании отмечаются различные толкования терминов «экономия»/«усадьба»²³. В нашем случае отделить усадебные постройки от экономических не представляется возможным по ряду причин. Первая — в описях указывается только количество земли под усадьбой, парком/садом, лесом, но усадебные постройки не вычленяются отдельно. Натурные обследования в большинстве случаев показали интеграцию хозяйственных усадебных построек и экономических. Вторая — большинство экономических строений не сохранилось, другие утратили свой первоначальный облик. Третья — необходимо реконструировать биографическую историю «забытых» владельцев, выявить многообразные формы их хозяйственно-предпринимательской деятельности. Поэтому для нашего исследования важны все составляющие жизнедеятельности экономий при безусловном доминировании художественных, стилевых характеристик усадебных комплексов.

¹⁸ Рассказова, Л. В. Указ. соч. — С. 11.

¹⁹ Савинова, Е. Н. Социальный феномен купеческой усадьбы // Русская усадьба. — 2003. — № 9 (25). — С. 125.

²⁰ Савинова, Е. Н. Указ. соч. — С. 126.

²¹ Каждан, Т. П. Некоторые особенности русской купеческой усадьбы в пореформенный период конца XIX – начала XX века // Русская усадьба. — М., 1996. — № 2. — С. 81; Зозуля, Л. И. Становление сельской купеческой усадьбы в пореформенный период // Дворянская и купеческая сельская усадьба в России XVI – XX вв. — М., 2000. — С. 517.

²² Наумова, Г. А. Экономии сельских дворянских усадеб Подольского уезда Московской губернии в новых экономических условиях после реформы 1861 г. // Научные ведомости БелГУ. — Вып. 4. — 2007. — № 8 (39). — С. 55–59.

²³ Пономарева, М. В. Дворянская усадьба в культурно-художественной жизни России XVIII – XIX вв. : дис. ... канд. ист. наук. — М., 2005. — С. 23.

РАЗДЕЛ 2. УСАДЕБНОЕ НАСЛЕДИЕ ВОСТОЧНЫХ РАЙОНОВ КУБАНИ: ГЕНЕЗИС, СТРУКТУРА И СТИЛЕВЫЕ ЧЕРТЫ

2.1. Ванновская экономия и усадьба Павла Петрика

Павел Иванович Петрик был сыном крупного землевладельца, овцевода, Екатеринодарского 2-й гильдии купца Ивана Федоровича второго, получившего за благотворительную деятельность звание потомственного почетного гражданина. В 1903 году, по духовному завещанию отца, он унаследовал 2300 дес. земли, с находившимися на ней старыми постройками и старым садом²⁴.

После смерти отца овцеводство уходит из сферы предпринимательской деятельности Павла Ивановича²⁵. В начале 1900-х годов Павел Петрик занимается коневодством на собственной земле. «К имению Акимовка прилегает конно-заводское имение б. Петрик П. И., с 400 дес. целины, раскинувшейся по сырой земле долины реки Маленького Зеленчука, сбегаящей на равнину перед Кубанью. Есть в имении ещё 400 десятин пахоты <...> Постройки в имении Петрика приспособлены под коннозаводские цели...», — докладывал в 1920 году советский агроном, обследовавший экономии Кавказского отдела²⁶.

Павел Иванович являлся членом Кубанского скакового общества, членом технической комиссии Ростово-Нахичеванского на Дону поощрительного скакового общества. В 1902 г. на Кубанской сельско-промышленной выставке он был награжден похвальным листом Государственного коннозаводства и бронзовой медалью Кубанского скакового общества. Жеребцы/кобылы завода Петрика неоднократно отмечались различными призами на Пятигорских скачках²⁷.

В личной карточке, хранившейся в Ростовском отделении Московского купеческого банка, содержится интересная запись о Павле Ивановиче: «Адрес: ст. Ремонтное, Аст. г. Крупный землевладелец 2300 десятин, человек молодой, клиент желательный. Сын Ивана Федоровича 2-го очень богатого человека»²⁸.

Павел Иванович Петрик фигура неоднозначная. В народной памяти запечатлелся образ «беззаботного барина, прожигателя жизни». «Петрик хозяйством не занимался, жил вдали от него, крупно играл в карты. И вот настал день, когда было объявлено, что заложенное Петриком имение за долги продается с торгов. Давно ждал этого дня Леонтий Николенко. И дождался, проглотил добычу»²⁹. Купец Лев Акимович Николенко — крупный помещик, овцевод владел почти девятью тысячами десятин земли в Ванновской волости³⁰. Однако пока безосновательно утверждать, что Лев Николенко приобрел одно из «проигранных» родовых имений Петрика. Павел Иванович не проживал постоянно в Ванновском

²⁴ Государственный архив Ставропольского края. Ф. 135. Оп. 61. Д. 784. Л. 2.

²⁵ Государственный архив Ростовской области (ГАРО). Ф. 22. Оп. 2. Д. 3886. Л. 1.

²⁶ ГАКК. Ф. Р-60. Оп. 1. Д. 437. Л. 112.

²⁷ Выставочный листок Кубанской сельско-промышленной выставки 1902 года. № 15, 1 окт.; Ростовские на Дону бега и скачки. 1916. №№ 349, 350. — С. 3.

²⁸ ГАРО. Ф. 22. Оп. 2. Д. 4261. Л. 1.

²⁹ Ордена Ленина совхоз «Кубань» Краснодарского края / текст М. И. Хоменко. — М., 1957. Б/н.

³⁰ Гангур, Н.А., Гангур, Д. И., Жданова, Л. А. Усадебное наследие Кубани. Т. 1. — Краснодар, 2017. — С. 10–12.

имении, доверенным лицом в ряде случаев выступал его двоюродный брат Иван Иванович Петрик I.

Павлу Ивановичу достается обширная экономия в Ванновской волости, расположенная в пяти верстах к югу от станицы Казанской. На западе она граничила с «Главной экономией» Льва Николенко. К 1920 году площадь имения Петрика сократилась до 1200 десятин, «из которой 600 пахотной, а остальное сенокосной и неудобной земли», под лесом — 50 дес. Хозяйство в экономии велось смешанного типа: полеводство, животноводство, имелся и кожевенный завод.

К 1920 году в имении Петрика оставалось 2300 шт. овец, которых, по признанию советских специалистов, необходимо было «сохранить как племенной рассадник». В экономии находилось много хозяйственных построек, в основном возведенных из кирпича, частью — из камня или дерева, крытых железом: 2 деревянных амбара на 14 вагонов; каменная и деревянная конюшни вместимостью 40/16 лошадей, сарай на 10 лошадей и каретник; амбар деревянный на 4 вагона; кирпичный и каменный сарай с кладовой; кухня кирпичная с двумя комнатами и кирпичная кузница под черепичной кровлей³¹.

В начале 1920-х гг. экономия Павла Петрика, благодаря своему местоположению и большому количеству разнообразных построек, была избрана центром государственных имений, созданных на базе окрестных помещичьих экономий. К ней предполагалось «прирезать» землю с постройками из соседних участков отца и сына Николенко — Льва Акимовича и Лавра Львовича. Общая площадь главного имения, вместе с участком П. И. Петрика, должна была составить 4350 дес.³². Так начиналась история будущего совхоза-миллионера «Кубань».

Первые годы существования совхоза стали весьма тяжелыми для вновь организованного хозяйства. В июне 1923 г. специальная комиссия произвела ревизию совхоза «Кубань», в акте указано, что «Совхоз «Кубань» по естественно-историческим и почвенным условиям, принимая в расчет имеющиеся постройки и водоснабжения представляет собой один из богатейших Совхозов Юго-Востока России. Можно с уверенностью сказать, что природа и затраченные ранее средства были к этому весьма щедры» [курсив — Д. Г.]. Тем не менее, проверяющие констатировали тяжелое финансовое положение совхоза, значительную задолженность перед рабочими, общий упадок хозяйства без перспектив улучшения. Было сделано заключение о том, что «Облсельтрест не в состоянии поставить Совхоз «Кубань» в такие условия, чтобы он мог правильно работать и служить культурным очагом, могущим воздействовать на интенсификацию хозяйства окрестного населения. Как не странно, а совхоз поставлен в такие условия, в каких были помещичьи хозяйства в дореформенное время при крепостном праве»³³. Комиссия рекомендовала передать совхоз на арендных условиях более мощной организации³⁴.

В начале октября 1924 г. имущество совхозов «Красный хутор» и «Кубань» передается германо-российскому семеноводческому акционерному обществу

³¹ ГАКК.Ф. Р-60. Оп. 1. Д. 210. Л. 11 об.; Д. 430. Л. 25, 33.

³² Государственный архив Краснодарского края (ГАКК). Ф. Р-60. Оп. 1. Д. 437. Л. 138 об, 139, 144 об.; Д. 210. Л. 11 об., 145.

³³ ГАКК. Ф. Р-157. Оп. 1. Д. 199. Л. 12.

³⁴ Там же. Л. 14-16.

«Друзаг»³⁵. Местные советские структуры негативно относились к концессионному предприятию; пытаясь найти любой компрометирующий материал в деятельности «Друзаг». В конце концов, в 1933 г. концессия была объявлена рассадником шпионов Германии. В том же году концессия была ликвидирована³⁶.

На базе концессии «Друзаг» и совхоза «Кубгоссемкультура» в декабре 1933 г. был организован семеноводческий и племенной совхоз «Кубань». Эта дата считается как бы вторым днем рождения совхоза. В ведение хозяйства была отведена довольно значительная площадь земли в размере 18 тысяч гектаров³⁷. В 1940 г. «за выдающиеся успехи в подъеме сельского хозяйства и за перевыполнение показателей Всесоюзной Сельскохозяйственной выставки в течение двух лет» (1937–1938) семеноводческий и племенной совхоз «Кубань» был удостоен высшей правительственной награды — ордена Ленина.

Бывший помещичий дом в центральной усадьбе, занимаемый главной конторой совхоза «Кубань», на довоенных панорамных (видовых) фотографиях выглядит небольшим и даже кажется каким-то «игрушечным» [приложение 1, рис. 1, 2]. В первоначальном своем виде одноэтажное здание, возведенное из кирпича и крытое железом, имело 10 комнат³⁸. В плане здание прямоугольное, с неглубокими, четко выраженными выступами/уступами на трех фасадах, одним ризалитом и тремя входами, к двум из которых примыкали полузакрытые террасы. На боковом, западном, фасаде, в его выступающей угловой части, располагался служебный, или черный, вход, оформленный в виде небольшой площадки с двухсторонними боковыми ступенями. Вход/выход находился в непосредственной близости от низкого кирпичного здания кухни (с двумя комнатами) под высокой четырехскатной крышей.

Главный, парадный вход в господский дом располагался в переднем, северном фасаде, обращенном на парадный двор; а выход в сад/парк с водоемом — на заднем, южном, фасаде. Противоположные входы были оформлены одинаково, хотя и расположены асимметрично. Отличительной особенностью помещичьего дома, не выделяющегося среди подобных сельских жилых строений ни этажностью, ни композицией, ни пластической разработкой фасадов, стали криволинейной формы полузакрытые «боковые» террасы у входов северного и южного фасадов. Прямоугольный выступ террасы, примыкающий к фасаду дома, смыкался с полусферическим объемом ее центральной части, имевшей купольное перекрытие. Вероятно, с внутренней стороны большой шлемовидный купол с небольшим шпилем, поддерживали деревянные с резным декором столбы-опоры. Снаружи по венчающему карнизу «изломанный» стены террасы проходили два ряда пропиленной «бахромы», а среднюю ее часть прорезали узкие полуциркульные окна. Именно эти архитектурные формы и сообщали внешнему облику здания особый колорит. В первоначальном виде терраса не сохранилась, внешняя стена и перекрытия были разрушены в годы немецкой оккупации. На фотографиях второй

³⁵ Загоруйко, М. М., Булатов, В. В. Наркомземовские концессии. Сельское хозяйство и водные промыслы. — Волгоград, 2010. — С. 149.

³⁶ Алексеев, И. И. Репрессии на Кубани и Северном Кавказе в 30-е гг. XX в. — Краснодар, 1993. — С. 69; Ерохина, О. В. Указ. соч. — С. 120–121.

³⁷ Ордена Ленина совхоз «Кубань» Краснодарского края / текст М. И. Хоменко. — М., 1957.

³⁸ ГАКК. Ф. Р-60. Оп. 1. Д. 437. Л. 143.

половины 1940-х гг. (вход в главную контору) терраса имеет открытый вид, а невысокий парапет ее украшают вазоны/чаши и шары. По-видимому, в эти же годы с восточной стороны к боковому фасаду здания было пристроено кирпичное «крыло», на фасадах которого воспроизведен декор старой части дома.

Элементы внутренней отделки не сохранились, за исключением изразцовых печей, напоминающих о прежних обитателях дома. Изразцовый наряд великолепной печи-камина в парадном светлом помещении дома выполнен в стиле «неоренессанс» [приложение 1, рис. 3–5]. Благородную сдержанность печи сообщает зеленовато-коричневый (умбристый) тон поливы. Рельефно-скульптурный декор заполняет практически всю поверхность печи. Богато декорирована ее нижняя часть — обрамление камина, с закрытым топочным отверстием, имеющим арочное завершение. Внутреннюю поверхность арки и столбообразные опоры покрывает мелкий орнамент, основным мотивом которого выступают спиралевидные завитки, розетки, бусины и т. д. Объемная связка листьев, похожая на раскрытый цветок, маркирует центр. Эту же функцию выполняет и рогатый картуш с помещенным на нем маскаронном — маской мифологического персонажа, возможно Диониса. Арочный проем камина обрамляют две необычные «гермы»-консоли, приставленные к каминному зеркалу и выполняющие декоративную функцию. Верхнюю часть декоративной опоры составляет капитель с волютами, киматием и часть каннелированного фуста, оплетенного листовидным орнаментом. Нижняя часть печи по стилистике близка моделям из рекламного каталога/прейскуранта заводов «Або», В. Андстена (1917), «Арабия» (1897, 1914).

Верхняя часть печи облицована рельефными изразцами, выложенными в семь горизонтальных рядов. Основной мотив декора — крестовидная фигура, пересеченная косым, проросшим крестом. Венчающая часть печи представлена неполным антаблементом и аттиком, оформленным по типу фронтона. В центре фронтовой композиции аттика — фигура, состоящая из нескольких мотивов. Здесь и обращенные друг к другу волюты, и склоненные большие листья аканта, ормушли, сердцевидная фигура с трилистником на вершине.

В доме сохранились зеркала печей, установленные в разных помещениях. В коридоре, где старая часть здания соединяется с пристроенным позже крылом, находится угловое прямоугольное зеркало, облицованное гладкими изразцами белого цвета с чуть желтоватым, кремовым оттенком. Зеркало замкнуто в орнаментированную неширокую раму со скругленными внутренними углами (ормушли), увенчано профилированным карнизом и фризом с несложным орнаментом. Возможно, что зеркало украшало живописное изразцовое панно, которое в дальнейшем было скрыто за позднейшими «подновлениями».

Богаче по декоративному убору и цветовому решению зеркало средистенной прямоугольной печи в другой комнате усадебного дома [приложение 1, рис. 6]. Изразцы отличаются светоносным фарфоровым блеском, холодным сиреневато-голубоватым тоном, с которым эффектно сочетается горячий цвет золотой контурной обводки и штриховки рельефного декора венчающей части зеркала. Судя по аналогичным образцам, можно с большой долей вероятности предположить, что изразцы изготовлены на витебском заводе Б. Я. Лисовского.

В доме управляющего Петрик, или старом помещицком доме (ныне — здание администрации сельского поселения Кубань, ул. Советская, 2), расположенном недалеко от главного дома, сохранилось большое прямоугольное зеркало

средистенной печи, облицованное гладкими белыми изразцами [приложение 1, рис. 7, 8]. Зеркало заключено в широкую профилированную раму и увенчано таким же карнизом. Главным украшением зеркала выступает скульптурное панно-изразец в центре. Это архитектурно оформленная ниша (портал) — своеобразный табернакль, в который заключено почти круглое скульптурное изображение девушки с кувшином («У источника»). Ее образ вызывает аллюзии с античным типом статуи — «Афродитой Книдской» работы Праксителя и «Афродитой Сиракузской», а также *Venus Pudica* («Венера стыдливая», или «Целомудренная»). Листья аканта, тюльпановидные цветки, нанизанные на вертикальную ось, и другие орнаментальные мотивы украшают обрамление неглубокой ниши. Рельефные детали подчеркивает золотая «ассистка». Типологически близкие по декоративному решению (мотив с «ренессансной раковиной») скульптурные панно представлены в преискурантах финского акционерного общества «Арабия» и особенно кафельной и фаянсовой фабрики Вильгельма Андстена в Гельсингфорсе.

С прежними владельцами усадьбы связана еще одна постройка, расположенная поодаль, в районе старого кладбища. Это небольшая кирпичная часовня, сооруженная в «романском стиле» на холме, или кургане, вероятно, Иваном Федоровичем Петриком вторым, человеком глубоко религиозным, жертвовавшим значительные суммы на строительство и украшение храмов [приложение 1, рис. 9, 10]. Не только местные предания, но и маркировка на кирпичах в виде клейма «П 2» указывают на Петрика второго. Точная дата постройки неизвестна, но вероятно в период с 1890 по 1914 гг. Предположительно в «крипте» находилась гробница Ивана Федоровича и его супруги, о чем свидетельствует большая засыпанная яма в земляном «полу» часовни, в ее северной части. По утверждению старожилов, под часовней была усыпальница, в которой похоронен помещик Петрик и члены его семьи.

На западном фасаде устроен вход, оформленный в виде перспективного портала в романской стилистике. Полуциркульный тимпан над входом некогда имел витражное остекление. Частью сохранилась кованая решетка — с бордюром и полурозеткой. Подобным же образом были оформлены и полуциркульные окна, прорезающие массивные стены нижней части здания. Небольшие, слабо выступающие северный и южный боковые «рукава» архитектурно были оформлены в виде портала, но вместо дверей в стене были сделаны полуциркульные окна.

На востоке часовни находится большой полукруглый алтарный выступ — апсида, с плоской кровлей, без конхи (возможно утрачена). Стены апсиды прорезают два полуциркульных боковых окна. Ребристый (восьмигранный) уплощенный купол лишился своего металлического покрытия, сохранилась только его внутренняя оболочка. Барабан часовни восьмигранный, с узкими окнами, чередующимися с ложными нишами. Металлический декор на окнах практически не сохранился, остались только отдельные его фрагменты. Несложный кирпичный декор концентрируется в верхней части здания. Несмотря на свои внушительные внешние объемы, внутреннее пространство часовни довольно скромных размеров. Росписи, некогда украшавшие интерьер, не сохранились, только кое-где над окнами еле различимы фрагменты фресок. Сейчас здание часовни пребывает в запущенном, полуразрушенном состоянии. Опустошенная и заброшенная она одиноко стоит на возвышении, выступая неммым упреком людям, лишившим ее мемориальной, духовной и сакральной функций...

В послевоенные годы в совхозе развернулись работы по строительству жилых домов, общежитий, животноводческих помещений и культурно-бытовых объектов. Особое внимание уделялось благоустройству и озеленению отделений (бывших экономий дворян Пеховских, купцов Заболотных) и центральной усадьбы. Последняя стала походить на цветущий оазис среди широких степных просторов. На довоенных фотографиях видны цветочные «бродери» на переднем дворе бывшего помещичьего дома и гигантская бело-красная звезда, четко выделяющаяся на ровном поле газона, окаймленного с двух сторон молодыми деревьями [приложение 1, рис. 2]. Неслучайно центральную усадьбу называли «маленький/зеленый городок в степи». «Утопающая в зелени, с красивыми аллеями, она действительно похожа на уютный городок в степи»³⁹. В конце 1950-х – 1960-е гг. в совхозе были построены: больница, средняя школа, летний кинотеатр на 850 мест, клуб на четвертом отделении. Началось строительство дворца культуры с лекционным залом на 400 мест и зрительным залом на 850 мест [приложение 1, рис. 11–12].

В этот период над украшением центральной усадьбы, как и усадеб отделений совхоза «Кубань», много и плодотворно работал талантливый художник, скульптор Михаил Васильевич Ружейников (1883(?)–1963) [приложение 1, рис. 13]. Совхозу «Кубань», после разрухи и разорения военных лет, необходимо было вернуть довоенный имидж «богатой усадьбы», включая и усадьбы отделений совхоза. Немцы уничтожили практически все скульптурные украшения в усадебном парке и на клубной площади совхоза, в том числе и скульптуру В. И. Ленина⁴⁰.

Художник выполнял живописные и монументально-декоративные работы на центральной усадьбе и других отделениях совхоза. Писал картины на темы из совхозной жизни, однако более всего занимался скульптурой, тем более что и из других, соседних, колхозов/МТС поступали заказы на оформление усадеб, парков, клубов. В восторженных описаниях современников конца 1940-х – 1950-х гг. центральная усадьба предстает как Эдем, райский уголок, посюсторонний парадиз. Усадьба утопает в зелени садов, здесь «всю весну, лето и до глубокой осени цветут цветы»: «аллеи-улицы заасфальтированы, вдоль них в разных местах установлены скульптурные группы. Вечером, когда ярко вспыхивают сотни электрических огней, центральная усадьба еще больше становится похожа на большой парк»⁴¹. Неслучайно режиссер И. А. Пырьев выбрал в качестве места проведения съемок своей знаменитой картины «Кубанские казаки» именно совхоз «Кубань»⁴².

Особого внимания заслуживают парадные въездные ворота в центральной усадьбе совхоза, перед бывшим помещичьим домом, выполненные в стиле «советского ампира» («стиль Триумф») [приложение 1, рис. 14]. Ворота служат как бы постаментом, фундаментом для «идеологической нагрузки», которую несут натуралистически трактованные жанровые скульптуры на аттиках: «Телятница»

³⁹ Ясинский, В. Ордена Ленина совхоз «Кубань» // За первенство. — 1957. — № 48. — С. 3; № 128. — С. 4 (ил.); Ересько, Е. Для рабочего человека // 1957. — № 129. — С. 4; Голуб, А. Указ. соч. — С. 3–4.

⁴⁰ Николаев, В. Восстановили скульптуру В. И. Ленина // За первенство. — 1946. — № 35. — С. 2.

⁴¹ Голуб, А. На полях и фермах совхоза «Кубань». 1955. — С. 63.

⁴² «Кубанские казаки». А любовь девичья не проходит, нет! — URL: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/64193/episode_id/2196190/

(Девушка с теленком) / «Чабан» (Чабан с овцой), «Работник и работница» или «Колхозник и колхозница» (центральная группа).

Сейчас монументальные постройки советской эпохи пребывают в удручающем, плачевном состоянии. Обветшало здание старого клуба, на площади фонтан с экзотическими птицами и ампириными вазами заменила «линяя» клумба; помпезный летний кинотеатр, архитектура и орнаментальный язык которого всем своим видом убеждали в верности традиции и почитании изящных искусств превращается в руины и площадку для граффитистов. Скульптуры, снятые для реставрации, потерявшие свою актуальность в новый период российской истории, где-то нашли отдохновение и покой. Только монументально-декоративному убранству входной группы в этом отношении заметно повезло.

Рассмотренный пример усадьбы П. И. Петрика, ставшей в советский период одним из крупнейших совхозов-миллионеров весьма показателен. Новые хозяева пошли по пути прежних владельцев, стремясь создать не только необходимую производственную и жилую инфраструктуру, но и развить мощную рекреационную составляющую. В этом отношении преемственность замысла очевидна. Как показывают документы, справочные издания, мемуары, в советское время даже сам термин «усадьба» не вышел из обихода и сохранил свое значение. Арки, фонтаны, «сады» скульптур с гигантскими статуями вождей, красивые тенистые аллеи с вазонами, львами на постаментах, скамьями, розарии и благоухающие клумбы, замкнутые аккуратными штaketниками оград, мистическая вечерняя феерия сотен электрических огней, портик и колоннада кинотеатра, создающие торжественное впечатление, выражали идею «счастливого завтра», призрачной светлой жизни. Это был рукотворный советский рай, уникальный в своем роде, постепенно утративший свой блеск и величие к концу той эпохи, которая породила его. Крах советской системы, потеря идеологических и культурных ориентиров оказалась губительной для возвращенного Эдема, воспоминание о котором сохранили уникальные фотографии, редкие книги, да величественные руины...

2.2. «Главная экономия» купца Льва Николенко

Лев (Леонтий) Акимович — младший сын основателя купеческой династии Акима Семёновича, причисленного в 1869 г. вместе с его сыновьями в екатеринодарские 2-й гильдии льготные купцы. В 1871 году, на 70-м году жизни, глава семьи умирает, разделив по духовному завещанию в равных долях своё недвижимое имение в Кавказском уезде (Ванновская волость) Кубанской области между сыновьями — Фомой, Терентием и Львом⁴³. На тот момент младшему его сыну было 22 года (1849 г. р.)⁴⁴.

В 1880-е гг. Лев обосновывается в непосредственной близости от родового имения «Акимовка», на территории нынешнего пос. Советский, входящего в состав сельского поселения Кубань Гулькевичского района. По данным землеуладельческого списка (1909–1911) Лев Акимович владел в Ванновской волости

⁴³ Гангур, Н. А., Жданова, Л. А. Экономия «Акимовка» — кубанское родовое имение купеческой династии Николенко // Культурная жизнь Юга России. — 2016. — №3.

⁴⁴ ГАКК. Ф. 452. Оп. 1. Д. 2791. Л. 12–13; ГАКК. Ф. 454. Оп. 1. Д. 258. Л. 6 об., 15.

3 участками: 3499,5 дес. («Главная экономия» с усадьбой), 2750 дес. (т. н. «участок Козловского») и 1250 дес.⁴⁵.

Лев Николенко имел крупные земельные участки и в соседнем Лабинском отделе. Общий размер «земельного фонда» купца Л. А. Николенко в начале XX века составил более 12 000 десятин, не считая арендуемых участков⁴⁶.

Известно, что у Льва Николенко было два сына — Александр и Лавр. Последний проживал в своей усадьбе (экономии) на выделенном ему отцовском участке (1250 дес.) в той же Ванновской волости⁴⁷. В июне 1910 года атаман Кавказского отдела отзывался об Александре так: «личность мне известная и в политическом отношении благонадёжная»⁴⁸. В документах 1919–1920 гг. Александр Львович выступает доверенным лицом своего, к тому времени, уже пожилого отца⁴⁹.

Основными направлениями хозяйственной и предпринимательской деятельности Льва Николенко были овцеводство и скотоводство; культивировалось огородно-бахчевое семеноводство. Часть земель сдавалась в аренду местному населению. Ведущую роль играло овцеводство. Будучи традиционным для переселенцев из Таврической губернии видом деятельности, привнесённым на кубанские земли, Лев Акимович развил его до «промышленных» масштабов⁵⁰.

Важное место в хозяйстве Льва Николенко занимало коневодство. Производство культурных лошадей верхового сорта велось с промышленной целью, для ремонта кавалерии и в производители по станицам⁵¹. Этот завод продолжал функционировать вплоть до установления советской власти на Кубани. В 1919 г. он попадает в «список конских заводов, заслуживающих, по мнению Отдела содействия сельскому хозяйству, поощрения и наделения их нужным количеством земли, как культурные хозяйства»⁵².

В начале января 1918 г. на территории большинства отделов Кубанской области начинаются вооруженные восстания, и к середине месяца советская власть установилась практически во всех отделах области. Имущество землевладельцев Ванновской волости подвергается захвату и разграблению революционно настроенными вооруженными формированиями. Самим землевладельцам удается скрыться. В августе 1918 г. на Кубани восстанавливается власть Кубанской законодательной Рады и Краевого правительства. Имения возвращаются прежним хозяевам.

В рамках реализации земельной реформы, в середине 1919 г. в Кубанском крае создаются специальные землеустроительные комиссии. В их полномочия, помимо перераспределения земель, входило разрешение вопроса о присвоении

⁴⁵ Список землевладельцев Кубанской области и Черноморской губернии по данным уездных (окружных) по раскладке поземельных сборов Присутствий за 1909–1911 годы // Кубано-Черноморский землевладельческий сборник / сост. В. С. Сазонов. — Екатеринодар, 1911. — С. 294.

⁴⁶ ГАКК. Ф. Р–60. Оп.1. Д. 442. Л. 15, 26; Ф. 454. Оп. 4. Д. 158. Л. 440–444; Ф. Р–60. Оп. 1. Д. 437. Л. 21; Список землевладельцев... за 1909–1911 гг. Екатеринодар, 1911. — С. 193, 195.

⁴⁷ ГАКК. Ф. Р–60. Оп. 1. Д. 437. Л. 145–146; Ф. Р–13. Оп. 1. Д. 576. Л. 178.

⁴⁸ ГАКК. Ф. 454. Оп. 1. Д. 5251. Л. 542.

⁴⁹ ГАКК. Ф. Р–13. Оп. 1. Д. 333. Л. 4, 8.

⁵⁰ ГАКК. Ф. Р–990. Оп. 2. Д. 69. Л. 24.

⁵¹ ГАКК. Ф. 454. Оп. 4. Д. 158. Л. 187 об.–188.

⁵² ГАКК. Ф. Р–13. Оп. 1. Д. 447. Л. 4.

статуса «высококультурных» земельным участкам с прогрессивными и образцовыми хозяйствами. Они приобретали общекраевое значение и оставались их владельцам при условии использования под непосредственным контролем краевой власти⁵³.

Многие из крупных землевладельцев, размеры участков которых исчислялись тысячами десятин, попытались воспользоваться этой «лазейкой» в законе и добиться признания своих хозяйств высококультурными. Не был исключением и Лев Николенко. Стараясь сохранить своё имение, площадь которого на тот момент составляла 8550 дес., он ходатайствует об этом перед землеустроительной комиссией Кавказского отдела. По результатам открытого заседания, на котором, несмотря на преклонный возраст, лично присутствовал владелец, комиссия постановила в 1919 года: «Овцеводство, коневодство, украинский скот и огородно-бахчевое семеноводство признать в имении Николенко высококультурными хозяйствами и отвести под эти хозяйства 630 дес. и сверх того 400 дес. для сельского хозяйства. В это количество земли включаются и 4 пая по ст. Казанской в бесплатное пользование». Лев Акимович не смирился с решением комиссии и попытался добиться его пересмотра⁵⁴.

Неизвестно доподлинно, состоялся ли в итоге пересмотр дела Л. А. Николенко, но часть его земельных владений была сдана в аренду, как частным лицам, так и хуторским/станичным обществам. Аналогичная судьба постигла имение сына, Лавра Львовича⁵⁵.

Период с апреля по июнь 1920 г. характеризуется массовым возникновением на территории бывших экономий артелей и коммун, куда вошли преимущественно бывшие работники и служащие этих хозяйств. На участке Л. А. Николенко организуется артель «1-я Кубанская Трудовая»⁵⁶.

Из-за неопределённого положения, сложившегося на Кубани после свержения прежнего Краевого правительства и до того момента, как советская власть определила дальнейшую судьбу бывших частновладельческих экономий, многие хозяйства оказались без присмотра. Прежние экономические связи были разрушены, новые ещё не установлены. Бывшие владельцы и управляющие сбежали или были арестованы. Мы доподлинно не знаем дальнейшую судьбу Льва Акимовича, которому на тот момент исполнился 71 год, как и его сыновей.

Большой ущерб единственной, не пришедшей в окончательный упадок отрасли хозяйства — овцеводству, был нанесён размещением в экономии лошадей армейских частей. В июле 1920 г. контролёр рабоче-крестьянской инспекции доложил в рапорте РКИ, что обнаружено около 2500 пудов шерсти и около 3000 овец⁵⁷.

⁵³ Паршина, Н. В. Кубанская краевая рада о земельных отношениях // Труды Института государства и права РАН. 2012. — № 2. — С. 125; Бабич, А. В. О деятельности землеустроительной комиссии Екатеринодарского отдела ведомства Земледелия Кубанского краевого правительства (1919 – 1920 гг.). — URL: <http://slavakubani.ru/agriculture/history-of-land-relations/o-deyatelnosti-zemleustroitelnoykomissii-ekaterinodarskogo-otdela-vedomstva-zemledeliya-kubanskogo-/> (дата обращения 21.02.2019).

⁵⁴ ГАКК. Ф. Р-13. Оп. 1. Д. 333. Л. 3–8; Д. 561. Л. 60.

⁵⁵ ГАКК. Ф. Р-13. Оп. 1. Д. 436. Л. 12; Д. 561. Л. 66.

⁵⁶ ГАКК. Ф. Р-60. Оп. 1. Д. 210. Л. 13.

⁵⁷ ГАКК. Ф. Р-990. Оп. 2. Д. 69. Л. 117.

Проблемой спасения поголовья уникальных овец серьезно озаботились советские органы. 20 октября 1920 г. комиссия обратила внимание на плачевное состояние испанских овец, находившихся в бывшем имении Льва Николенко. Члены комиссии указали в отчете, что осмотренные экономии Николенко — единственный оставшийся рассадник на всю Россию и Сибирь (как особая порода, дающая ежегодно по 25–30 фунтов шерсти). В случае гибели поголовья на возрождение таких редких экземпляров ушли бы десятки лет. Тяжелым было и положение рабочих (117 чел.), оставшихся в «Главной экономии»⁵⁸.

С окончательным установлением советской власти на Кубани в марте 1920 года, стала решаться дальнейшая судьба крупных частновладельческих экономий, в том числе и Льва Николенко (ок. 4500 дес.). С одной стороны экономия граничила (сосуществовала) с имением его племянника Григория Терентьевича Николенко (ныне с. Новоукраинское), с другой — с экономией землевладельца П. И. Петрика. В имении имелось «много ценных построек..., а также живого и мертвого инвентаря»⁵⁹. В Главной экономии находилась усадьба с двухэтажным кирпичным домом-особняком.

В сентябре 1920 г. указанное имение включается в список нетрудовых хозяйств и поступает в ведение Каврайсовхоза⁶⁰. Тогда же состоялось заседание специальной комиссии по организации советских хозяйств в Кавказском отделе. Она постановила образовать «агробазу 2-го разряда под названием «Старый хутор» животноводственного и семенного направления» из бывших частновладельческих земель (13 195 дес.)⁶¹. Тем самым была поставлена точка в истории существования ряда самостоятельных частновладельческих экономий в районе бывшей Ванновской волости и началась история нового агрогиганта, известного позднее как совхоз «Кубань».

В устных источниках о Льве Николенко сохранилась недобрая память. Старожилы, бывшие рабочие, характеризуют помещика, как «хищника из хищников». «Несладко жилось у помещика, чтоб ему ни дна, ни покрышки. Жили в грязных и душных с двухъярусными нарами бараках — клоповниках и землянках. Постелью служила солома, под головы, вместо подушки подкладывали полено. Здесь же была и столовая, здесь же и рожали, здесь и умирали. Работать заставляли по 14 часов в день, а на стол подавали суп — коньдер. Хлебали деревянными ложками 10 человек из одной чашки и хорошо, если кому попадало в ложку кусок требухи или малость крупы». Отличался помещик крайней жестокостью, о нем «шла молва, как о злодее и душегубе. Держал Леонтий Николенко при себе вооруженную охрану головорезов, которую использовал для расправы с непокорными. Обсчитывал мужиков, донимал штрафами или выгонял совсем без расчета»⁶². Известно, что Л. А. Николенко по ряду причин — в целях личной безопасности

⁵⁸ ГАКК. Ф. Р-990. Оп. 2. Д. 69. Л. 25, 89–90.

⁵⁹ ГАКК. Ф. Р-60. Оп. 1. Д. 437. Л. 133–134.

⁶⁰ ГАКК. Ф. Р-990. Оп. 2. Д. 69. Л. 32–34 об., 113.

⁶¹ ГАКК. Ф. Р-60. Оп. 1. Д. 976. Л. 91.

⁶² Симонов, П. Ордена Ленина совхоз «Кубань». — Краснодар, 1948. — С. 6–7.

и для занятия охотой имел револьвер системы «Браунинг», винтовку «Маузер», охотничью винтовку Винчестер и двуствольный штуцер⁶³.

Устные свидетельства коррелируются с архивными документами. Ванновское волостное правление в 1902 г. сообщало, что за три летних месяца им было зарегистрировано более тридцати заявлений рабочих на землевладельцев: «Заявляли на всех, но более всего на Якова Иванова Петрика за удержание паспортов и нечестный расчет и на Леонтия Акимовича Николенко за нечестный расчёт и грубое обращение. Причины ухода большей части заключается в том, что хозяева их заставляли делать то, чего не было в условию, или же плохо обращались, в последнем случае особенно себя проявило другое сословие наших экономий — приказчики — посредники между хозяевами и рабочими людьми. <...> Озлоблены хозяева, озлоблены и рабочие. Ничего общего, примиряющего между двумя этими классами нет. Землевладельцы в каждом работнике видят рабочий ленивый скот, которому нужна палка, рабочие же считают своих хозяев за извергов»⁶⁴.

Как видно из приведенных материалов, Лев Николенко представлял собой типическую фигуру крупного помещика, «латифундиста». Благодаря своей крепкой хищнической хватке он сумел значительно увеличить отцовский капитал. По количеству построек, включая и усадьбу с двухэтажным кирпичным домом, масштабам экономической деятельности, «Главная экономия» стала одним из крупнейших окрестных хозяйств.

Господский двухэтажный дом в имении Льва Николенко построен из кирпича, крыт железом. Согласно описи 1920 г. в нем имелись: большой подвал, 16 комнат и 2 кухни⁶⁵. По старым панорамным фотографиям можно составить представление о пространственной организации усадьбы [приложение 2, рис. 1]. Перед парадным входом, частью у восточного и особенно северного фасадов были насажены сосны, больше всего их было на заднем дворе, за которым разбит парк с аллеями. По периметру двора и напротив главного фасада возведено много одноэтажных кирпичных строений различного назначения, лишь немногие из которых сохранились до настоящего времени.

Перед главным фасадом устроена почти круглая площадка («рон-пуа»), огороженная аккуратным штакетником, с плотной массой растений и деревьев, среди которых различимы пирамидальные силуэты елей. Возможно, что здесь находился фонтан, характерный для многих усадеб этого района. Эта площадка воспринимается отдельным, искусственно созданным, но живописным островком среди огибающих его широких аллей, дорожек, партеров.

Дом, поставленный на возвышенном месте, имеет асимметричную планировку, пространственные разрывы, разномасштабные объемы. К центральной, высокой части здания примыкают два асимметричных пониженных «крыла», создающих прерывистую, уступчатую линию фасада, а также много внутренних углов, в которых «прячутся» или, наоборот, выступают малые архитектурные формы. Подъездная дорога подводит к главному, южному фасаду [приложение 2, рис. 2]. С юго-восточной стороны здание имеет ярко выраженное угловое решение:

⁶³ ГАКК. Ф. 454. Оп. 1. Д. 5251. Л. 540–542.

⁶⁴ ГАКК. Ф. 454. Оп. 1. Д. 258. Л. 6, 7, 15, 16.

⁶⁵ ГАКК. Ф. Р-60. Оп.1. Д. 437. Л. 143 об. — 144.

центром композиции является секущая угол плоскость с щипцовым завершением и небольшой башенкой в центре. На секущей плоскости расположен малый балкон с металлическим ограждением, в упругих криволинейных очертаниях которого уже видны интенции модерна. Балконная плита была выложена яркой метлахской плиткой, произведенной на харьковском керамическом заводе барона Э. Э. Бергенгейма.

Стены южного фасада прорезают высокие окна с двойными переплетами, фрамугами, имеющими лучковое завершение. Между окнами и по углам здания расположены пилястры, охватывающие два этажа. Вверху их венчают парапетные тумбы. Измельченная пластика обильно покрывает поверхности фасадов, перекидываясь и на пилястры. В результате такой интенсивной детализации стена становится сплошь рельефной. На старых фотографиях видно, что наличники, порталная композиция входа и некоторые другие декоративные элементы выкрашены белым цветом, как и оконные переплеты, входные/выходные двери. Эта окраска, имитирующая белокаменную отделку, в сочетании с красным кирпичом, придавала зданию нарядный вид.

В центральной выступающей части здания, с щипцовым завершением и раскреповками, находится парадный вход, оформленный в виде портала. Двери двустворчатые, столярной работы, средняя и нижняя филенки украшены гранеными деревянными «квадрами». Такими же элементами декорирован нижний пояс веранды северного фасада, кирпичные граненые «квадры» вставлены в нишах под окнами фасадов. На втором этаже — большое полуциркульное окно со световой фрамугой. Над ним, под щипцовым завершением находится круглое слуховое окно.

С юго-западной стороны открывается вид на левое крыло со слегка выступающим ризалитом и небольшим приделом, крыльцо служебного входа и лестничную башню, спрятавшуюся во внутреннем углу [приложение 2, рис. 3]. Снаружи кирпичная башня имеет многогранную форму — три широких и две узких грани, смыкающихся со стенами здания, а вверху приобретает октагональную форму. На уровне второго этажа широкие грани башни прорезают прямоугольные двухметровой высоты узкие окна. В солнечный день, когда кровля отбрасывает глубокую тень, особенно заметна выразительная игра освещенных и затемненных участков кирпичного узорочья. В смежной с башней стене здания имеется входная дверь, ведущая в служебные помещения. Над входом было устроено высокое деревянное крыльцо на кирпичном основании, примыкавшем к башне (не сохранилось). Еще одна архитектурная форма, расположенная в этой части здания, — «придел», или небольшая кирпичная пристройка под двускатной кровлей («выход»), через которую по широкой внутренней лестнице со двора можно попасть в подвальные помещения.

Задний, северный, фасад отличается по настроению от парадно-официального южного фасада своей камерностью — здесь выделены зоны, предназначенные для частной жизни семьи [приложение 2, рис. 4]. Первая — это широкий балкон второго этажа, скрытый в северо-западном внутреннем углу. Кованая ограда балкона, хотя и деформировалась от времени, но сохранила свой ясный орнаментальный рисунок из крупных спиралевидных завитков и С-образных элементов, в центре дополняемых плоскими растительными фигурами (трилистники).

Отсюда, как с бельведера, открывался прекрасный вид на обширный парк, разбитый за домом, внутренний двор с цветниками, соснами и другими деревьями.

Северо-западный внутренний угол фасада заполняет деревянная остекленная веранда на высоком кирпичном цоколе, выходной дверью и бетонной лестницей с металлическими перилами (не сохранились). Центральный объем ее сильно выступает за линию фасада главного корпуса. Средняя часть веранды остеклена. В деревянных переплетах окон угадываются интенции готики, что является примером проявления романтических, средневековых тенденций в историческом стиле архитектуры. Другой элемент, связанный со средневековым, правда, куртуазным искусством, в частности рыцарской поэзией, некогда украшал северный фасад, располагаясь в самом его центре, между двумя большими окнами второго этажа. Это голова оленя с натуральными большими ветвистыми рогами, прикрепленная к плакетке, вмонтированной в фасадную нишу. Это мог быть охотничий трофей хозяина «замка». Однако фасадная, а не интерьерная демонстрация трофея порождает ряд ассоциаций, аллюзий. Олень, как и его рога, — многозначный знак. Рога — и фаллический символ, и знак индивидуальных качеств, проявления отважного духа. В геральдике изображение оленя означает умеренность, спокойствие, рога оленя — прочность, твердость духа⁶⁶. Возможно, Льва Николенко вдохновили средневековые сказки о короле-олене, легенды о византийском императоре Андронике I Комнине, славившегося любовными похождениями. В любом случае эта сторона жизни владельца дома остается в тени.

Восточный фасад воспринимается динамично, перспективно за счет понижения высоты объемов здания: двухэтажное крыло с малым балконом обрывается, переходя в одноэтажный объем, имеющий самостоятельную односкатную кровлю с чердачным помещением [приложение 2, рис. 2]. В одноэтажной пристройке располагается большое, освещаемое тремя полуциркульными окнами помещение зального типа. Линия фасада создает перспективу от скошенного угла здания к уходящей в парк лестнице, расположенной со стороны юго-восточного фасада. Лестница эта не сохранилась, но и как в других купеческих усадьбах, она являлась частью архитектурно-паркового ансамбля.

От некогда богатого внутреннего убранства дома мало что осталось — карнизы, розетки на зеркалах плафонов, частью отопительные приборы, встроенный шкаф, внутренние двери.

Сохранилась широкая монументальная парадная лестница, отлитая из чугуна, ведущая с первого на второй этаж, из вестибюля в аванзал [приложение 2, рис. 5]. Чугунное кружево подступенка образует орнамент «трельяж», состоящий из косой сетки с крестовидными фигурами, прорезанными небольшими крестиками. Доминантой орнаментальной композиции является геометрически-растительный мотив — ромб, с вписанными в него геометрическими фигурами и декоративной розеткой в центре. В абрисе переплетений растительных завитков ясно прочитываются популярные орнаментальные темы кованого декора надкрылечных зонтов, распространенных на Кубани. В чугунном кружеве ступеней присутствуют и мотивы народного искусства и реминисценции классических

⁶⁶ Власов, В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. — СПб., 2007. — Т. VI. — С. 202; Т. VIII. — С. 429–430.

стилей. Та же тема с вариациями развивается в ажурном декоре фигурных балясин ограждения. Лестничные площадки выложены такой же метлахской плиткой, как и на большом балконе. Свет, льющийся из большого полуциркульного окна второго этажа, создает богатую игру светотени на рельефной поверхности ступеней и ограждений лестницы, подчеркивая «патину времени». Металлическая графика лестницы, слегка подернутая ржавчиной, эффектно контрастирует со звучной цветовой палитрой керамического пола. На лестнице отсутствуют какие-либо клейма, знаки мастерской или завода.

На первом этаже расположено самое большое помещение в доме — зал, имеющий в длину ок. 9 м, ширину — 5,5 м, высоту — 4,4 м, освещаемый двумя полуциркульными окнами восточного фасада и одним окном, обращенным на веранду северного фасада. Сразу привлекает к себе внимание изразцовая средистенная печь каминного типа, некогда впечатлявшая богатством декоративного убранства [приложение 2, рис. 8]. Формообразующие признаки верхней и нижней части печи соотносятся с разными художественными стилями — классицизмом и рококо. Верхняя часть тектонична, имеет строгие, статичные формы, метрическую организацию орнамента. На фризе рельефно выделяются четыре растительных мотива — трилистники, организованные по принципу метра. Над карнизом возвышается плита со скульптурным декором — «картуш», увенчанный короной, в обрамлении динамичных форм аканта. Прямоугольное зеркало облицовано белыми изразцами и замкнуто профилированной контурной рамой. В центре лицевого зеркала находился ныне утраченный изразец-панно. Нижняя часть печи, собственно камин, сильно пострадала от позднейших переделок, штукатурок. По-барочному раскрепованный, профилированный карниз каминной полки в центре слегка выдается вперед. На углах карниз «поддерживают» волнитообразные консоли (балюстры), плоские выступы оформляют гермы в виде женской полуфигуры, переходящей в суживающийся книзу столб на высоком пьедестале. Печные изразцы были выполнены на изразцово-майоликовом заводе Б. Я. Лисовского в Витебске.

Второй этаж занимали жилые и служебные помещения. В одной из комнат, окнами выходящей на южную сторону, сохранились фрагменты облицовки изразцовой угловой диагональной печи [приложение 2, рис. 6, 7]. В изразцовом декоре присутствуют растительные мотивы модерна, среди которых легко узнаваем цикламен («альпийская фиалка»). Благодаря изысканным изгибам стеблей и листьев, созвучным эстетике стиля Ар Нуво, этот цветок входит в моду на рубеже XIX – XX вв. Мотив извивающихся стеблей цветущих растений развивается и в навершии печи. Рядом с комнатой находится дверь в башню, по винтовой деревянной лестнице которой можно спуститься на первый этаж и в подвал.

Интерьеры усадебного дома являют печальную картину разрушения и забвения своей истории, своего культурного наследия. Когда-то этот дом занимал детский садик, за шумной, беспечной жизнью которого безмолвно наблюдал вождь победившего пролетариата в «ореоле» из роз. Бюст Ленина получил статус объекта культурного наследия регионального значения, а архитектурному памятнику в этом отношении не повезло. Сейчас в усадьбе царит тишина и запустение, часть помещений наглухо закрыта. Объект находится в собственности федерального государственного унитарного предприятия «Племзавод «Кубань».

Памятник архитектуры сейчас пребывает как бы в «пограничном» состоянии: он еще не руинирован, но признаки начавшегося разрушения уже обозначились.

Лев Акимович Николенко, наравне с другими представителями рода Николенко, пришедшими в конце 1860-х из Таврической губернии, внесли большой вклад в экономическое освоение «диких» просторов Закубанья. Благодаря их активной экономической деятельности, на территории Кавказского отдела образовался ряд населённых пунктов⁶⁷. Возникли региональные центры сосредоточения экономической жизни, одним из них стал хутор Северин. Здесь концентрировалась хлебная торговля, были оборудованы хлебные ссыпки и построены мельницы; летом хутор становился сборным пунктом проходящих на заработки со всей России чернорабочих, количество которых достигало нескольких тысяч⁶⁸.

Местные землевладельцы-«таврчане» внесли значительный вклад в развитие отечественного овцеводства, животноводства и коневодства, что признавали даже советские специалисты. Благодаря созданной материальной базе в начале 1920-х на базе ряда национализированных хозяйств, в том числе П. И. Петрика и Л. А. Николенко, образуется одно из крупнейших на Юге России агропредприятий — совхоз-миллионер «Кубань», некогда широко известный на территории всей России.

Сегодня на территории района сельского поселения Кубань сохранился ряд бывших усадеб, расположенных на сравнительно небольшом расстоянии друг от друга, впоследствии — отделений местного совхоза. Некоторые из них, обретая новую функцию, сохранились до наших дней, некоторые заброшены, другие находятся в руинированном состоянии. Кроме того, частью сохранились и другие архитектурные объекты, когда-то непосредственно связанные с жизнью окрестных экономий: фамильный склеп Николенко, часовня купцов Петриков, производственные и хозяйственные постройки. Огромный интерес представляют соседствующие с ними произведения монументального искусства, созданные в советский период, являющие собой яркую иллюстрацию стиля «триумф» в сельской архитектуре. Данная ситуация уникальна не только для Кубани, но и для Юга России.

С другой стороны, несмотря на уже достигнутые нами результаты научных изысканий, позволившие реконструировать часть истории и культуры региона, все еще остается большой потенциал для продолжения этой работы. Проведение подобных исследований имеет исключительную важность для заполнения существующих лакун в культурном прошлом не только отдельной местности, но и России в целом. Таким образом, сегодня имеется не только ряд предпосылок, но и насущная необходимость в сохранении и музеефикации объектов усадебного наследия в пос. Кубань и создании целого туристического кластера, в границы которого можно включить памятники усадебного зодчества соседних районов. Однако для инициирования этого процесса решающим фактором должна выступать заинтересованность нынешних собственников усадебных объектов и местных властей, чего, к сожалению, пока не наблюдается.

⁶⁷ ГАКК. Ф. Р-263. Оп. 1. Д. 55. Л. 33.

⁶⁸ Гангур, Н. А., Гангур, Д. И. «Старая» и «Новая» экономии дворян Пеховских на Кубани : историко-культурный экскурс // Культурная жизнь Юга России. — 2016. — № 4. — С. 34.

2.3. Усадьба Николая Озерова и Кубанская опытная станция ВИР

В конце XIX – начале XX века в юрте селения Новомихайловского, расположенного на левом берегу р. Кубани, в окрестностях станции Отрадо-Кубанская (отселок с. Отрадо-Ольгинского) образовалось несколько экономий крестьян Озеровых, выходцев из Таврической губернии. К концу 1910-х гг. станция стала важным центром хлебной торговли и погрузочным железнодорожным пунктом. В 1912 г. в поселке при станции и 37 близлежащих экономиях проживало более 2000 чел. В десяти верстах от станции находился разъезд Коцебу, где также совершались крупные хлебные операции, а в летнее время собирались большие партии рабочих⁶⁹.

По сведениям старожилов, помещики Озеровы и Даниленко построили первую школу в с. Отрадо-Кубанском. В справочных изданиях с 1913 г. фигурирует Отрадо-Кубанское хуторское иногороднее одноклассное училище⁷⁰. На схематическом плане селения (1917 г.) обозначен большой школьный двор со зданием, не сохранившимся до наших дней.

В селении Отрадо-Кубанском (ул. Победы, 30) находится кирпичный полуразрушенный дом, который старожилы связывают с семьей Озеровых [приложение 3, рис. 1]. Передний фасад здания имеет три слабо выраженных ризалита, акцентированных рельефной кирпичной кладкой и аттиками. В центральном ризалите расположен главный вход с кованым надкрылечным «зонтом» — навесом, поддерживаемым массивными кронштейнами. Основным орнаментальным мотивом является спиралевидный завиток, заполняющий поле кронштейнов и килевидного фронтона, выступающий в различных комбинациях. Центрирует композицию фронтона крупная восьмирадиальная «розетка», в которой угадывается мотив «колеса со спицами» — знак солнечной энергии, светила вращающегося в небесах, а спицы — солнечные лучи.

О крестьянах Озеровых, их благотворительной, предпринимательской деятельности известно очень мало. В начале XX века в юрте с. Новомихайловского Озеровым принадлежало более 2890 дес. земли⁷¹. В конце 1910-х земельный фонд Озеровых немного сократился. В статистическом сборнике перечислена целая «россыпь» имен землевладельцев Озеровых: Екатерина Михайловна — 120; Николай, Александр и Петр Ильичи — 494 $\frac{2}{3}$; Николай, Александр, Петр и Вера Ильичи — 383 $\frac{1}{3}$; Анна Осиповна и ее дети: Василий, Иван, Федор и Валентин — 499 $\frac{1}{4}$; Устинья Архиповна — 100 дес. Список пополнился и за счет Озеровского товарищества, в собственности которого находилось 400 десятин⁷².

Имения дробились, переходили по наследству к детям, внукам, женам. В документах начала 1920-х фигурируют три экономии Озеровых, чаще называемых хуторами, приписанных к юрту селения Отрадо-Ольгинского: Марии Александровны, жены Петра Ильича (ум. между 1916–1920), Федора Матвеевича и Николая Ильича. Мария Озерова владела 247 дес., из которых две десятины

⁶⁹ ГАКК. Ф. 460. Оп. 2. Д. 30. Л. 1, 2.

⁷⁰ Кубанский календарь на 1914 год. — Екатеринодар, 1914. — С. 260; Кубанский календарь на 1916 год. — Екатеринодар, 1916. — С. 251.

⁷¹ Адреса землевладельцев Северного Кавказа // Вся Донская область и Северный Кавказ на 1904 год. — Ростов н/Д., 1904. — Ст. 311, 347.

⁷² Список землевладельцев... за 1909–1911 годы. — Екатеринодар, 1911. — С. 195.

занимали сад и усадьба. Здесь имелись дом, кухня, амбар, конюшня и три сарая. Имение Федора Озерова было меньше почти в два раза — 130 дес., но под сад было отведено 1,5 дес., а под усадьбу — 3 дес. В числе построек отмечаются: дом, кухня, погреб с ледником, баня, амбар, конюшня.

Экономия Николая Ильича занимала 383 дес., из них: сад — 0,5 дес., усадьба — 1,5 дес. В имении было много жилых и хозяйственных построек: 3 дома, 2 амбара, 4 сарая, конюшня, каретник и птичник, объединенные под одной крышей, кладовая, баня, кузница, конюшня, телятник, овчарня и мельница для помола дерти с кукурузной молотилкой и резкой⁷³.

На схематическом плане бывших частновладельческих участков в 1920 г. в юртах селений Новомихайловского и Новокубанского на юго-западе от станции Отрадо-Кубанской обозначен участок в размере 383 дес., принадлежавший Н. И. и В. Е. Озеровым⁷⁴. Как следует из другого документа, в личной собственности Николая Ильича находилось 300 дес. В 1920 г. он в экономии не проживал, но поддерживал с ней «некоторую связь»: производил посевы, вел текущую работу в садах и т. п.⁷⁵.

В 1920-х гг. на базе экономии Николая Ильича создается совхоз, а затем Армавирский опорный пункт Всесоюзного института прикладной ботаники и новых культур, переименованный в Кубанскую опытную станцию, существующую и поныне в пос. Ботаника (ул. Центральная, 2). В своих мемуарах жительница поселка, учительница Е. А. Стеценко кратко описывает впечатления о первых десятилетиях существования станции: «Я живу на Ботанике с 1924 года, когда стало известно, что в бывшей усадьбе помещика Озерова будет селекционная опытная станция и нужны люди для работы здесь. Из х. Озеровского мать принесла меня сюда, мне шел 3-й год, я только стала ходить: сказался голодный 1921 год.

Ботаника имела три отделения: 1-й №, где мы с вами находимся; 2-й № за теперешним кладбищем, там было всего три дома и небольшие сарайчики; 3-й № — от Армавира в сторону Кубани у х. Киевка, тоже всего несколько домов. 3-й № недолго был отделением Ботаники из-за дальности. <...> Опытная станция именовалась так: селекционно-опытная станция Всесоюзного Института Растениеводства прикладной ботаники. Название очень длинное, потому называли короче: опытная станция ВИРа, затем последним словом первого названия — Ботаника. Что представляла собой она в самом начале? Представьте на миг, что нет совсем улицы Вавилова, Центральной улицы, Садовой улицы. Было всего несколько домов, 2–3 кирпичных и столько же саманных хаток. Самым видным по тому времени был помещичий дом (что против молочного ларька). Молочный ларёк с большим подвалом под ним тоже остался от хозяина этой усадьбы. Было несколько больших и прочных амбаров. Были две больших конюшни, много лошадей, был отведен им большой загон. <...> На Ботанику приезжал основоположник опытных станций — Вавилов Николай Иванович. Запомнился добродушным, общительным. Много позже поняли значимость его как ученого и замечательного человека. Помню, были отделы технических культур — каучуконосы, хлопок, много льна. Нас, учащих, водили на экскурсии в отделы, а взрослые ездили на экскурсии на галетную фабрику, на сахарный завод, винзавод. Постепенно жизнь

⁷³ ГАКК. Ф. Р-60. Оп. 1. Д. 442; Д. 437. Л. 71 об.

⁷⁴ ГАКК. Ф. Р-60. Оп. 1. Д. 437. Л. 21.

⁷⁵ Там же. Л. 70.

становилась все лучше. Построена, хотя и маленькая, электростанция, тогда она работала всего 2 часа (с 9 до 11 ч.). Появилось радио. Оно воспринималось как чудо. Ботаника росла, становилась богаче, но... 22 июня 1941 года»⁷⁶.

За прошедшие годы Озеровские экономические постройки, в том числе и служебные, выполняли самые разнообразные функции, менявшиеся в разные периоды советской и постсоветской истории. Некоторые службы были приспособлены под жилые помещения и не утратили эту функцию до настоящего времени, сохранив отдельные признаки своего изначального предназначения (погреб, кладовая). Два жилых строения, обращенные задним фасадом на лабораторный корпус, воспринимаются обычной рядовой постройкой начала XX века [приложение 3, рис. 2, 3]. По внешним признакам, декоративной разработке фасада, аттику, видно, что это отдельные здания, соединенные между собой в «блок-галерею» с единой протяженной линией фасада, но самостоятельными кровлями. Их сращивание могло произойти, как при жизни владельцев имения, так и в более позднее время. На фотографии «Уголок усадьбы Кубанской опытной станции», датированной 1933 г., здание под высокой четырехскатной железной крышей, небольшой декоративной стенкой по центру — аттиком и угловыми парапетными тумбами, словно дистанцируется от соседнего «обезличенного» вытянутого строения, претендуя на некоторую новизну постройки. Правда, его задний, северо-восточный, фасад уже обезображивает нелепый кирпичный придел, выполняющий функцию входа. Со временем утратились венчающие декоративные элементы и два дома издали, не считая небольшого «разрыва» между крышами, уже воспринимаются как единое целое. Новый дом был построен в 1910 году Николаем Ильичом Озеровым, о чем, по словам местных жителей, свидетельствовали «говорящие» детали на аттике — дата и инициалы владельца имения. В памяти нескольких поколений людей, живших в поселке, вместе с утраченным аттиком «стерлась» и эпиграфическая привязка к нему. Но как бы то ни было, 1910 г. фигурирует в техническом паспорте дома и других документах. Можно с определенной долей уверенности предположить, что мемориальная надпись на аттике, кроме цифр содержала инициалы владельца «Н. И. О.», что нередко применялось в архитектурно-строительной практике того времени. Фасадный декор двух зданий существенно не различается между собой — одни и те же вариации на тему историзма, взятые в различных комбинациях: дентикулы, муфтированные пилястры, замковые камни, полуколонки, обрамляющие оконные проемы или заполняющие междуоконные пустоты. Передний, юго-западный, фасад искажился многочисленными позднейшими пристройками/приделами так, что целостно воспринять его, как и рассмотреть элементы декора, практически невозможно. Интерьеры домов не сохранили элементов прежней отделки, за исключением великолепных изразцовых печей, но и здесь старина подверглась разрушению либо «подновлению» в соответствии с эстетическим восприятием «красивого» и чувством вкуса новых собственников.

В новом доме, где по легенде жила дочь Озерова, в гостиной, выходявшей окнами на задний фасад, сохранилось до настоящего времени зеркало угловой изразцовой печи, впечатляющее великолепием своего наряда [приложение 3, рис. 5–7]. Сразу приковывает к себе внимание наверхие с рельефно-скульптурным

⁷⁶ Архив Кубанской опытной станции ВИРа.

декором. В центре — фигура павлина, стоящего на тонких длинных «золотых» лапах и распустившего роскошный веероподобный глазчатый хвост. Символика павлина многозначна и в разных культурах эта птица символизирует Солнце, весну, любовь, бессмертие, «красоту и достоинства», обновление и воскресение, олицетворяет роскошь, тщеславие, надменность и т. д.⁷⁷. Однако доминирование золотого в разработке оперения (хвост, тело, крылья) вызывает ассоциации со сказочным образом славянской мифологии Жар-птицей, по одной из версий, являющейся персонификацией огня. Мотив павлина/павлиньих перьев становится одним из излюбленных в декоративном искусстве модерна.

Композицию навершия «Павлин» замыкают стилизованные гребни волн, наплывающих на раскрытый хвост птицы и создающих динамичное обрамление для нее. Волны, стебли цветов и волнообразно изогнутые длинные узкие листья, отходящие от лап птицы, расписаны золотосодержащими люстрами. Листья оттенены холодным голубоватым цветом, а фитоморфные мотивы — различной глубины тона фиолетовым и зеленым. Объемно-рельефная композиция навершия сохраняет формообразующие признаки и орнитоморфно-флореальную символику искусства модерна⁷⁸.

В орнаментации контурной рамы, обрамляющей лицевое зеркало, доминирует мотив изогнутой ветви, унизанной ягодными «соцветиями» и широкими перистыми листьями в соединении с «восточной пальметтой». Декоративные формы карниза и контурной рамы нередко встречаются в оформлении изразцовых печей, украшавших жилые интерьеры купцов в сельских усадьбах Кубани, как, впрочем, и расписные изразцы-панно⁷⁹. Изразец-панно с пышной орнаментальной рамой прикреплен к лицевому зеркалу. Изображен идиллический уголок природы. Здесь разлит покой и царит любовь, которую олицетворяют два белых лебедя, застывших на безмятежной серебристой глади водоема. Птицы привлекают внимание рыбака, фигурка которого виднеется на дальнем плане. Два берега соединяет каменный полуарочной формы мостик, манящий в лесную чащу. Пейзаж выполнен в технике надглазурной росписи, что позволило художнику детально проработать мотив, передать богатство цвето-тональных переходов, сохранив яркость и свежесть красочного слоя. В правом нижнем углу росписи можно увидеть написанную латинскими буквами, предположительно, фамилию художника — W. Hayes. Подобные расписные изразцы-панно с различными сюжетами, как и скульптурный декор, изготавливались на витебском изразцово-майоликовом заводе Б. Я. Лисовского, одного из крупнейших производителей печной керамики в Российской империи⁸⁰.

⁷⁷ Власов, В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : В 10 т. — СПб., 2007. — Т. VII. — С. 14–16.

⁷⁸ Ульмер Леньо, Ж.-М. Стиль модерн / пер. с фр. — М., 2010. — С. 344; Фар-Беккер, Г. Искусство модерна / пер. с нем. — Кёльн, 2000. — С. 99, 354; Казакова, Л. Черты символизма в декоративно-прикладном искусстве модерна // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века. — М., 2012. — С. 383–384.

⁷⁹ Гангур, Н. А., Гангур, Д. И., Жданова, Л. А. Усадебное наследие Кубани. Т. 1. — Краснодар, 2017. — С. 99.

⁸⁰ Роденков, А. И., Лихолат, К. Расписные изразцы-панно для печей завода Б. Я. Лисовского // Печи и камины. — 2009. — № 7 (07). — С. 56–57.

В смежной комнате до недавнего времени находилась угловая изразцовая печь либо зеркало, но, к сожалению, изразцовый наряд ее утрачен. В другой комнате дома можно увидеть заботливо подновляемое зеркало печи, облицованное рельефными изразцами, с венчающим карнизом и навершием, композицию которого центрирует картуш в обрамлении растительных завитков, раскидистых пальметт и т. д. [приложение 3, рис. 4]. Флореальная тематика поддерживается и в орнаментации фриза. Однако белая краска, густым слоем покрывшая облицовку, лишила светоносного фарфорового блеска изразцы, придав ей искусственный, «безжизненный» вид. Не приходится удивляться, но такая участь постигла многие изразцовые печи в жилых интерьерах бывших усадеб.

В середине 1920-х (1927 г. по техпаспорту) на территории бывшего имения Озеровых возводится кирпичный двухэтажный лабораторный корпус (контора) станции [приложение 3, рис. 8]. Прямоугольное в плане здание находится в центре Озеровской экономии, доминируя в окружающем пространстве и исторически соседствуя с разновременными одноэтажными строениями.

Интерьеры здания просты по своей отделке, только изразцовый печной декор впечатляет разнообразием орнаментальных тем/сюжетов, вызывающей роскошью и стилевым эклектизмом. На первом этаже в начале длинного коридора, рядом с входным проемом в один из кабинетов, сразу выделяется из окружающего пространства полихромная изразцовая печь [приложение 3, рис. 11–13]. Печной декор и цветовая гамма как нельзя более корреспондируют со стилем рококо (неорококо) или *a la Pompadour*, ностальгия по которому заметно ощущалась на протяжении всего девятнадцатого и в начале двадцатого столетия не только в Европе, но и в России.

Светоносные пастельные тона глазурей — голубые, лиловые в сочетании с золотым придают печи изысканно-нарядный и даже «кокетливый» вид. Это впечатление поддерживает и общий декоративный строй печи: навершие в виде волнообразного фронтона, тимпан которого заполняет «вибрирующая масса» рокайльных форм; фриз, орнаментированный спиралями и мелкими растительными элементами и ковровый узор лицевого зеркала. Печные рельефные изразцы последнего декорированы растительно-зооморфными мотивами (букеты, розетки, бабочки) в соединении с орнаментом «трельяж». Мотив бабочки, сидящей на цветке/букете либо подлетающей к нему, разрабатывался в декоративном искусстве рококо, бидермайера, но яркие формы этого насекомого привлекали и художников русского/западноевропейского модерна. В культуре разных народов бабочка олицетворяет любовь, супружеское счастье, экстагическую радость, красоту, жизнь и др.⁸¹. Декоративное оформление печи создает ощущение легкости, воздушности. На вмонтированной печной чугунной дверце имеется клеймо чугунолитейного и машиностроительного завода «Армалит г. Армавир» (до 1917 г. «Михаил Мисожников»).

С противоположной стороны, в приемной, находится изразцовое зеркало печи со скульптурно-рельефным декором, выполненным также в стилистике рококо [приложение 3, рис. 14–16]. В декоре навершия, карниза, фриза доминируют

⁸¹ Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. — М., 1999. — С. 89; Тресиддер, Дж. Словарь символов / пер. с англ. — М., 2001. — С. 18; Власов, В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. Т. 1. — СПб., 2000. — С. 515, 517.

причудливые ассиметричные орнаментальные мотивы «рокайля», ормушля, в соединении с картушами, букетами, размещенными наклонно, по диагонали и т. п. Однако внимание привлекают к себе не столько рокайльные мотивы, сколько печной изразец-панно со скульптурно-рельефным декором (картуш-рококо) на гладком, «подновленном» зеркале. Центральный мотив — скульптурная женская головка на своеобразном пьедестале в виде гребня волны, помещенная в замысловатую рельефную рамку-картуш. Итальянизирующий мотив — «ренессансная раковина» с веерообразными ребрами образует подобие «нимба» над грациозно наклоненной головой, по-видимому, богини Венеры (Афродиты). Миловидное округлое лицо с мягкими чертами, букетиком цветов в волосах, вызывает ассоциации с женскими портретами французских художников стиля рококо.

Общий тон фоновой глазурового покрытия гладких и скульптурно-рельефных изразцов — сиреневато-белый, с которым эффектно сочетается роспись золотосодержащими люстрами. Аналогичный скульптурный изразец-панно, выполненный по модели немецкого скульптора, художника Пауля Обста, представлен на эскизах моделей каминных печей в стиле рококо из прейскуранта изразцового завода И. Песельника и рекламного каталога акционерного общества «Або»⁸².

На втором этаже лабораторного корпуса, в коридоре, на некотором удалении друг от друга, находятся два изразцовых зеркала. Венчающая часть первого, ближайшего к входу зеркала полностью покрашена, но сквозь краску проступают контуры рельефного декора из пальметт. Навершие второго зеркала также окрашено, как и киматий карниза [приложение 3, рис. 9, 10]. Формообразующим элементом венчающей части выступает высокий картуш-рококо с мотивом раковины в центре. Рисунок описываемого навершия, без каких-либо изменений, мы находим на одной из моделей прейскуранта изразцового завода И. Песельника. На этом типологическое родство данного образца и эскиза модельной печи заканчивается. На описываемом зеркале, облицованном гладкими изразцами, помещен расписной изразец-панно в рокайльной раме. На фаянсовом фоне в натуралистической манере изображена «россыпь» цветов, среди которых господствует роза — символ красоты и совершенства природы. Орнаментальные композиции с мотивом розы, отражавшие модные тенденции и стилевые предпочтения периода историзма/модерна, ориентированы были не только на взыскательный вкус аристократических кругов, но, просачиваясь в народную среду, в немалой степени формировали эстетические предпочтения широких слоев населения. Розы (гирлянды, букеты) — излюбленный мотив в декоративном искусстве стиля рококо. В букетах присутствуют изображения полевых цветов (васильки, незабудки) и других флореальных мотивов. Похожие расписные изразцы-панно для печей в большом ассортименте изготавливались и на керамических заводах И. Песельника, Б. Я. Лисовского. По мнению некоторых специалистов, «это типичные образцы модной на рубеже веков продукции самого неприятельного вкуса. Из них лучшими являются те, что не пытались претендовать хоть на какую-либо оригинальность»⁸³. Не стоит удивляться, чужое влияние обнаруживается прак-

⁸² Роденков, А. И. Каминная печь по проекту Пауля Обста в музее-квартире Н. А. Некрасова // Печи и камины. — 2009. — № 4 (04). — С. 36–37.

⁸³ Козлов, А. В. Русские печи и печная керамика XVII – XIX веков. — М., 2016. — С. 148 («Камины и печи». Т. VI).

тически у всех производителей печной керамики, ориентировавшихся на модные европейские образцы, при этом либо откровенно копируя их, либо приобретая готовые формы⁸⁴.

Невольно создается впечатление, что печи были перенесены сюда из богатого интерьера начала XX века. Возможно, что изразцовый наряд был доставлен из жилых домов соседних Озеровских экономий. Так на альбомной фотографии «2-й номер Ботаники (1930 г.)», сделанной в зимнее время, сквозь оголенные кроны деревьев видны два старых одноэтажных кирпичных здания. На фоне светлых фасадов выделяются темные прямоугольные «глазницы» окон, обрамленных рельефно выступающими наличниками, выполненными в характерной для периода историзма стилистике.

Поселок Ботаника — уникальный наукоград, стоящий в ряду таких знаменитостей, как Дубна или Сибирский Академгородок. В 1924 г. выдающийся ученый Н. И. Вавилов, основатель коллекции мировых генетических ресурсов в нашей стране, выбрал это место в качестве опорного пункта Всесоюзного института прикладной ботаники и новых культур. В институте создается комплекс фундаментальных отделов, которые изучают физиологические и биохимические свойства растений, их генетику, иммунитет, анатомию и цитологию, технологические качества⁸⁵. Опорный пункт (опытная станция) образуется с целью изучения мировых растительных ресурсов полевых культур, собранных советскими экспедициями по Советскому Союзу и в различных странах мира. На станции велась селекционная работа по важнейшим полевым культурам.

В начале октября 1924 года, согласно договору с Армавирским окружным земельным управлением, на базе совхоза Озерова (306 дес.), находившемся в четырех верстах от станции Отрадо-Кубанской, был организован Армавирский опорный пункт Всесоюзного института прикладной ботаники и новых культур. В августе 1925 г. опорный пункт преобразовывается в постоянное учреждение института под названием «Северо-Кавказское отделение Всесоюзного института прикладной ботаники и новых культур». В 1935 г. отделения Всесоюзного института растениеводства переименовываются в опытные станции⁸⁶.

На станции в разное время трудились ученые с мировым именем: Н. И. Вавилов, а также академик ВАСХНИЛ, Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской и Государственной премий, кавалер высочайших правительственных наград Г. С. Галеев (1911–1996), пятьдесят лет проработавший на Кубанской опытной станции.

Для осуществления сталинского плана преобразования природы примерно в конце 1940-х гг. на станции была создана лаборатория древесных насаждений. Тогда стояла задача подобрать лучшие виды деревьев для полезащитных

⁸⁴ Козлов, А. В. Русские печи и печная керамика XVII – XIX веков. — М., 2016. — С. 198 («Камини и печи». Т. VI); Гангур, Н. А., Гангур, Д. И., Жданова, Л. А. Усадебное наследие Кубани. Т. 1. — Краснодар, 2017.

⁸⁵ Вишнякова, М. А. Роль ВИРа в мобилизации, сохранении и использовании генофонда зернобобовых культур: история и современность // Зернобобовые и крупяные культуры : научно-производственный журнал. — 2012. — № 1. — С. 31.

⁸⁶ Архив Кубанской опытной станции Всероссийского института растениеводства; историческая справка к описи № 1 от 14 мая 1962 г. // Архив ВИР. № 194. Д. № 9.

лесополос, что и было с успехом осуществлено. Породный состав лесополос в Ботанике уникален, в первую очередь, это дубы, в свое время привезенные из Канады и других стран (дуб австрийский). Другое уникальное явление — парк из каркаса южного (возле генного банка) с его ландышевыми полянами. Это дерево, отличающееся быстротой роста, долговечностью и твердой древесиной, в степной зоне Краснодарского края нигде более не встречается⁸⁷.

Пройдя через парк, можно попасть на территорию Кубанского генетического банка семян, сооруженного в 1976 г. [приложение 3, рис. 18]. Первоначальное его название — «Государственное хранилище мировой коллекции семян». Национальное хранилище семян было решено создать в системе института растениеводства (ВИР) в 1972 г. и разместить на территории Кубанской опытной станции.

Здание банка стоит на насыпном холме, под ним — два подземных этажа с 24 камерами, в которых хранятся семена. На стене, выходящей во внутренний дворик Генбанка, выложена гигантская мозаика «Юный академик Н. И. Вавилов овладевает Генетикой», повествующая о жизненном и научном пути выдающегося ученого XX столетия⁸⁸ [приложение 3, рис. 19]. На мозаике он представлен за работой в лаборатории, в экспедициях, за написанием научных трудов. Так, в левой части композиции молодой Вавилов занимается изучением иммунитета растений под руководством своего учителя, биолога Н. К. Кольцова, основателя русской школы экспериментальной биологии. В виде женских аллегорических фигур изображены науки, которыми занимался Николай Иванович в течение всей своей жизни: Генетика, Ботаника, Агрономия. Смальтой выложены надписи над изображениями, комментирующие происходящее, названия основных научных трудов Вавилова, его известные изречения, латинские названия культурных растений. Пос. Ботаника, его люди, здания, деревья несут отпечаток творческой энергии Вавилова и его талантливых последователей, работавших на станции.

Решением Краснодарского крайисполкома № 759 «О мерах по дальнейшему улучшению охраны, содержания и использования памятников истории и культуры в Краснодарском крае» от 15.11.1977 г. Кубанской опытной станции присвоен статус памятника истории регионального значения. В 2000 г. она была включена в перечень объектов культурного наследия (памятников и истории и культуры), расположенных на территории Краснодарского края⁸⁹.

⁸⁷ Зеленый щит Ботаники // В 24 часа : общественно-политическая газета Гулькевичского района. 2013, 15 ноября [Электронный ресурс]. — URL: <https://hour24.ru/16553.html> (дата обращения: 12.05.2019)

⁸⁸ По материалам сайта : <http://m.diary.ru/~Marina-Chiffa/p34866807.htm?oam> (дата обращения: 29.07.2019)

⁸⁹ Закон Краснодарского края о перечне объектов культурного наследия (памятников истории и культуры), расположенных на территории Краснодарского края» № 313-КЗ от 17.08.2000 г.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Культурное наследие — универсальная вневременная ценность и инструмент самоидентификации как для отдельных граждан и сообществ, так и общества в целом. Проблема изучения и сохранения культурного наследия является актуальной во всем мире, подтверждением чему служит множество программ и мероприятий, разрабатываемых и проводимых на государственном уровне. Последние десятилетия стали для нашей страны временем, когда повсеместно возрождаются традиционные ценности и внимание государства и общественности обращено на сохранение и пропаганду материального и нематериального культурного наследия народов Российской Федерации.

В ходе работы над проектом были осуществлены экспедиционные выезды; тщательно обследованы сохранившиеся объекты усадебного наследия Гулькевичского района Краснодарского края (экономию/усадыбы купцов Петриков, Озеровых), а также ряд других, не атрибутированных памятников дореволюционной архитектуры. Кроме жилых и служебных усадебных построек, многие из которых поменяли за советский и постсоветский период свои первоначальные функции, фиксировались производственные, культовые и сепулькральные сооружения. Осмотрены сохранившиеся элементы декоративного оформления интерьеров (печи, камины, лестницы и др.), подвальные и полуподвальные помещения, малые архитектурные формы (кованые навесы, ограды, балконы). В полевых условиях проводились фотофиксация экстерьеров и интерьеров зданий, архитектурных элементов, парковых сооружений; опрос респондентов (музейные работники, старожилы, владельцы жилых квартир, краеведы, представители управленческих структур).

Вторым значимым направлением исследования была активная работа с музейными и библиотечными фондами, периодическими изданиями, дореволюционными и ранними советскими документами в фондах государственных архивов Краснодарского, Ставропольского краев, Ростовской области.

Собранный обширный документальный и эмпирический материал позволил всесторонне осветить предпосылки возникновения, основные этапы развития экономий/усадоб в Закубанье, документально точно установить имена, сословный и имущественный статус их владельцев, рассмотреть сквозь призму биографической истории их роль в экономическом и социокультурном развитии региона. Как показала проведенная научно-исследовательская работа, на территории Краснодарского края сохранилось значительное число объектов усадебного наследия, до настоящего времени не попавших в поле зрения исследователей.

На территории Кубанской области первые усадебные комплексы возникают еще в начале XIX века, их владельцами выступали представители казачьего офицерства. Они представляли собой парафразу классической дворянской усадьбы — с большим господским домом, службами, водоемами и садами/парками. На хуторах возникают обширные хозяйственные комплексы, которые уже тогда называют «экономиями». Начавшееся во второй половине 1860-х гг. гражданское освоение Кубани привлекло в регион представителей различных сословий, в том числе и купечества. Совпавшее с этим периодом начало эпохи капиталистической модернизации значительным образом отразилось на внешнем облике и планировке усадьбы, предопределив дальнейший вектор ее развития. Классические усадьбы «пушкинского времени» исчезают или адаптируются к новым реалиям, эволюционируя в сторону

рационально организованной сельскохозяйственной многоотраслевой экономики. Усадьба не исчезает, она становится культурным ядром экономики.

Кубанские усадьбы представляют собой замечательный пример сельской усадебной культуры нового типа. Изначально созданные как крупные капиталистические имения, они были оборудованы и снабжены всем необходимым для ведения организованного хозяйства. «Экономия» становится самым распространенным термином в обиходе того времени.

Усадьба нового типа из «тихой гавани» — места уединения и праздного времяпровождения, оказывается в центре бурной экономической активности. Отныне неотъемлемым элементом усадебного ландшафта становятся многочисленные хозяйственные постройки, производственные сооружения, дома для рабочих, школы и др.

На примере экономий купцов Петриков, Николенко, крестьян Озеровых в развитии усадьбы на Кубани можно выделить две основные тенденции. Первая выразилась в аристократизации усадьбы: акцент делается на выделении зон для отдыха и досуга (парки, сады, малые архитектурные формы, искусственные и естественные водоемы и т. д.). Одно- и двухэтажные владельческие дома, обогащенные развитым пластическим декором, связаны с окружающим ландшафтом при помощи террас и лестниц. Перед домом устраивался квадратный (курдонер) или полукруглый парадный двор с фонтаном, аллеями, садиком регулярного стиля и т. д. Данная тенденция отражала стремление купцов к сближению с дворянским бытом. Для большинства землевладельцев имения становились родовыми, в знак чего на территории возводились фамильные склепы и часовни.

Вторая тенденция направлена на использование усадьбы в соответствии с предпринимательской деятельностью ее владельца — купца, что приводило к созданию крупных экономий, многие из которых современниками признавались высококультурными/выдающимися хозяйствами. Архитектурный облик усадебных домов, как и служебных построек, используемые строительные материалы, декор представляли собой сочетание множества признаков, указывающих на материальное благосостояние владельца. Проектирование здания всегда было связано с ориентацией на стиль, являющийся модным в данный момент времени и связанный с уровнем образованности заказчика, принадлежности его к определенному социальному кругу.

В настоящее время актуализируется задача по выявлению, научной интерпретации и оценке современного состояния усадебного наследия Кубани, его пропаганде и продвижению на туристических площадках. Данное исследование является частью огромной целенаправленной работы, которая пока далека от завершения. На этом этапе ее результатом стало привлечение внимания общественности к проблеме сохранения культурного наследия Краснодарского края, введение в научный оборот и информационную среду выявленных объектов и издание двух томов книги-альбома «Усадебное наследие Кубани» (2017, 2018). Историко-культурный подход и апробированная в ходе многолетней работы методика исследования определили дальнейшие векторы и конечный результат — от выявления и реконструкции отдельных объектов к их каталогизации и картографированию. В дальнейшем огромная работа по выявлению, изучению, каталогизации и популяризации памятников истории и культуры будет продолжена, учитывая растущий интерес к этой проблеме среди широких слоев населения, административно-управленческих структур, общественных организаций, особенно Фонда

реконструкции и сохранения культурного, исторического, литературного наследия «Достояние».

Результаты и научная значимость выполненной работы заключаются в следующем:

- материалы проведенного исследования обработаны, систематизированы, описаны и включены в личные архивы руководителя и исполнителей проекта для дальнейшего использования при написании научных статей, подготовки докладов, презентаций, магистерской диссертации (Д. И. Гангур) и продолжающегося иллюстрированного научно-популярного издания «Усадебное наследие Кубани»;
- в ходе работы с архивными документами определены районы наибольшей концентрации экономий/усадеб, принадлежавших представителям различных сословий, в связи с этим намечены векторы дальнейшей работы и экспедиционные маршруты;
- подготовлены презентации для научно-практических семинаров, конференций, учебных курсов; материалы проведенного исследования включены в содержание учебных курсов кафедры истории, культурологии, музееведения Краснодарского государственного института культуры: «История искусств», «История материальной культуры и быта народов Кубани», «Краеведение», «Охрана объектов культурного и природного наследия в России и за рубежом»;
- визуальный материал, результаты и выводы работы используются в образовательном процессе Центра развития творчества детей и юношества Гулькевичского р-на в ходе реализации социально значимого проекта о сохранении купеческих усадеб на территории этого района («Памятники архитектуры»); в экскурсионной деятельности Армавирского, Гулькевичского, Новокубанского краеведческого музеев, образовательном процессе детских школ искусств и детских художественных школ, а также в деятельности Управления государственной охраны объектов культурного наследия Администрации Краснодарского края.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

Неопубликованные источники

Государственный архив Краснодарского края (ГАКК)

- Ф. 396. Войсковой штаб Кубанского казачьего войска, г. Екатеринодар Кубанской области. 1818–1920 гг. Оп. 1. Д. 9233.
- Ф. 452. Гражданская канцелярия начальника Кубанской области, г. Екатеринодар, 1860–1870 гг. Оп. 1. Д. 2791.
- Ф. 454. Канцелярия Начальника Кубанской Области и Наказного атамана Кубанского казачьего войска. Оп. 1. Д. 258; Д. 5251; Оп. 4. Д. 158.
- Ф. 460. Кубанский областной статистический комитет Центрального статистического комитета Министерства внутренних дел, г. Екатеринодар Кубанской области. 1870–1916 гг. Оп. 2. Д. 30.

- Ф. Р-13. Ведомство Земледелия Кубанского Краевого правительства. Оп. 1. Д. 333; Д. 561; Д. 436; Д. 447; Д. 576.
- Ф. Р-60. Кубано-Черноморское областное земельное управление. Оп. 1. Д. 210; Д. 430; Д. 437; Д. 442; Д. 976;
- Ф. Р-157. Кубано-Черноморское областное экономическое совещание (ЭКОСО) Исполнительного комитета Кубано-Черноморского областного совета рабочих, крестьянских, красноармейских, казачьих и горских депутатов, г. Краснодар Кубано-Черноморской области. 1921–1923 гг. Оп. 1. Д. 199.
- Ф. Р-263. Кубанское [окружное] отделение Северо-Кавказского краевого союза потребительских обществ, г. Екатеринодар Кубанской области, с 1920 года — г. Краснодар Кубано-Черноморской области. 1917–1924 гг. Оп. 1. Д. 55.
- Ф. Р-990. Кубано-Черноморская областная рабоче-крестьянская инспекция Исполнительного комитета Кубано-Черноморского областного совета рабочих, крестьянских, красноармейских, казачьих и горских депутатов, г. Краснодар Кубано-Черноморской области. 1920–1924 гг. Оп. 2. Д. 69.

Центр документации новейшей истории Краснодарского края (ЦДНИКК).

- Коллекция фотодокументов. Оп. 1. Д. 28.

Государственный архив Ростовской области (ГАРО).

- Ф. 22. Ростовская-на-Дону контора Московского купеческого банка, г. Ростов-на-Дону, 1911–1919 гг. Оп. 2. Д. 3886; Д. 4261.

Государственный архив Ставропольского края (ГАСК).

- Ф. 135. Ставропольская духовная консистория. г. Ставрополь. 1797–1929 гг. Оп. 61. Д. 784.

Архив Кубанской опытной станции Всероссийского института растениеводства (ВИР).

- Историческая справка к описи № 1 от 14 мая 1962 г. № 194. Д. 9.

Опубликованные источники и литература

1. Адреса землевладельцев Северного Кавказа // Вся Донская область и Северный Кавказ на 1904 год. — Ростов-н/Д. : Изд. А. И. Тер-Абрамяна, 1904. — 360 с.
2. *Алексеевко, И. И.* Репрессии на Кубани и Северном Кавказе в 30-е гг. XX в. / И. И. Алексеевко. — Краснодар : б/и, 1993. — 114 с.
3. *Анисимов, Е. В.* Россия без Петра: 1725–1740 / Е. В. Анисимов. — СПб. : Лениздат, 1994. — 496 с.
4. *Бабич, А. В.* О деятельности землеустроительной комиссии Екатеринодарского отдела ведомства Земледелия Кубанского краевого правительства (1919–1920 гг.) [Электронный ресурс]. — Режим доступа : URL: <http://slavakubani.ru/agriculture/history-of-land-relations/o-deyatelnosti-zemleustroitelnoykomissii-ekaterinodarskogo-otdela-vedomstva-zemledeliya-kubanskogo-/>
5. *Беловинский, Л. В.* Энциклопедический словарь российской жизни и истории. XVIII – начало XX в. / Л. В. Беловинский. — М. : Олма-Пресс, 2003. — 910 с.
6. *Вишнякова, М. А.* Роль ВИРа в мобилизации, сохранении и использовании генофонда зернобобовых культур: история и современность // Зернобобовые и крупяные культуры : научно-производственный журнал. 2012. № 1 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-vira-v-mobilizatsii-sohranении-i-ispolzovanii-genofonda-zernobobovyh-kultur-istoriya-i-sovremennost>
7. *Власов, В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : В 10 т. / В. Г. Власов. — СПб. : Азбука-классика, 2007. — Т. VI, VII, VIII.
8. Выставочный листок Кубанской сельско-промышленной выставки 1902 года. № 15, 1 окт.

9. *Гангур, Д. И., Гангур, Н. А.* Кубанское имение «Венцы» ставропольских купцов Меснянкиных // *Культура и время перемен.* 2017. — № 2 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : URL: <http://timekguki.esrae.ru/33-263>
10. *Гангур, Н. А., Гангур, Д. И.* Усадьба купца Л. А. Николенко : вопросы изучения, сохранения и возрождения // *Культура и время перемен.* — 2017. — № 4(19) [Электронный ресурс]. — Режим доступа : URL : timekguki.esrae.ru/35-312
11. *Гангур, Н. А., Жданова, Л. А.* Городская купеческая усадьба Кубанской области: вопросы стилистики и организации пространственной среды (вторая половина XIX – начало XX века) // *Научный журнал КубГАУ.* — 2015. — № 110(06) [Электронный ресурс]. — Режим доступа : URL: <http://ej.kubagro.ru/2015/06/pdf/27.pdf>
12. *Гангур, Н. А., Жданова, Л. А.* Кубанское имение пятигорского купца З. Ф. Щербака : историко-культурный экскурс // *Культурная жизнь Юга России.* — 2015. — № 4. — С. 7–13.
13. *Гангур, Н. А.* Материальная культура кубанского казачества / Н. А. Гангур. — Краснодар, 2009. — Т. 1. — 284 с.
14. *Гангур, Н. А.* Усадебное наследие Кубани / Н. А. Гангур, Д. И. Гангур, Л. А. Жданова. Т. 1. — Краснодар : Традиция, 2017. — 120 с.
15. *Голуб, А.* На полях и фермах совхоза «Кубань» / А. Голуб. — Москва: Профиздат, 1955. — 96 с.
16. *Ересько, Е.* Для рабочего человека / Е. Ересько // *За первенство.* — 1957. — № 129. — С. 3.
17. *Загорулько, М. М.* Наркомземовские концессии. Сельское хозяйство и водные промыслы / М. М. Загорулько, В. В. Булатов. — Волгоград : Волгоградское науч. изд-во, 2010. — 479 с.
18. *Зеленый щит Ботаники* // *В 24 часа : общественно-политическая газета Гулькевичского района.* 2013, 15 ноября [Электронный ресурс]. — Режим доступа : URL: <https://hour24.ru/16553.html>
19. *Зозуля, Л. И.* Становление сельской купеческой усадьбы в пореформенный период / Л. И. Зозуля // *Дворянская и купеческая сельская усадьба в России XVI – XX вв.* — М., 2000. — С. 507–531.
20. *Каждан, Т. П.* Некоторые особенности русской купеческой усадьбы в пореформенный период конца XIX – начала XX века / Т. П. Каждан // *Русская усадьба.* — М. : Русская усадьба, 1996. — № 2. — С. 81–83.
21. *Казакова, Л. В.* Черты символизма в декоративно-прикладном искусстве модерна / Л. В. Казакова // *Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века.* — М., 2012. — С. 370–387.
22. *Кириченко, Е. И.* Москва на рубеже столетий / Е. И. Кириченко. — М. : Стройиздат, 1977. — 184 с.
23. *Кириченко, Е. И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов / Е. И. Кириченко. — М. : Искусство, 1994. — 399 с.
24. *Козлов, А. В.* Русские печи и печная керамика XVII – XIX веков / А. В. Козлов. — М. : Эксклюзив стиль; АНКО, 2016. — 224 с. («Камины и печи». Т. VI).
25. *Кубанский календарь на 1914 год* / Кубанский обл. стат. ком. Екатеринодар : тип. Куб. обл. правл., 1914. — 805 с.
26. *Кубанский календарь на 1916 год* / Кубанский обл. стат. ком. Екатеринодар : тип. Куб. обл. правл., 1916. — 669 с.
27. *Лихачев, Д. С.* Заметки о реставрации мемориальных садов и парков / Д. С. Лихачев // *Восстановление памятников культуры : проблемы реставрации.* — М. : Искусство, 1981.— С. 95–120.
28. *Лотарева, Д.* Возрождение русской усадьбы. XXI век / Д. Лотарева, К. Михайлов. — М. : Русская усадьба, 2015. — 168 с.

29. *Лотман, Ю. М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство-СПб., 1994. — 558 с.
30. *Наумова, Г. А.* Экономии сельских дворянских усадеб Подольского уезда Московской губернии в новых экономических условиях после реформы 1861 г. / Г. А. Наумова // Научные ведомости Белгородского государственного университета. — № 8 (39). — С. 55–59.
31. *Нащокина, М. В.* Русская античность / М. В. Нащокина // Русская усадьба: Сб. Общества изучения русской усадьбы. — Вып. 8 (24). — М. : Жираф, 2002. — С. 7–17.
32. *Николаев, В.* Восстановили скульптуру В. И. Ленина / В. Николаев // За первенство. — 1946. — № 35. — С. 2.
33. Ордена Ленина совхоз «Кубань» Краснодарского края / текст М. И. Хоменко. — М. : б/м, 1957.
34. Отчет Ростово-Нахичеванского на Дону поощрительного Скакового общества о скачках в Ростове на Дону за 1918 г. — Ростов н/Д. : Тип. перв. раб. паев. т-ва, 1918. — 114 с.
35. *Паршина, Н. В.* Кубанская краевая рада о земельных отношениях // Труды Института государства и права РАН. 2012. — № 2 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kubanskaya-kraevaya-rada-o-zemelnih-otnosheniyah>
36. *Пономарева, М. В.* Дворянская усадьба в культурно-художественной жизни России XVIII–XIX вв. / М. В. Пономарева : дис. на соиск. уч. ст. канд. ист. наук : 24.00.01. — М., 2005. — 123 с.
37. *Рассказова, Л. В.* Русская дворянская усадьба как национальный феномен / Л. В. Рассказова // Русская усадьба : Сб. Общества изучения русской усадьбы. — Вып. 11 (27). — М. : Жираф, 2005. — С. 7–17.
38. *Роденков, А. И.* Каминная печь по проекту Пауля Обста в музее-квартире Н. А. Некрасова / А. И. Роденков // Печи и камины. — 2009. — № 4 (04). — С. 35–37.
39. *Роденков, А. И.* Расписные изразцы-панно для печей завода Б. Я. Лисовского / А. И. Роденков, К. Лихолат // Печи и камины. — 2009. — № 7 (07). — С. 56–57.
40. Ростовские на Дону бега и скачки. — 1916. — №№ 349, 350.
41. *Савинова, Е. Н.* Социальный феномен купеческой усадьбы / Е. Н. Савинова // Русская усадьба : Сб. Общества изучения русской усадьбы. — Вып. 9 (25). — М. : Жираф, 2003. — № 9 (25). — С. 123–132.
42. *Симонов, П.* Ордена Ленина совхоз «Кубань» / П. Симонов. — Краснодар: б/м, 1948. — 65 с.
43. Списки населенных мест Российской империи, составленные и изданные центральным статистическим комитетом Министерства внутренних дел [по сведениям 1859 г.]. Т. II : Астраханская губерния. — СПб. : изд. Центр. стат. ком. Мин. внутр. дел, 1861. — 134 с.
44. Список землевладельцев Кубанской области и Черноморской губернии по данным уездных (окружных) по раскладке поземельных сборов Присутствий за 1909–1911 годы // Кубано-Черноморский землевладельческий сборник / сост. В. С. Сазонов. — Екатеринодар : тип. Куб. Обл. правл., 1911. — С. 183–358.
45. *Стерлина, В. В.* Ярославские усадьбы : Каталог / В. В. Стерлина, В. А. Графова, А. Б. Чижков, Ю. В. Стародубов. — М. : НП «Русская усадьба», 2016. — 208 с.
46. *Субботин, О. С.* Дворянские усадьбы, особняки и виллы в структуре поселений Кубани (XIX – XX вв.) / О. С. Субботин // Жилищное строительство. — 2013. — № 7. — С. 36–40.
47. *Ульмер Леньо, Ж.-М.* Стиль Модерн / пер. с фр. — М. : Арт-родник, 2010. — 620 с.
48. *Холл, Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. А. Е. Майкалара. — М. : КРОН-ПРЕСС, 1999. — 656 с.
49. *Чижков, А. Б.* Тульские усадьбы. Каталог с картой расположения усадеб / А. Б. Чижков. — Смоленск : Русская усадьба, 2011. — 208 с.
50. *Ясинский, В.* Ордена Ленина совхоз «Кубань» / В. Ясинский // За первенство. — 1957. — № 48. — С. 3.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1



*Рис. 1. Бывший усадебный дом
П. И. Петрика. Фото 1930-х*



*Рис. 2. Вид на центральную усадьбу
совхоза «Кубань». Фото 1930-х*



Рис. 3, 4, 5. Изразцовая печь-камин в доме П. И. Петрика. Общий вид и фрагменты



Рис. 6. Наверху изразцовой печи
в доме П. И. Петрика



Рис. 7, 8. Зеркало изразцовой печи в доме
управляющего именем П. И. Петрика



Рис. 9, 10. Часовня в имени П. И. Петрика



Рис. 11. Летний кинотеатр в совхозе «Кубань»



Рис. 12. Парк в совхозе «Кубань» при свете электрических огней. 1950-е



Рис. 13. В мастерской художника М. В. Ружейникова, оборудованной в совхозе «Кубань». 1950 год



Рис. 14. «Триумфальная» арка в совхозе.
Современный вид

ПРИЛОЖЕНИЕ 2



*Рис. 1. Общий вид бывшей «Главной экономики»
Льва Николенко. 1930-е*



*Рис. 2. Усадебный дом в экономике
Льва Николенко. Современный вид*



Рис. 3. Лестничная башня



Рис. 4. Вид на северный фасад. Фото 1950–60-х

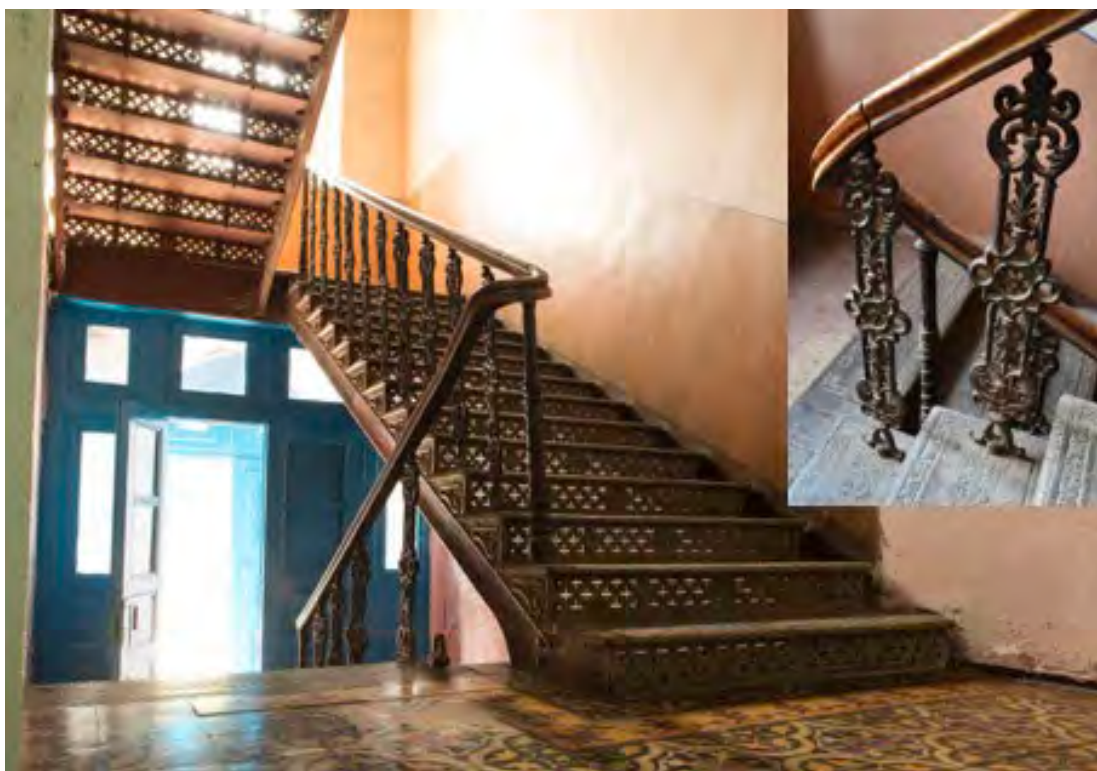


Рис. 5. Парадная лестница



Рис. 6. Навершие изразцовой печи в комнате на 2-м этаже



Рис. 7. Изразцы с изображениями цикламенов



Рис. 8. Изразцовая печь-камин в главном зале

ПРИЛОЖЕНИЕ 3



*Рис. 1. Дом Озеровых (?) в селе Отрадо-Кубанском.
Современный вид*



*Рис. 2. Уголок Кубанской опытной станции.
1933. Усадебный дом Н. И. Озерова*



*Рис. 3. Усадьба Н. И. Озерова.
Современный вид*



*Рис. 4. Изразцовая печь в усадьбе
Н. И. Озерова (фрагмент)*



Рис. 5, 6, 7. Изразцовая печь в усадебном доме
Н. И. Озерова



Рис. 8. Лабораторный корпус/контора
Кубанской опытной станции ВИРа



Рис. 9, 10. Фрагменты изразцовой печи



Рис. 11, 12, 13. Изразцовая печь в конторе
Кубанской опытной станции ВИРа



Рис. 14, 15, 16. Изразцовая печь в здании
Кубанской опытной станции

Вторая премия**КУЛЬТОВЫЕ СООРУЖЕНИЯ
ЭТНИЧЕСКИХ ДИАСПОР В КОНТЕКСТЕ
ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОГО
КОДА САНКТ-ПЕТЕРБУРГА***СУСЛОВ Роман Андреевич*

Санкт-Петербургский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Происходящие в современном мире крупномасштабные процессы миграции населения оказывают влияние не только на множественные сферы общественной жизни, но и на культуру. Представители различных этнических групп и образований, меняя место своего привычного, традиционного проживания, имеют свои особенности в адаптации в новом для них социокультурном ареале, безусловно влияя на экономическую, социальную и культурную сферы жизни того нового общества, в которое они так или иначе теперь входят. Такое влияние на практике можно проследить не только в «настроениях», моде, культуре повседневности, но и в архитектурных памятниках, появляющихся в уже поликультурном пространстве. Вне всякого сомнения, представители иноэтнических сообществ обладают определенной конфессиональной принадлежностью и необходимостью удовлетворять свои духовные потребности, что обуславливает появление определенных культовых строений в социокультурной среде их пребывания. Культовые сооружения этнических диаспор являются концентрированным выражением культурного кода той или иной культуры. В настоящий момент понятие «культурный код» активно используется в отечественной публицистике и журналистике. Он стал особо популярен после того, как его стали употреблять в своих выступлениях первые лица государства. В своей программной статье 2012 года Президент РФ В. В. Путин подчеркивал значение «культурного кода россиян» в национальном вопросе¹. Момент формирования культурного кода таких социокультурных ареалов, где проживает большое количество иноэтнических образований, весьма важен. В данном исследовании предпринята попытка отследить момент появления таких диаспоральных сообществ в культурном пространстве Санкт-Петербурга, проанализировав в дальнейшем историю их развития и становления в качестве составной части мультикультурного пространства города, уделяя особое внимание культовым сооружениям таких сообществ в Северной столице и их роли в формировании культурного кода города.

¹ Путин, В. В. Россия: национальный вопрос // Независимая газета. — 2012. — № 007 (5493).

Актуальность темы

Тема культовых сооружений этнических диаспор в Санкт-Петербурге является важной и актуальной в силу разных причин теоретико-практического характера. Эта тема особо актуальна в современном мире и, в частности, в России, поскольку она является страной, объединяющей множество этносов, являющихся представителями различных вероисповеданий. Российская культура традиционно представляет собой сложный и многослойный культурный код, глобальное пространство межкультурного взаимодействия населяющих ее народов. Культурные традиции различных этносов во многом обуславливались принадлежностью к той или иной религиозной конфессии. Межкультурное взаимодействие в архитектуре, искусстве и в повседневной жизни представителей различных конфессий имеет не только позитивный смысл. Оно может быть связано с непониманием, латентными конфликтами и открытыми столкновениями. Так, в современной Европе ощущается напряженность в связи с расширением нехристианских, прежде всего мусульманских диаспор. Поэтому анализ процессов межконфессиональных и межкультурных взаимодействий чрезвычайно важен.

Обращение к теме культовых сооружений в культурном пространстве Санкт-Петербурга и их роли в формировании культурного кода города позволяет рассмотреть положительный опыт межкультурного и межконфессионального взаимодействия в истории отечественной культуры. Петербург в данном случае является «зеркалом» всей российской культуры с ее многовековым опытом межкультурного взаимодействия христианских и нехристианских — мусульманских, иудаистских, буддийских конфессий.

Архитектура — это наиболее социально значимый вид художественной культуры. Она воплощает в зримых масштабных образах важнейшие общественно значимые культурные смыслы и ценности. Архитектурные образы культовых сооружений составляют визуальные доминанты культурного пространства города. В этом отношении Санкт-Петербург являет собою уникальный пример культурного многообразия, поскольку в его архитектурном облике гармонично вписаны культовые сооружения этнических диаспор. Многообразие форм и художественных стилей разнообразных культовых сооружений составляют неповторимость облика Санкт-Петербурга.

Культовые сооружения выполняют важнейшую функцию, символизируя собой духовные центры, объединяющие приверженцев той или иной религии, той или иной культурной традиции. В разные периоды истории Санкт-Петербурга культовые сооружения выполняли не только непосредственные богослужебные функции, они стали объединяющим социально-культурным центром для представителей различных этнических диаспор.

В разные исторические моменты судьба культовых сооружений в качестве центров религиозных общин была неоднозначна. В период религиозных гонений эпохи СССР они были, как правило, закрыты для верующих. Здания, представляющие архитектурно-художественную и историческую ценность, использовались не по назначению.

В 1990-е годы произошел новый расцвет духовной жизни этнических диаспор Санкт-Петербурга и России в целом. Культовые сооружения стали выполнять не только религиозные функции. В них созданы центры по поддержанию

традиционных культур. Эти программы включают в себя различные институции и мероприятия: школы, фестивали, праздники и многое другое.

Все это, исходя из поликультурности Петербурга, заложенной в его основание с самого момента основания города, способствует обогащению его культурного пространства и гармонизации межэтнических и межконфессиональных отношений.

Актуальность темы культовых сооружений этнических диаспор в культурном пространстве Санкт-Петербурга, их роли в формировании единого культурного кода города во многом обусловлена необходимостью анализа опыта межкультурного и межконфессионального взаимодействия в истории отечественной культуры.

Практическая актуальность данной работы заключается в методологии развития диалогической природы (М. С. Каган) межэтнических и межконфессиональных отношений на традициях поликультурности культурного кода Санкт-Петербурга.

Таким образом, **главной целью** работы является исследование культовых сооружений этнических диаспор как неотъемлемого элемента культурного кода Санкт-Петербурга, лежащего в основе поликультурности как характерной черты Санкт-Петербурга, заложенной с момента основания года.

Методология и методы исследования

Методологической основой работы стали труды по истории культуры Санкт-Петербурга М. С. Кагана, С. М. Волкова; по теории культурного пространства С. Н. Иконниковой; по аксиологии культуры В. П. Большакова; по семиотике культуры С. Т. Махлиной; публикации по истории буддизма в России Е.А. Торчинова; историографические труды по исламу под редакцией С. М. Прозорова; публикации по истории иудаизма в России; по архитектуре Петербурга А. Л. Пунина.

Работа написана на основании комплексной методологии, включающей общие и специальные **методы**: системный, позволяющий рассматривать культурное пространство Санкт-Петербурга как целостную систему; структурно-функциональный, на основании которого был осуществлен анализ функций культовой архитектуры в структуре культуры Петербурга; исторический, историко-культурный, этнокультурный, позволившие рассмотреть историческую эволюцию деятельности этнических диаспор в культуре Петербурга; аксиологический подход учитывался при анализе понимания сущности феноменов культурного наследия.

Степень научной разработанности проблемы

Тема культурного кода города, как уже отмечалось выше, активно используется в публицистике, в многочисленных выступлениях В. В. Путина, а также В. Р. Мединского, посвященных проблемам межэтнических отношений. Она также нашла отражение в концепциях межкультурной коммуникации и маркетинга. Здесь следует отметить работу Клотера Рапая, изданную ВШЭ. В своей книге Клотер Рапай, маркетолог, разработал собственный метод раскрытия культурных кодов. Однако следует отметить, что почти нет публикаций культурологического

характера по данной теме. Можно назвать статью Н. Г. Меркуловой, посвященную рассмотрению понятий менталитета, языка культуры и культурного кода.

Тема Санкт-Петербурга в русской культуре, а также самого феномена петербургской культуры раскрыта в работе М. С. Кагана «Град Петров в истории русской культуры», где предметом исследования автора является культура Петербурга, ее духовная, материальная и художественная стороны. Также следует отметить работу С. М. Волкова «История культуры Санкт-Петербурга», где история культурной столицы России описывается в контексте литературы, музыки и искусства.

В современных исследованиях в различной степени разработана проблема этнических диаспор и их вклад в культуру города. Вклад мусульманской общины в культуру Санкт-Петербурга наиболее ярко показан в работе А. М. Алексеева-Апраксина «Восток в культуре Петербурга». Автором освещена не только тема взаимодействия культур, но и восточный вектор в развитии культуры Санкт-Петербурга. В диссертационном исследовании А. А. Гибадуллина «Культурная деятельность татарской общины в Санкт-Петербурге в XVIII – начала XX веков» освещены культурологические аспекты формирования и развития татарской общины, а также духовное и социально-культурное значение Соборной мечети.

Роль буддийской общины города в формировании культурного пространства Северной столицы показана в книге А. И. Андреева «Храм Будды в Северной столице», в которой автор на основе архивных исследований и воспоминаний современников описал историю буддийского храма в Петербурге; данная проблема находит отражение в работе А. М. Алексеева-Апраксина «Буддизм в культурной жизни Санкт-Петербурга», где анализируется восприятие буддизма в отечественной культуре, а также исследуется история и современность буддизма в Санкт-Петербурге.

Среди немногочисленных работ, посвященных роли еврейской общины в культуре Санкт-Петербурга, а также культовых построек иудаизма стоит выделить книгу М. С. Бейзера «Евреи в Петербурге». В ней автор весьма подробно рассказывает о зданиях города, так или иначе связанных с евреями, включая синагогу, а также о различных еврейских организациях и местах, где захоронены члены общины; необходимо отметить книгу Ю. И. Гессена «История еврейского народа в России», где рассказывается об истории жизни евреев на территории России с древних времен до первой четверти XIX века; книгу А. Оксмана «История евреев в Российской империи и в Советском Союзе», в которой содержится более полная история существования еврейского народа в России и СССР. Стоит отметить и тот факт, что тема культовых сооружений еврейской общины Санкт-Петербурга и вклада общины в культурное пространство города в сравнении с вышеупомянутыми общинами исследована в меньшей степени. Данную тему нельзя назвать в полной мере раскрытой, многие работы недоступны широкому кругу читателей. Это во многом обусловлено тем, что в советский период исследование культурной деятельности еврейской общины было минимальным. В последние годы культурные и религиозно-конфессиональные события, связанные с еврейской общиной или синагогой в Санкт-Петербурге, освещаются, прежде всего, в Интернете, вследствие чего к сведению была принята информация, находящаяся на различных сайтах, где содержатся данные об истории еврейской общины Санкт-Петербурга, истории строительства и дальнейшего существования

Большой хоральной синагоги. В поиске информации о культовой архитектуре буддийской и мусульманской общин города также были задействованы электронные ресурсы, отражающие современные новейшие аспекты их изучения.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что данная тема, особенно в части современного культурного значения культовых сооружений этнических диаспор в формировании культурного кода Санкт-Петербурга еще недостаточно изучена. Развитие данной темы и составляет момент **новизны и актуальности данной работы.**

ГЛАВА 1. ЭТНИЧЕСКИЕ ДИАСПОРЫ В ФОРМИРОВАНИИ КУЛЬТУРНОГО КОДА САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

1.1. Концепт «культурный код» в социокультурном осмыслении

Особенности декодирования человеком информации в современном мире, моменты из жизни людей, связанные с восприятием, весьма интересны для изучения различными науками, в том числе и гуманитарными. Логичным и закономерным кажется и тот факт, что внутри поликультурного пространства в наиболее сложном виде существуют и развиваются многие вариации межкультурного взаимодействия. Само слово «код» больше свойственно программированию или же другим областям технических наук, скажем информатике или кибернетике. Культурный код — это метод шифрования культурного текста, который в свою очередь представляет собой зашифрованную определенным образом особого рода информацию о той или иной культуре. Дешифровка такого кода теснейшим образом связана с когнитивными способностями человека². Один из основных смыслов расшифровки культурного кода — идентифицировать для субъекта познания определенную культуру с характерными для нее ценностями, умениями и навыками, а также помочь правильно прочесть культурный текст. Перед исследователем открывается возможность, проникнув на уровень культурных смыслов, считать зашифрованный для «посторонних глаз» культурный текст. Представляя культурное пространство Санкт-Петербурга как сложный, масштабный и многослойный культурный текст, можно представить, каким объемом информации необходимо обладать для дешифровки культурного кода города³.

Помимо всего прочего, культурный код позволяет глубже заглянуть в культуру, увидеть скрытые от глаз «постороннего» ценностные смыслы вещей и явлений, на уровне человека познаваемой культуры рассмотреть свойственные ей особенности. Культурный код универсален и изменяем, чтобы соответствовать изменениям в культуре⁴. Имея ключ для дешифровки, открывается возможность получения информации о культуре в большем объеме.

В этом контексте стоит также дать определение понятию «инкультурация». Прежде всего, стоит сказать о том, что этот процесс, непосредственное участие в котором принимает индивид, направлен на приобщение человека к ценностям

² Рапай, К. Культурный код. Как мы живем, что покупаем и почему. — М., 2008. — С. 48–61.

³ Меркулова, Н. Г. Менталитет — культурный код — язык культуры: к вопросу о корреляции понятий // Регионоведение. — 2015. — № 2 (91). — С. 188–196.

⁴ Рапай, К. Культурный код. Как мы живем, что покупаем и почему. — М., 2008. — С. 13–24.

и нормам, смыслам и достижениям своей культуры и постижение характерных для нее паттернов социального и культурного поведения. Роль такого процесса в формировании индивида весьма важна. Поэтому, говоря о формировании культурного кода в контексте поликультурного пространства Санкт-Петербурга, весьма интересен факт приобщения представителей этнических диаспор к нормам, ценностям, традициям и обычаям как локальной культуры конкретного диаспорального сообщества, так и культуры Петербурга.

Каждая из культур, входящая в это поликультурное пространство, имеет свою систему ценностей, символов и знаков, которые формируют ее неповторимость. Культурный код помогает расшифровать глубинный смысл культурных явлений (знаков, символов, норм, смыслов, текстов, ритуалов и т. д.)⁵. В культурном коде закреплены на бессознательном уровне усвоенные в ходе инкультурации и социализации представления о ценностях и нормах культуры, смысловое содержание тех или иных понятий. Сложность межкультурной коммуникации состоит в необходимости в дешифровке, вскрытии культурных кодов⁶. Другой аспект проблемы связан с наличием культурных кодов различных этносов, религиозных конфессий в некой общности — государственной, региональной, городской. Поэтому обращение к успешному вхождению культурных кодов этнических культур и религиозных конфессий в единое культурное пространство является чрезвычайно важной задачей теоретико-практического характера.

Санкт-Петербург в данном случае представляет собой «кристалл», в многочисленных гранях которого представлены различные культуры, взаимодействующие как между собой, так и с городской культурой. Безусловно, установлению гармоничных межкультурных и межконфессиональных отношений на территории определенного культурного пространства предшествует множество конфликтов. Они могут быть как латентными — скрытая неприязнь, неявные ограничения, так и весьма заметными — открытая дискриминация и различного рода ущемления. Но на сегодняшний день в мировом пространстве идет тенденция к созданию глобального культурного пространства. В таких условиях культурные тексты становятся все более многослойными, а культурный код — все сложнее для дешифровки. Крупномасштабные процессы миграции населения способствуют проникновению одной культуры в другую, образованию внутри одного культурного пространства иноэтнических общностей, сохраняющих, накапливающих, культивирующих и развивающих свои культурные традиции (как и ценности, обычаи и смыслы) различными путями внутри нового для них социокультурного ареала. Средствами реализации таких процессов выступают, в том числе, духовные и культурные центры диаспоральных сообществ, чья деятельность консолидирует вокруг них людей по принципу общности этнической принадлежности и религиозных воззрений. Такие духовные и культурные центры являются неотъемлемой составной частью как архитектурной панорамы Северной столицы, так и сложного культурного кода города. При его дешифровке данные храмовые и духовно-социальные комплексы позволяют определить Санкт-Петербург как поликультурный город.

⁵ Меркулова, Н. Г. Менталитет — культурный код — язык культуры: к вопросу о корреляции понятий / Регионология. — 2015. — № 2 (91). — С. 188–196.

⁶ Ранай, К. Культурный код. Как мы живем, что покупаем и почему. — М., 2008. — С. 97–122.

1.2. Этнические диаспоры в поликультурном пространстве Санкт-Петербурга

Появление, становление и дальнейшее существование иноэтнических групп в культурном пространстве различных стран и, в частности, городов на своем пути встречает множество трудностей, связанных с признанием, преодолением дискриминации и расизма, формированием толерантного и равноправного отношения к этническим меньшинствам. Все эти процессы можно наблюдать, взглянув в историю подобных иноэтнических и иноконфессиональных сообществ.

Прежде чем говорить о том, какие этнические диаспоры формировали поликультурное пространство Санкт-Петербурга, формируя отчасти и его культурный код, стоит обозначить сами термины «этническая диаспора», «культурный код» и «поликультурное пространство», «поликонфессиональное пространство», а также их характерные черты и особенности.

В учебном пособии «Российская цивилизация» под общей редакцией М. П. Мчедлова представлены следующие определения: «Диаспора — это такая этническая общность, которая имеет основные или важные характеристики национальной самобытности своего народа, сохраняет их, поддерживает их и содействует их развитию: язык, культура, сознание»⁷; «Этнические диаспоры — это устойчивые совокупности людей единого этнического происхождения (одной или родственных национальностей), живущих в иноэтническом окружении за пределами своей исторической родины (или вне ареала расселения своего народа) и имеющих социальные организации для развития и функционирования данной исторической общности»⁸. Также автор подчеркивает важную черту этнической диаспоры, позволяющую ей существовать за рамками своей культуры, — способность к самоорганизации. Помимо различных видов коммуникации внутри социальных объединений подобного рода может присутствовать и свой язык, отличный от языка культуры, внутри которой находится диаспора. Безусловно, такая языковая система сходна с языком культуры, из которой вышли представители диаспоры. В то же время, для того чтобы осуществлять коммуникацию внутри инородной культуры, представителям таких этнических образований необходимо знать язык этой культуры. Среди основных функций диаспор можно отметить социальные, культурные и экономические. В связи с этим необходимо сказать о том, что этнические диаспоры изнутри оказывают влияние на культуру страны, в которой находятся, участвуют в ее экономической жизни и как социальная группа оказывают помощь своим членам.

Следует также отметить, что такое понятие, как «этнические диаспоры», в данной работе использовано в качестве обобщающего термина, для того чтобы отследить историю появления, рассмотреть влияние на культуру Санкт-Петербурга и оценить вклад в развитие поликультурного пространства города со стороны представителей самых крупных иноэтнических и иноконфессиональных групп. Безусловно, представители различных религий и религиозно-философских учений находились под эгидой разных этнических групп как внутри многонациональной страны, так и внутри многокультурного Петербурга.

⁷ Российская цивилизация : уч. пособие для вузов / Под общ. ред. М. П. Мчедлова. — М., 2003. — С. 633.

⁸ Там же. — С. 634.

Поликультурным пространством называют такое пространство, на территории которого присутствует множество представителей различных культур, взаимодействующих между собой и влияющих друг на друга с культурной, социальной и экономической точек зрения. Современные мегаполисы в большинстве своем являются поликультурными. По аналогии с этим поликонфессиональное пространство представляет собой такое пространство, на территории которого представлены в своем многообразии религии, а также присутствуют представители множества конфессий, взаимодействуя между собой и с представителями традиционной для данной территории конфессии. Петербург с момента своего зарождения и до наших дней развивался как сложное культурное пространство. В формировании особенностей культурного пространства Санкт-Петербурга принимали участие представители многих народов и религиозных конфессий. Строящийся город изначально задумывался как идеальный образ межкультурного взаимодействия. Различные народы и этнические группы, прибывая в строящийся город с конкретной целью, объединялись по принципу единства вероисповедания и общности культурных традиций и обычаев, формируя тем самым поликультурное пространство города. По причине того, что представители разных этнических групп взаимодействовали между собой с момента основания города, в культурном пространстве Санкт-Петербурга сложился положительный опыт межкультурного взаимодействия, что породило феномен петербургской культуры как особого периода русской культуры XVIII – начала XX веков.

В архитектурный облик Петербурга как особые символические доминанты вошли культовые сооружения не только христианских конфессий, но и религий Востока — мусульманства, иудаизма, буддизма.

Как правило, определенные диаспоры помимо единой этнической принадлежности ее членов также скреплены и общностью религиозных воззрений. Поскольку в данной работе речь будет идти и о культовой архитектуре этнических диаспор, а также о роли этих культурных и духовных центров в многокультурном пространстве Северной столицы, стоит перечислить те диаспоральные сообщества, которые будут освещены далее в исследовании, а также указать значение термина «культовая архитектура». Необходимо сказать и о том, что особое внимание в данной работе будет уделено религиозной принадлежности членов различных этнических диаспор. Поэтому влияние этнических сообществ на культуру Санкт-Петербурга будет рассмотрено с точки зрения действий и влияния религиозных общин, к которым принадлежат их члены.

Буддийская религиозная община к концу XIX века в этническом отношении была представлена в Санкт-Петербурге забайкальскими бурятами и волжско-донскими калмыками, помимо них Северную столицу посещали гости из Китая и Сиам. В свою очередь мусульманская религиозная община была представлена в Петербурге по большей части татарами; в ее состав также входили и персы, турки, арабы, башкиры, киргизы, кавказские горцы (черкесы, лезгины, балкарцы, кумыки, кабардинцы). Представители иудаизма переезжали в Северную столицу из уже присоединенных к империи в XVIII веке Литвы, Крыма, Волыни и Польши.

Логичным и закономерным кажется и то, что при появлении в сложном культурном пространстве представителей различных конфессий появляется и определенная культовая архитектура. В данной работе под этим термином подразумевается такой вид архитектуры, который связан с разработкой и созданием

культовых (священных, сакральных) сооружений и комплексов, основной функцией которых является удовлетворение духовных потребностей верующих. В рамках представленной работы будут рассматриваться такие формы культовых сооружений, как дацан, мечеть и синагога.

Говоря о Санкт-Петербурге, стоит сказать еще раз о том, что этот город стал поликультурным прямо с момента его основания. Для строительства новой столицы необходима была многочисленная рабочая сила, поэтому основатель города, император Петр I, отдавал соответствующие распоряжения, в результате которых на территорию будущего Санкт-Петербурга были призваны выходцы не только из разных губерний, но и представители разных этносов и вероисповеданий. Некоторые из них решили остаться в городе для постоянного проживания, образуя тем самым диаспоральные сообщества, о культовых сооружениях и культурных программах которых и пойдет речь. Вклад этих этнических групп в генезис поликультурного пространства и формирование культурного кода Санкт-Петербурга сложно переоценить.

Религиозные сооружения и храмовые комплексы этнических диаспор, находясь в рамках другой страны и культуры, помимо своей основной функции выполняют также и консолидирующую функцию. Верующие приходят в храмы не только для отправления религиозных обрядов, но также и для того, чтобы встретить там единомышленников, получить психологическую или даже материальную помощь, удовлетворить потребность в общении на родном языке или же получить эстетическое удовольствие от созерцания знакомых интерьеров. Поэтому всегда, говоря о подобного рода памятниках, необходимо понимать весь функциональный спектр и множественные направления деятельности таких культурных и одновременно духовных центров. Находясь не на просторах своей исторической родины, в непривычных культурных и природных условиях, представители иноэтнических сообществ более всего нуждаются в поддержке такого рода.

Являясь духовными и культурными центрами религиозных общин, культовые сооружения этнических диаспор помимо всего прочего занимаются трансляцией особого позитивного духовного опыта, выраженного в традициях, обычаях, смыслах, ценностях и нормах. Безусловно, такого рода опыт у каждого иноэтнического сообщества свой. Стоит добавить, что для подобной передачи проводится внушительное количество религиозных мероприятий и праздников. Вдобавок при этих духовных центрах существуют различного рода учебные заведения. Культурные центры общин также ведут деятельность различного рода — от культурно-просветительской до благотворительной.

Члены религиозных общин Санкт-Петербурга консолидировались вокруг своих культовых сооружений с момента создания этих самых мест. С течением времени отношение к иноэтническим и иноконфессиональным сообществам менялось. Верующие переживали как периоды прогрессивных настроений и поступательного развития, так и времена жестоких настроений и откровенной дискриминации. Но храмовые комплексы, создание каждого из которых требовало огромных затрат различного рода, всегда служили средством сплочения, единения, культурного просвещения, взаимопомощи и привлекали особое внимание исследователей при дешифровке культурного кода города и чтении его как текста.

Вывод

Санкт-Петербург является ярким примером положительного опыта в межкультурном взаимодействии. Пространство города изначально формировалось как поликультурное и многоконфессиональное. В еще строящемся городе появлялись представители самых разных культур и этнических групп, члены которых взаимодействовали между собой. В сложном культурном пространстве Санкт-Петербурга начали появляться культовые сооружения различных религиозных конфессий, поскольку у верующих была необходимость в удовлетворении духовных потребностей. У членов религиозных общин появились свои культурные и духовные центры, вокруг которых в дальнейшем строилась, продолжала расширяться и развиваться религиозная община. С появлением таких культовых сооружений у этнических диаспор появились свои культовые памятники, выполнявшие помимо основной своей функции еще ряд определенного рода задач: сосредоточение, накапливание и трансляция культурных норм, ценностей, обычаев и смыслов, моральная и материальная поддержка членов этнических сообществ, организация межкультурных связей. Со временем роль таких общинных центров лишь возрастала. Культовые сооружения этнических диаспор вошли в культурное пространство города, его архитектурную панораму и стали неотъемлемой частью поликультурного Петербурга. Представляя Санкт-Петербург как сложный и многослойный культурный текст, необходимо отметить весьма заметную роль таких культовых сооружений в формировании культурного кода города. Выраженные в визуальной архитектурной форме символические доминанты позволяют, подобрав ключ к культурному коду, определить Санкт-Петербург как сложное, многогранное и многокультурное пространство. Декодируя зашифрованную информацию подобным образом, Северная столица представляется примером гармоничного сочетания различных этносов и религиозных конфессий, а культурные и духовные центры этнических диаспор — визуальными показателями статуса поликультурного города.

ГЛАВА 2. АРХИТЕКТУРНЫЕ СООРУЖЕНИЯ И ПАМЯТНИКИ ЭТНИЧЕСКИХ ДИАСПОР В КУЛЬТУРНОМ КОДЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

2.1. Культовые сооружения мусульманской общины Петербурга: Соборная мечеть

Соборная мечеть Санкт-Петербурга — памятник исламской храмовой архитектуры, а также самая крупная мечеть в европейской части Российской империи.

В восьмидесятых годах девятнадцатого века в Санкт-Петербурге насчитывалось около двух с половиной тысяч мусульман (мужчин), поэтому в 1881 году мусульманская община города выступила с предложением постройки в столице мечети, которая бы смогла вмещать достаточное количество прихожан.

Данный вопрос стали обсуждать повторно лишь спустя двадцать лет на общем собрании мусульман, которое произошло в 1902 году. Чтобы донести эту задумку до органов местного самоуправления и получить разрешение на постройку, была собрана рабочая группа во главе с Гатауллой Баязитовым — религиозным

и общественным деятелем, который в итоге стал ключевой фигурой в постройке Соборной мечети.

Еще через четыре года правительство удовлетворило прошение мусульман столицы об утверждении Комитета по постройке соборной мечети. Был создан банковский счет комитета, на который Г. Баязитов перечислил пожертвования, которые собирали с 1883 года. Их сумма была более пятидесяти тысяч рублей.

Комитет по постройке, созданный в ноябре 1905 года и утвержденный П. А. Столыпиным в январе 1906 года, состоял из двадцати мусульман, которые являлись государственными, военными и общественными деятелями, купцами и владельцами доходных домов. Организатором комитета стал Г. Баязитов, среди заслуг которого стоит также отметить создание первой в России мусульманской газеты «Нур», председателем комитета стал полковник Абдул-Азиз Давлетшин.

В июле 1906 года комитет получил возможность производства сбора пожертвований на сумму до 750 тыс. руб. по всей стране в течение десяти лет. Только в первый год существования ему удалось собрать сумму более чем сто тысяч рублей⁹.

Комитет приобрел участок на углу Кронверкского проспекта и Конного переулка № 9–1, принадлежавший когда-то инженеру И. Долоцкому. Однако для размещения мечети одного участка оказалось недостаточно, так как михраб — священная, молитвенная ниша, перед которой стоят верующие, — должен быть обращен в сторону Мекки, то есть на юг, применимо к данной ситуации — к заднему фасаду дома на соседнем участке. Пожертвования на постройку поступали со стороны влиятельных мусульман, таких как Эмир Бухарский. Именно им было выделено полмиллиона рублей для строительства храма. Также пожертвовали средства такие люди, как М. М. Вагапов, М. Хусаинов, Дебердеевы, М. Яушев.

Строительство подобного здания было очень важным шагом как для развития мусульманской общины Санкт-Петербурга, так и для создания поликультурного пространства в столице. Именно поэтому в журнале «Зодчий» в 1907 году еще на предварительном этапе разработки проекта храма были опубликованы требования конкурса по составлению эскизного проекта здания соборной мечети¹⁰.

По своим размерам и суммарной стоимости мечеть создавалась как главное мусульманское культовое здание Российской империи. Поскольку конкурс был необычным, вполне резонно могли возникнуть вопросы по уточнению его требований, поэтому на их подачу было отведено время до декабря 1907 года¹¹. В условиях конкурса дополнительно указывалась схема земельного участка с направлением на Мекку. Сами условия конкурса делились на несколько частей. В первой части были представлены основные архитектурные требования заказчика к исламскому религиозному сооружению: восточный стиль здания, один или два минарета (могут быть различной высоты), на стенах не должно быть изображений живых существ и т. д.

⁹ Аминов, Д. А. Санкт-Петербургская соборная кафедральная мечеть. СПб., 1992. — С. 19–23.

¹⁰ Аминов, Д. А. Санкт-Петербургская соборная кафедральная мечеть. СПб., 1992. — С. 17.

¹¹ Тагирджанова, А. Н. Мечети Петербурга: проекты, воплощение, история мусульманской общин. — СПб., 2014. — С. 39–42.

После этого шла архитектурно-техническая характеристика здания мечети: каменное одноэтажное сооружение с подпольными помещениями, увенчание здания храма куполом, на первом этаже зал не менее 200 кв. сажен, в подвале должно находиться помещение для молящихся в дни больших религиозных праздников, комнаты для сторожа, приборов отопления и топлива и другое.

Третья часть содержала в себе общие условия конкурса, в т. ч. сроки представления проекта — участники должны были предоставить свои работы до 28 января 1908 года. Также в ней были указаны состав экспертной комиссии, в которую входили: Л. Н. Бенуа, А. И. фон Гоген, А. И. Дмитриев, Ф. И. Лидваль, А. Н. Померанцев, секретарь С. В. Беляев и три представителя Комитета по постройке соборной мечети в Санкт-Петербурге, и размеры премий¹². Архитекторы, участвующие в конкурсе, оказались в непростом положении, потому что исламские культовые здания в Европейской части страны не подходили в качестве образца для постройки соборной мечети столицы по целому ряду причин.

Во-первых, практически все мечети, включая и главные исламские мечети, именуемые «джами», времен татарских ханств, оставшихся после падения Золотой Орды, после 1552 года были уничтожены. Исключением были лишь Крымское ханство и мечети в городе Касимове. Во-вторых, мечети, которые были построены в Европейской части России и Сибири, вмещали лишь небольшую общину: не более нескольких сотен прихожан мужского пола. Столичная же мечеть должна была не только выделяться своими внушительными размерами, но и быть богато оформлена. В-третьих, не только у архитекторов, но и у заказчика не было четкого представления об облике будущей мечети, так как до этого момента прецедентов строительства российскими мастерами мечетей такого масштаба и значения не было. Также в условиях конкурса не оговаривалось наличие одного победителя, потому что многообразие проектов, как считал комитет по постройке, могло быть залогом успешного строительства мечети, которая соответствовала бы всем канонам постройки мусульманских культовых зданий. Не случайно и то, что победившие проекты в последующем были подвергнуты существенным изменениям¹³.

Итоги конкурса, участие в котором принимали 45 проектов, были подведены 11 марта 1908 года в Санкт-Петербургском обществе архитекторов. Участие в прениях приняли А. Баязитов, Б. Н. Николаев, Н. В. Султанов, А. Л. Лишнеvский, Е. Ф. Шреттер, Я. Н. Невирц и другие. Из всех работ ими были выбраны работы следующих архитекторов: Н. В. Васильева (проект под названием «А»), М. С. Лелевича («Мамелюк»), М. М. Перетятковича (проект «Тимур»). Все архитекторы были из Санкт-Петербурга, и все работы получили премии по 800 рублей¹⁴. Архитектором П. П. Марсеру было предложено провести между авторами этих работ дополнительный конкурс, где бы присутствовала более детальная разработка проектов. В этом случае автору избранного проекта предоставлялась возможность построить соборную мечеть.

В итоге был выбран проект архитектора Н. В. Васильева, который пригласил для дальнейшей работы инженера С. С. Кричинского, бывшего, кстати,

¹² *Витязева, В. А.* Соборная мечеть — памятник петербургского модерна. — СПб., 2002. — С. 49.

¹³ *Аминов, Д. А.* Санкт-Петербургская соборная кафедральная мечеть. — СПб., 1992. — С. 27–31.

¹⁴ *Витязева, В. А.* Соборная мечеть — памятник петербургского модерна. — СПб., 2002. — С. 50–53.

мусульманином, и академика архитектуры А. И. фон Гогена. Ключевым моментом в выборе облика и формы мечети сыграло решение проектировщиков взять за основу здание «Гур-Эмир» в Средней Азии, где покоился знаменитый полководец и завоеватель Тимур и его семья. В связи с европеизацией мусульман столицы, в проект мечети было внесено некоторое изменение, а именно: была добавлена галерея для молящихся женщин.

Поскольку в 1905 году в Российской империи был издан указ «Об укреплении начал веротерпимости», появилась некая свобода в этой стороне общественной жизни. На этой почве в Санкт-Петербурге, как столице, появились храмы различных религий, к которым можно отнести и Соборную мечеть. В свою очередь изящество и красоту мечети можно объяснить тем, помимо всего прочего, что тогда в моду вошел стиль архитектуры Северный модерн.

В 1908 году в Городскую администрацию поступило прошение о выдаче разрешения для начала работы, оно было подано А. И. фон Гогеном. Свидетельство на проведение подготовительных работ, а именно установку забора и разборку стоявших на участке построек, было получено С. С. Кричинским. Вместе с этим, проект постройки храма был направлен на обсуждение и изучение в Академию художеств. В основном он был одобрен, но были и возражения: возмущение вызвало выбранное для строительства место, так как Кронверский проспект находился вблизи церкви Святой Троицы. Экспертная комиссия посчитала, что создание в историческом центре города здания нового для тех времен стиля — Северный модерн — неприемлемо и может испортить вид города¹⁵.

По сравнению со строениями того времени, мечеть действительно выделялась своей монументальностью и внушительными размерами, но Столыпин не стал останавливать строительство и брать разрешение обратно. Губернатор столицы также не был сторонником отмены строительства и заверил об этом Комитет по постройке¹⁶. 27 июля 1909 года последовало разрешение Николая II на постройку мечети.

Среди ключевых фигур в постройке мечети, помимо всех прочих, стоит уделить особое внимание Эмиру Бухарскому. Сыновья Эмира Бухарского получили воспитание в Петербурге. Как писала В. А. Витязева: «Они получили блестящее воспитание и образование, были окружены почетом и уважением, а дружба, возникшая еще между подростками, великим князем, наследником престола Николаем Александровичем, и сыном Эмира Бухарского стала залогом благополучного завершения организационного периода строительства Соборной Мечети Санкт-Петербурга».

Сама церемония официального начала строительства храма, которая состоялась 10 февраля 1910 года, во время визита Эмира Бухарского в Санкт-Петербург, происходила на специальном помосте, где был поставлен шатер, украшенный гирляндами и письменами из Корана. Стоит отметить, что церемония была приурочена к 25 годам правления Эмира Бухарского. Для торжества были специально подобраны необходимые инструменты и материалы: раствор, кирпичи из мрамора, закладная доска и лопатки из серебра. Перед самой закладкой Ахун Баязитов произнес такие слова: «Коран говорит: “Бог красив и любит красоту”. Мечеть наша

¹⁵ Витязева, В. А. Соборная мечеть — памятник петербургского модерна. — СПб., 2002. — С. 55.

¹⁶ Аминов, Д. А. Санкт-Петербургская соборная кафедральная мечеть. — СПб., 1992. — С. 9–13.

будет красивой и послужит славой архитектуре и красой городу. Такой Мечети, какая будет в Петербурге, нет ни в Париже, ни в Лондоне. Мечеть красива, но надо, чтобы она блистала не одной внешней красотой, и надо молить Аллаха, чтобы Мечеть эта совершенствовала нас в духовно-нравственной красоте»¹⁷.

Привлечение к проекту высококвалифицированных специалистов и их дальнейшее «соперничество» на конкурсной основе сделали мечеть неповторимой и, своего рода, сказочной. Вот, что писали о ней современники: «Мечеть сильно напоминает восточную сказку».

Если говорить о параметрах сооружения, то стоит отметить, что в здании три этажа, а вместимость достигает пяти тысяч прихожан. Продолжая тему, стоит сказать, что длина сооружения составляла 45 метров, ширина — 32 метра, диаметр купола — 14 метров, высота основного купола — 39 метров, высота минаретов — 48 метров¹⁸.

Мечеть стала одной из достопримечательностей, неотъемлемой частью мультикультурного ландшафта города на Неве и архитектурным выражением поликонфессионального характера Российской империи.

Еще одна знаменательная дата в истории строительства мечети — это 21 февраля 1913 года, так как именно тогда произошел общественный намаз. Причиной этого мероприятия стало празднование трехсотлетия дома Романовых, тогда в Санкт-Петербург приехало около ста депутатов от мусульманских общин со всей страны. Намаз происходил, когда строительство мечети еще не было доведено до конца¹⁹.

С началом Первой мировой войны ход отделочных работ, естественно, замедлился. Сократилось число пожертвований, возросли налоги, многие строители были мобилизованы, а банковские счета комитета по постройке заморожены. Прекращены были также и публикации финансовых ведомостей, поэтому в будущем, именно эта дата будет считаться датой открытия храма, так как по причине Первой мировой войны и последующей смены власти работы были сильно замедлены, а позже и вовсе прекратились.

Таким образом, первая служба в еще недостроенном храме стала датой начала его существования как первой столичной мечети. Сами работы, последней частью которых была установка ворот и высадка деревьев, были завершены только в 1923 году, хоть датой полного завершения работ и считается 30 апреля 1920 года, о чем свидетельствует начертанная около дверей главного входа надпись. В любом случае к тому времени для мечети и самой мусульманской общины города настала пора великих потрясений.

В архитектуре самого храма легко прослеживаются мотивы среднеазиатского мусульманского зодчества. Если купол мечети во многом повторяет купол знаменитого мавзолея Гур-Эмир в Самарканде, то форма и геометрические узоры входного портала были позаимствованы у мавзолея Шахи-Зинда. Стены мечети облицованы темно-серым гранитом грубой фактуры, что определяет

¹⁷ Соборная мечеть / Информационный портал Citywalls // URL: <http://www.citywalls.ru/house5457.html> (дата обращения: 12.08.2019).

¹⁸ Там же.

¹⁹ *Витязева, В. А.* Соборная мечеть — памятник петербургского модерна. — СПб., 2002. — С. 54.

монументальность здания, гармонично перекликается с северной архитектурой Петербурга.

Портал, высокий купол и тонкие стройные минареты покрыты керамикой небесно-голубого цвета, которая была изготовлена русскими мастерами под руководством известного художника-керамиста А. К. Ваулина.

На фасадах здания начертаны изречения из Корана, выполненные причудливой арабской вязью. По-восточному богато оформлено внутреннее пространство. Купольные перекрытия опираются на арочные своды. В центре зала висит огромная люстра, на которой можно прочесть вычеканенные изречения из Корана. Сдвоенные колонны облицованы зеленым искусственным мрамором. Как уже упоминалось, в соответствии с требованиями ислама в декоративном убранстве храма не найти изображения живых существ, но зато стены мечети покрывает богатая орнаментальная роспись²⁰.

Важным фактом является то, что Санкт-Петербургская мечеть — одна из самых больших в Европе, вмещает до пяти тысяч верующих. Это довольно актуально для Петербурга, в котором за последние десятилетия мусульманская община значительно выросла. По пятницам небольшая тихая улица перед мечетью заполняется верующими, идущими на намаз.

Отличительной особенностью проекта, выбранного комитетом, являлось предложение автора использовать для облицовки стен — блоки гранита, в отделке куполов мечети, минаретов, порталов — применить майолику. Именно для точного воссоздания образа средневековой резной майолики художнику П. М. Максимову пришлось ехать в Туркестан. Это способствовало созданию духа и колорита исламской архитектуры.

Н. В. Васильев в образе мечети объединил два своих проекта: «Арабески» и «Тимур». В первом проекте был план постройки главного массива и продольного фасада, а во втором проекте описывались детали постройки портала, купола и минаретов.

Для прихожанок были выделены специальные балконы, именуемые хорами, которые располагались на втором этаже над вестибюлем, а само их устройство дало возможность не строить дополнительный зал для богослужений.

С июля по ноябрь 1909 года были выполнены начальные работы, а именно: был вырыт котлован, поставлены свайные основания и выполнен фундамент. Гранит, использовавшийся в облицовке стен храма, купола и минаретов, добывался на месторождениях в Финляндии, руководил этими работами архитектор Г. Ф. Канн.

Стоит отметить, что в ходе работ сами подрядчики следили, чтобы все было выполнено должным образом и вовремя. Для некоторых деталей декора, таких как карнизы, аркатурные пояса и медальоны, изготавливались модели из гипса, прежде чем применять их.

В зданиях мусульманской культовой архитектуры, как правило, была некоторая особенность: крыша, окруженная небольшими парапетами. И, так как при петербургском климате в парапетах скапливалась бы вода, была придумана специальная система водослива. Говоря про систему водосточных труб, стоит

²⁰ Витязева, В. А. «Соборная мечеть — памятник петербургского модерна». — СПб., 2002. — С. 53–55.

сказать, что крепежные элементы последних не оказали отрицательного влияния на вид здания²¹.

Фасад храма украшали письма из Корана, которые сперва выполнялись в масштабе, а потом передавались мастерам для нанесения на мраморные и гранитные плиты. В окнах мечети были решетчатые рамы из металла высокого качества, которые были выполнены в соответствии с чертежами архитекторов.

Стоит упомянуть также подробнее Дом для омовений, проект которого был создан архитектором Н. В. Васильевым. Сооружение высотой в два этажа, которое находилось в юго-восточной части участка, было обращено главным фасадом во внутренний дворик храма. Постройка Дома для омовений обуславливалась не только религиозной традицией, но и необходимостью размещения системы отопления.

Также второй бригадой Г. Канна велся монтаж майоликовой облицовки порталов и купола. Стоит также отметить, что активно шли работы по монтажу вентиляции и отопления.

В мечети уже в то время были установлены нагревательные радиаторы, которые устанавливали под окнами купола и минаретов. Это делалось для того, чтобы не допустить конденсата на стенах. Таким образом, храм, который еще не был достроен, уже отапливался, а его внутренний вид допускал проведение служб, хоть и временных. Возможно, именно этот факт стал основной причиной получения комитетом по постройке разрешения на первое богослужение, которое было приурочено к трехсотлетию дома Романовых.

К 1914 году работы по облицовке гранитом фасадов и майоликой михраба, а также монтаж огромной люстры, созданной из патинированной бронзы и находящейся в центральном зале, подошли к концу. Уделяя внимание люстре, стоит сказать о том, что ее диаметр составлял три метра, а высота — пять, на ее каркасе также находились письма из Корана. На втором и третьем этажах храма был паркетный настил, а парадная лестница была постелена мрамором.

Как пишет В. А. Витязева: «Сияние бирюзы майоликовой облицовки сфероконического купола гармонировало с восточным многоцветьем ковровых композиций порталов, обогащенных великолепной изысканностью арабского письма сур из Корана».

Майоликовую отделку интерьера, как и многие другие работы, не смогли закончить по причине начала войны и последующей революции. Но оставшиеся чертежи позволили в ходе реставрации воссоздать некоторые части интерьера храма, такие как изразцы в отделке над михрабом бирюзового цвета, цветов на барабане купола²².

Также на завершающем этапе была создана чугунная решетка для ограды храма, которая была установлена на цоколь из гранита. Автором решетки был С. С. Кричинский. Позже, вокруг внутреннего дворика, вдоль ограды были посажены деревья, такие как липы, березы, вязы, а также кусты шиповника и сирени.

Нельзя не упомянуть о последнем вкладе Эмира Бухарского в создание мечети, а конкретно во внутреннее убранство: огромный таврический ковер, который

²¹ Жигало, М. В. Самые известные храмы Санкт-Петербурга. — М., 2011. — С. 267–269.

²² Витязева, В. А. «Соборная мечеть — памятник петербургского модерна». — СПб., 2002. — С. 46–51.

был освящен и привезен из Бухары в 1921 году. Данный подарок, сделанный бухарскими мастерами собственноручно, расстелили в центральном зале храма. К слову, площадь его составляла 400 кв. м.

Как можно догадаться, судьба Соборной мечети в период Первой мировой войны и при становлении Советской власти, как и всей мусульманской общины города, была непростой. Как пишет В. А. Витязева: «В беспощадном омуте событий сплелись судьбы людей и зданий», — и это действительно так, ведь именно начиная с первой четверти XX века, как для мечети Санкт-Петербурга, так и для общины города начинаются тяжелые времена.

Уже в 1921 году власти столицы потребовали перерегистрировать мусульманское общество при Соборной мечети. Новое общество было зарегистрировано осенью того же года, а зимой общество было решено закрыть. Для осуществления руководства мечетью необходимо было собрать круг лиц, который избирался всеобщим собранием прихожан, и в 1921 году был избран комитет из 20 человек²³.

Но, несмотря на это с 1924 по 1928 годы часть имущества храма была описана и конфискована, а именно: люстры, тавризский ковер, мебель и бронзовые фонари. В эти же годы было подписано соглашение о передаче храма в бесплатное пользование петербургской мусульманской общине, но при условии полного ремонта здания. При этом практически на протяжении всего времени ремонтных работ, подвал здания использовался для хранения фруктов и овощей, а «двадцатку» неоднократно предупреждали, что в случае невыполнения ремонтных работ здания они не получат. А в ремонте уже в то время нуждались: минареты, парадный вход, крыша и купол, также необходим был и косметический ремонт²⁴.

И вот, когда летом 1940 года мусульманской общиной было отремонтировано почти все здание мечети, службы в ней были прекращены. После этого здание использовалось как склад медикаментов и медицинского оборудования, а имеющие культурное значение вещи были переданы Музеем истории религии. В эти годы мусульманам столицы приходилось отправлять такие религиозные обряды, как обмывание покойных на Ново-Волковском кладбище, а точнее на его мусульманском участке. На кладбище совершался и намаз.

Когда закончилась Великая Отечественная война, члены бывшей мусульманской общины, прибывшие с фронта, стали отправлять письменные просьбы с целью зарегистрировать их общину снова и дать помещение для отправления служб. Фронтвики ездили в Москву, обращались к первым лицам государства, подавали множество заявлений во множество инстанций.

Подвижки в этом деле произошли лишь в 1949 году, когда здание, именуемое когда-то Соборной мечетью Санкт-Петербурга, отдали Эрмитажу для размещения в нем произведений искусства Средней Азии. Тогда мусульмане города просили разрешения собрать средства и создать молельный дом²⁵.

Наконец, в 1952 году власти города предоставили мусульманам место на мусульманском участке Ново-Волковского кладбища для обмывания покойных, но

²³ Гибадуллин, А. А. Культурная деятельность татарской общины в Санкт-Петербурге в XVIII – нач. XX веков. — СПб., 2000. — С. 84–88.

²⁴ Там же. С. 41.

²⁵ Кириков, Б. М. Архитектурные памятники Санкт-Петербурга. — СПб., 2009. — С. 176.

в 1954 году на просьбу общины о постройке новой мечети у кладбища Ведомство по делам архитектуры ответило отказом.

Знаменательной датой как в истории Соборной мечети, так и мусульманской общины Санкт-Петербурга, стало постановление Совета Министров СССР: 12 декабря 1955 года храм был возвращен верующим. Торжественный намаз, первый после долгого перерыва, совершили 18 января 1956 года.

Конечно же, по целому ряду причин, таких как революция и ее последствия, две войны, особенности климата, использование мечети как склада, в 1968 году властями города было решено взять храм под охрану как памятник архитектуры. «Двадцатка» в 1969 году собиралась провести работы по ремонту здания, но к тому времени в Ленинграде уже не было подходящих для такой работы мастерских. Также в 1974 году мусульманам города было отказано в помощи в ремонте храма. Лишь в 1980 году, когда с купола мечети начали отпадать куски майолики, власти города начали подготовку к реставрационным работам, в ходе которых майолика была заменена строительным фарфором.

Весной 1994 года для обеспечения храма всем необходимым был создан Попечительский совет мечети, главой которого стал востоковед В. С. Ягья. В совете состояли также: М. Н. Боголюбов, М. Б. Пиотровский, Р. К. Галиулин и другие²⁶.

Реставрационные работы закончились лишь в мае 2003, а летом этого же года состоялась церемония открытия главного входа в храм.

Уже осенью 2012 года часть облицовки одного из минаретов рухнула, и в 2013 году была проведена проверка состояния всей мечети. Специалисты во главе с Александром Макаровым заключили, что необходимо снова провести ремонтные работы, и осенью 2013 года компания «Профиль» начала реставрационные работы, которые были окончены осенью 2015 года²⁷.

2.2. Большая хоральная синагога в жизни еврейской общины Петербурга

Прежде чем говорить о Большой хоральной синагоге как о центре еврейской культуры в Северной столице, а также о ее роли в формировании мультикультурного пространства города, стоит сказать о том, что представляет собой синагога как культовое сооружение евреев и каковы ее характерные особенности.

Само слово «синагога» происходит от слова «шул», что на идише означает «школа». После того как Иерусалимский храм был разрушен, синагога стала главным институтом иудаизма, который также являлся и ядром религиозной жизни еврейской общины. Каких-либо фиксированных архитектурных признаков и четких канонов строительства синагога не имеет. Внешние особенности построек данного типа могут быть весьма разнообразными: от мавританского стиля до стиля хай-тек. Но общие черты в экстерьере синагог все же существуют, и они неразрывно связаны с символикой иудаизма: как правило, на здании синагоги в том или ином виде присутствуют изображения гексаграммы и меноры²⁸. Внутри синагоги должны присутствовать несколько обязательных элементов: арон а-кодеш — предмет интерьера, представляющий из себя шкаф, покрытый

²⁶ Кириков, Б. М. Архитектурные памятники Санкт-Петербурга. — СПб., 2009. — С. 178–182.

²⁷ Жигало, М. В. Самые известные храмы Санкт-Петербурга. — М., 2011. — С. 269–273.

²⁸ Махлина, С. Т. Семиотика сакрально-религиозных представлений. — СПб., 2008. — С. 143–167.

занавесом, что по традиции символизирует золотой ящик в Храме, в котором хранились скрижали с Десятью Заповедями; нер-тамид — непрерывно горящая масляная свеча (в наши дни чаще всего встречается лампа, напоминающая свечу); бима — находящееся в центре храма возвышение, которое служит для помещения на него свитка Торы и его дальнейшего чтения; эзрат нашим — отдельное помещение для женщин, поскольку в Мидраше (Устной Торе) говорится о том, что женщины стояли отдельно от мужчин, когда происходило получение Десяти Заповедей. Все эти элементы интерьера присутствуют и в Большой хоральной синагоге. Как социальный институт синагога выполняет функции школы, религиозного суда, библиотеки и места, где верующие могут отправлять свои религиозные обряды²⁹.

Возвращаясь к истории процесса постройки главной синагоги Северной столицы, стоит отметить, что на волне либеральных настроений во время царствования Александра II ослабились различные ограничения на проживание евреев в Санкт-Петербурге, что повлекло за собой рост числа членов общины и качественные изменения ее состава. В это время во главе петербургского еврейства стояли образованные и состоятельные люди. Либерализация общественных отношений во второй половине XIX века, в том числе и в области жизни евреев столицы, а также грамотное руководство общиной привели к тому, что в 1868 году купцы Волкенштейн и Варшавский, а также раввин Нейман, члены еврейской общины Санкт-Петербурга, возглавляемой Евзелем Гинцбургом, подали ходатайство, в котором просили разрешения на постройку синагоги в городе на Неве. Император 2 сентября 1869 года подписал разрешение, в котором евреям Петербурга дозволялось построить синагогу вместо всех существующих молелен³⁰.

Спустя неделю, евреями столицы был создан комитет по постройке, который начал сбор средств на возведение храма. На счет комитета, возглавляемого Горацием Гинцбургом, активно поступали средства: 70 тысяч рублей, наибольший вклад, был сделан главой общины — Евзелем Гинцбургом, И. А. Вавельберг и С. С. Поляков внесли суммарно 50 тысяч, А. И. Зак и А. М. Варшавский — 20 тысяч. Всего было 170 человек, вносящих средства на постройку, размеры их вкладов варьировались. В дальнейшем стало понятно, что этих средств не хватит, и Комитету по постройке неоднократно приходилось брать ссуды.

Правление общины решило сперва создать временное здание синагоги и поэтому в 1870 году приобрело дом на набережной Фонтанки, на первом этаже которого разместили канцелярию, а на втором — молитвенный зал. Временное здание синагоги функционировало до тех пор, пока не была построена Большая хоральная синагога, которая, как считали члены правления общины, помимо основной своей функции, служила бы символом равноправия. Либеральные реформы того периода отечественной истории и сам факт наличия еврейской общины в Санкт-Петербурге делали эту теорию вполне правдоподобной.

Следующим этапом после сбора средств был поиск места для строительства храма. Михаил Бейзер писал об этом: «Хотя власти в принципе разрешили строительство синагоги, непросто было найти для нее подходящее место. Во-первых, запрещалось открывать синагоги вблизи церквей, а во-вторых, возражали

²⁹ Дубнов, С. М. Краткая история евреев. — М., 1996. — С. 253–256.

³⁰ Ребель, А. И. Евреи в России: самые богатые и влиятельные. — М., 2011. — С. 169–183.

окрестные домовладельцы, опасавшиеся, что скопление евреев отпугнет квартиросъемщиков-христиан. Наконец в 1879 году удалось найти соответствующее место для здания и получить одобрение начальства»³¹. Действительно, найти место для будущей синагоги было непросто. Для большего удобства планировалось построить ее в центре столицы, но обер-полицмейстер Санкт-Петербурга Ф. Ф. Трепов воспрепятствовал этому, так как участок земли, который хотели приобрести члены Комитета по строительству (угол набережной Фонтанки и Гороховой улицы), находился слишком близко к православной церкви. Участок, на котором сегодня располагается синагога (Лермонтовский проспект, дом 2), был выбран в 1872 году секретарем правления еврейской общины Л. О. Гордоном, но купить его удалось только зимой 1879 года, уже после того, как Трепов, всячески препятствовавший и этой покупке общины, ушел в отставку³².

Перед началом строительства необходимо было решить вопрос о том, в каком архитектурном стиле будет построена синагога. Решение этого вопроса было сопряжено и с непрекращающейся с 1878 года полемикой о проекте здания. Секретарь правления Гордон говорил: «Евреи при постройке своих храмов никогда не держались преобладающего стиля. Они заимствовали стиль у господствовавшего в данное время и в данной местности народа и, сохраняя внутренний смысл своей веры, мало обращали внимания на внешность». Противоположная точка зрения была у известного историка искусств и художественного критика В. В. Стасова. Бейзер пишет: «В обсуждении проекта синагоги горячее участие принял знаменитый критик В. Стасов. Он предложил создать здание в мавританском стиле, полагая, что доля евреев в культуре арабского возрождения очень велика и поэтому архитектура Альгамбры должна быть ближе всего к еврейским национальным эстетическим представлениям»³³. К мнению Стасова прислушались, синагогу было решено построить в мавританском стиле.

Летом 1879 года состоялся конкурс по выбору проекта для постройки здания. Жюри, возглавляемое В. В. Стасовым, определило лучшим проект Бахмана и Шапошникова. Весной 1880 года проект был отправлен для утверждения императору. Увидев чертежи, Александр II написал: «Зданию первой в столице синагоги приличествует более скромный вид, соответствующий гражданскому положению евреев в нашем отечестве». М. Бейзер писал: «Будущее здание даже на бумаге выглядело таким роскошным, что правительство приказало переделать проект, опасаясь, что синагога будет конкурировать со стоящим неподалеку Никольским собором. Тем не менее, ленинградская синагога поражает своим величием»³⁴.

Архитекторы были вынуждены переделать проект, а точнее сделать новый, в котором высота постройки была уменьшена с почти 70 до 45 метров, сняты два полукупола слева и справа от главного входа и два боковых купола. Также пришлось отказаться от большого купола над главным залом, в котором число мест для прихожан пришлось сократить на треть.

Новый проект был утвержден в мае 1883 года уже новым императором. После внесения некоторых корректив, начались работы по возведению храма.

³¹ Бейзер, М. С. Евреи в Петербурге. — Иерусалим, 1989. — С. 15–23.

³² Жигало, М. В. Самые известные храмы Санкт-Петербурга. — М., 2011. — 285 с.

³³ Бейзер, М. С. Евреи в Петербурге. — Иерусалим, 1989. — С. 27–33.

³⁴ Там же. — С. 36–38.

Процессом руководил строительный комитет, возглавлял который А. А. Кауфман. А. В. Малов стал архитектором, который производил работы; его помощниками стали Б. И. Гиршович и С. О. Клейн. Летом того же года строительство прервалось из-за переработки проекта с целью удешевления. В то время архитектором Н. Л. Бенуа становится куратором проекта, в то время как С. С. Поляков получает должность председателя Комитета по строительству³⁵.

К 1888 году было завершено возведение стен и перекрытий будущего здания, а также купол сооружения был украшен орнаментом, но отделочные и столярные, а также малярные работы, которые, кстати, были выполнены подрядчиком М. Гиммельфарбом, шли еще на протяжении довольно долгого времени, даже после того как храм был освящен. Само освящение храма, которое, безусловно, происходило с должной торжественностью — главы городской общины открыли центральную дверь серебряным ключом и внесли в новый храм семь свитков Торы, состоялось 8 декабря 1893 года³⁶. Барон Г. О. Гинзбург внес в здание синагоги первый свиток, будучи председателем правления общины; за ним в храм вошли Л. Я. Поляков и М. А. Варшавский с зажженными свечами. Стоит также процитировать раввина, в речи которого прозвучали следующие слова: «пусть новый храм станет началом храма будущего, храма всеобщей любви и мира на земле». Как и планировалось, при открытии нового храма закрывались все остальные синагоги города.

Некоторые члены общины вносили не только финансовый вклад в строительство здания. Так, например, в 1893 году Исидор Гольдберг, владевший в то время Северным заводом, предоставил общине чугунные решетки, которые нашли свое место в парадных лестницах храма. В этом же году сыновья Евзеля Гинцбурга подарили руководству синагоги арона-кодеш. Мастер столярных работ Берман выполнил заказ по скамьям на первом этаже синагоги. На замену деревянного забора было решено поставить гранитную ограду, изготовленную мастером Брахманом. Эта ограда имела металлическое завершение, которое было изготовлено по чертежам архитектора Шварцмана на заводе Виклера. Была также приобретена люстра для Александровского зала, которую в 1898 году пришлось переоборудовать в электрическую, так как газовые светильники не давали должного освещения. Завершением постройки комплекса можно считать окончание строительства именно этой ограды, которое состоялось только в 1908 году³⁷.

Таким образом, потратив более двадцати лет на получение разрешения на строительство храма и сам процесс возведения синагоги, петербургская еврейская община обзавелась своим собственным, достойным центром для отправления религиозных обрядов. Те члены общины, которые сыграли важную роль в строительстве Большой хоральной синагоги, были удостоены именных мест в главном зале храма.

³⁵ Большая хоральная синагога Санкт-Петербурга / Информационный портал Культура.РФ // URL: <https://www.culture.ru/institutes/12026/bolshaya-horalnaya-sinagoga-sankt-peterburga> (дата обращения: 15.08.2019).

³⁶ Возрождение синагоги / Информационный портал Ардис // URL: <http://www.d-c.spb.ru/archiv/10/sinagoga/sinagoga.htm> (дата обращения: 12.08.2019).

³⁷ Возрождение синагоги / Информационный портал Ардис // URL: <http://www.d-c.spb.ru/archiv/10/sinagoga/sinagoga.htm> (дата обращения: 12.08.2019).

Как уже упоминалось ранее, открытие Большой хоральной синагоги означало и то, что все остальные молельни города будут закрыты. Рассчитанный более чем на тысячу мест зал синагоги не мог вместить всех верующих. Служебные помещения и даже подвалы храма пришлось использовать как места для отправления обрядов. Серьезная проблема появилась у евреев, живших на окраинах города, поскольку из-за того, что расстояние до синагоги превышало разрешенное для прохождения в шаббат, у верующих не было возможности даже добраться до синагоги, которая была единственной в городе. На протяжении десяти лет евреи, жившие на окраинах Санкт-Петербурга, просили у властей города разрешение на открытие молелен поблизости к их месту проживания, но это не принесло никаких результатов. В то время государство смогло лишь перенести атрибутику из ранее существовавших молелен в новый храм, что повлекло за собой установку многочисленных перегородок и реорганизацию помещений³⁸. Стоит отметить и тот факт, что в синагоге существовала такая норма, как продажа мест верующим: верующие могли приобрести места как на время, так и на вечное пользование. Свою цену имели и венчания, происходившие в синагоге по семи различным классам, отличавшимся друг от друга по стоимости и оформлению.

С течением времени, а именно при становлении Советской власти положение как Большой хоральной синагоги, так и еврейской общины города заметно ухудшилось. Деятельность уже Ленинградской еврейской религиозной общины, которая включала в себя и управление синагогой, была приостановлена в связи с ликвидацией этой самой общины. В 1929 году Президиум Ленсовета выпустил постановление, в котором говорилось об упразднении общины, а зимой 1930 года закрыли и синагогу³⁹. Несмотря на этот факт, в июне того же года синагога была вновь открыта из-за недовольства членов еврейской общины города и жалобы, поданной ими во ВЦИК. В период, который длился с закрытия синагоги до его повторного открытия, из храма было вывезено большинство ценностей, которые использовались в религиозной деятельности. Таким образом, Советской власти не удалось приостановить деятельность синагоги, но попытки воплощения этой идеи со стороны управленческих органов не прекращались.

Начиная с 30-х годов XX века, в состав управления храмом анонимно засылали людей, которые должны были прекратить деятельность синагоги. Один из них писал: «Мне удалось удалить из синагоги все ритуалы: резку птицы, обрезание, венчание, разводы и прочие атрибуты. Гарантирую, что за время моего пребывания не было выступлений раввинов и магидов, а если они начинались, то немедленно воспрещались». К началу 40-х годов XX века Ленгорисполком составил «Заключение о возможности использования здания Хоральной синагоги», в котором говорилось о том, что помещение храма не пригодно для использования в качестве театра, но подходит для проведения концертов и демонстрации кинофильмов. Повторному закрытию Большой хоральной синагоги в то время помешала начавшаяся война⁴⁰.

³⁸ Большая Хоральная синагога / информационный портал Citywalls // URL: <http://www.citywalls.ru/house679.html> (дата обращения: 03.08.2019).

³⁹ Там же.

⁴⁰ Волков, С. История культуры Санкт-Петербурга // URL: http://thelib.ru/books/volkov_solomon/istoriya_kultury_sankt_peterburga-read.html (дата обращения: 12.08.2019).

Блокада Ленинграда, унесшая жизни огромного числа жителей города, независимо от их принадлежности к каким-либо религиозным общинам, разрушала не только судьбы людей, но и многочисленные постройки города. Деструктивному влиянию немецкой оккупации подверглось и здание синагоги. Несмотря на обстрел города немецкими войсками, имел место всего один случай, когда снаряд попал в здание храма, но даже он, пробив купол здания, не нанес существенного урона. Религиозная жизнь еврейской общины Ленинграда, у которой даже в блокадные годы был председатель, продолжалась в здании Малой синагоги из-за невозможности отапливать основной храм⁴¹.

Уже в первую зиму блокады и территория синагоги, и само здание были заполнены телами погибших евреев. М. Бейзер писал: «Но вот наступила блокада, и евреи стали возвращаться в синагогу, живыми и мертвыми. Сюда свозили тела своих близких те, кто не имел сил предать их земле». Подвал и вестибюль храма использовались как морг, позже место внутри здания закончилось, и начиная с 1942 года тела клали уже снаружи, во дворе здания, по обеим сторонам от тропы, идущей от ворот к входу в синагогу. Один раз в месяц трупы с территории храма вывозили на Преображенское еврейское кладбище, где их хоронили в братских могилах.

Антирелигиозная пропаганда Советской власти в годы войны прекратилась, и давление на еврейскую общину ослабло. Хотя и с каждым месяцем прихожан становилось все меньше и меньше, в здании Малой синагоги по праздникам и по субботам все еще проводились службы⁴².

После окончания военных действий давление властей на еврейскую общину города возобновилось. Касательно национального вопроса в СССР того времени пропагандировался шовинизм, который сопровождался антисемитизмом; с 1946 года Советская власть всячески пыталась ограничить иудаизм. В начале 50-х годов XX века староста синагоги Гедалья Печерский подал петицию, в которой просил открыть в Ленинграде курсы по изучению иврита и еврейской истории. Увеличение числа или даже появление еврейских учебных заведений Советская власть не принимала, и поэтому, рассмотрев данную петицию, властями было решено не только отклонить ее, но и арестовать инициатора такого прошения⁴³. В итоге, Гедалья Печерский, также подававший жалобы и на уполномоченного по делам религиозных культов в Генеральную прокуратуру, был арестован, после чего ему вынесли приговор, в котором говорилось о двенадцатилетнем тюремном заключении. Но, несмотря на этот факт, ему все же удалось организовать систему помощи престарелым евреям, которая работала нелегально. Глядя на судьбу этого человека, можно четко понять характер отношений между властями города и еврейской общиной Ленинграда в послевоенный период. В это время возобновляется не только антирелигиозная, но и антисемитская кампания, в ходе которой религиозная жизнь еврейской общины города находилась под пристальным

⁴¹ Возрождение синагоги / Информационный портал Ардис // URL: <http://www.d-c.spb.ru/archiv/10/sinagoga/sinagoga.htm> (дата обращения: 12.08.2019).

⁴² Козлов, В. И. Евреи в России-СССР. Реалии жизни и мифы антисемитизма. — М., 2010. — С. 53–55.

⁴³ Дейч, Г. М. Архивные документы по истории евреев в России в XIX – начале XX вв. — М., 1993. — С. 63–75.

вниманием управленческих органов. Здание синагоги так и не получило должного ремонта после войны.

Благодаря действиям карательных органов и идеологов коммунистической партии уже к середине XX века число прихожан синагоги заметно уменьшилось. Некоторые из них умирали, но большинство евреев города просто-напросто боялись лишний раз упоминать свое происхождение и выражать свои симпатии, так как опасались за судьбы себя и своих родственников. На один из главных праздников — Симхат-Тора (праздник в честь завершения годичного цикла чтения Торы) — во дворе перед храмом почти не было прихожан. Такое «затишье» продолжалось всего пару лет, до того момента, когда начала активизироваться еврейская молодежь. Такая активизация произошла по причине очевидной дискриминации еврейского населения Ленинграда, которая проявлялась в ограничении прав на получение рабочих мест и образования, ликвидации благотворительности и похоронных служб и т. п. Молодая часть еврейского населения Ленинграда, осознавая несправедливость, проявляемую властями города по отношению к общине, предпринимала попытки для изменения своего положения в лучшую сторону⁴⁴.

Одним из результатов этого явилось значительное увеличение количества человек на празднике Симхат-Тора в конце 50-х годов XX века. Тогда на территории синагоги собралось довольно внушительное число прихожан, и управленческими органами был отдан приказ силам внутренних войск Ленинграда, суть которого состояла в аресте как можно большего числа активистов⁴⁵. Во двор Хоральной синагоги проникали агенты КГБ, которые записывали имена студентов, пришедших на праздник. Через некоторое время таких студентов ждало исключение из института, а позже — из комсомола. Всплеск активности молодого еврейства, в основном студентов, был настолько сильный, что преподавателям определенных вузов, тоже евреям по национальности, поручалось проводить разъяснительные работы. Но все вышеперечисленные меры не приносили существенных результатов, и с каждым годом праздник Симхат-Тора собирал все больше человек в стенах Большой хоральной синагоги. Под куполом храма многие евреи находили себе пару, но, прежде всего, стоит упомянуть тот факт, что там же они находили и своих единомышленников: желающих изучать иврит или историю еврейского народа или тех членов общины, кто хотел бы уехать из страны.

Во время того, как еврейское молодежное движение, центром которого была Большая хоральная синагога, росло и развивалось, антисемитизм со стороны Советской власти проявлялся все ярче⁴⁶. В 1972 году, несмотря на заявления уполномоченного по делам религий о прошедших спокойнее, чем обычно, еврейских праздниках в Северной столице, имел место факт разгона прихожан, танцующих и поющих во дворе храма, сотрудниками милиции с собаками. Благодаря подобным мерам, в обычные, не праздничные дни в синагоге редко появлялось более

⁴⁴ Козлов, В. И. Евреи в России-СССР. Реалии жизни и мифы антисемитизма. — М., 2010. — С. 88–90.

⁴⁵ Козлов, В. И. Евреи в России-СССР. Реалии жизни и мифы антисемитизма. — М., 2010. — С. 77–81.

⁴⁶ Дейч, Г. М. Архивные документы по истории евреев в России в XIX – начале XX вв. — М., 1993. — С. 33–39.

пяти прихожан, как правило, они были уже в преклонном возрасте. Но ситуация изменилась уже в конце 70-х годов XX века, когда значительная часть активистов еврейского молодежного движения обратила свой взор на иудаизм⁴⁷. С этого времени количество прихожан в стенах синагоги заметно увеличивается, даже в будние дни. Таким образом, можно сказать, что Большая хоральная синагога вновь приобретает значение в качестве идейного центра общины, а к середине 80-х годов XX века храм играет главную роль в процессе восстановления религиозной жизни еврейской общины города. Это дало толчок для расширения, то есть для появления квартирных семинаров и кружков, создатели которых были связаны с иудаизмом.

Стоит также упомянуть и о состоянии самого храма, поскольку роль его теперь снова была велика. Еще в середине 1970-х годов постройка была не в лучшем состоянии, поскольку начиная со времен революции и заканчивая вышеупомянутым периодом, крупных реставраций и ремонтов в ней не проводилось. В похожем состоянии находилась и территория вокруг храма. Обстоятельства сложились таким образом, что Большая хоральная синагога попала в перечень основных экскурсионных объектов, в период проведения Олимпийских игр 1980 года, и накануне этого события, в 1978 году, властями были выделены средства на ремонт здания и приведения в порядок территории перед храмом. В ходе работ также была проведена частичная реконструкция, в результате которой некоторые помещения разделили на два этажа. В итоге, гостей Северной столицы храм встретил, находясь в должном состоянии, вновь приобретая в этот временной период статус религиозного и культурного центра еврейской общины города.

Период «реанимации» еврейской национальной жизни в Ленинграде, центром которой была уже восстановленная Хоральная синагога, начался немногим ранее периода Перестройки, которая, так или иначе, способствовала этому процессу. С 1987 года в Ленинграде вновь начали создаваться еврейские культурные организации, но уже легально. Первым из таких организаций появилось «Общество любителей еврейской народной музыки», чьи концерты проходили в здании синагоги. За шесть таких концертов в храме суммарно побывало около двенадцати тысяч человек. В частности, из-за таких концертов к членам еврейской общины города пришло понимание о том, что их религиозная и культурная жизнь должна быть легализована. В начале 1990-х годов при синагоге была открыта дневная школа⁴⁸.

У проведенной на скорую руку реставрации храма перед Олимпиадой были свои минусы: уже ближе к середине 1990-х годов состояние здания классифицировалось как аварийное⁴⁹. Кирпичная кладка синагоги разрушалась, как и фундамент здания, а протекающая крыша и ветхие покрытия и вовсе ставили вопрос о безопасности нахождения людей внутри сооружения. Поэтому здание синагоги нуждалось в срочном проведении реставрационных работ. Очевидным был и тот

⁴⁷ Большая хоральная синагога Санкт-Петербурга / Информационный портал Культура.РФ // URL: <https://www.culture.ru/institutes/12026/bolshaya-horalnaya-sinagoga-sankt-peterburga> (дата обращения: 15.08.2019).

⁴⁸ *Пирютко, Ю. М.* Петербург. Книга для справок и чтения. Адреса, сюжеты и архитектурные истории Северной столицы. — М., 2014. — С. 564–570.

⁴⁹ *Жигало, М. В.* Самые известные храмы Санкт-Петербурга. — М., 2011. — С. 169–198.

факт, что реставрация храма потребует больших финансовых затрат. Общине был необходим источник финансирования работ, и такой источник появился. Деньги на реставрацию были выделены известным филантропом еврейского происхождения Эдмондом Сафра, на чьи средства были построены синагоги в Мадриде и Милане. Финансовая поддержка его и еще нескольких спонсоров, таких как В. И. Коган и Т. К. Боллоев, позволила в 1998 году начать проведение работ по капитальному ремонту и реставрации синагоги. Руководством проекта занялся Т. А. Сепиашвили, занимавший в то время должность заместителя председателя городской общины, а самим процессом восстановления занялись специалисты фирмы «Арт-Эксперт»⁵⁰.

Начались работы с восстановления главного фасада и купола храма. Затем полы и стены здания изолировали от попадания влаги, и осенью 1999 года реставраторы занялись внутренним убранством храма. Стоит отметить, что мастера, участвующие в процессе реставрации, пытались соблюсти тонкую грань между восстановлением синагоги с максимальной исторической достоверностью и адаптацией храма под активное функционирование. К примеру, деревянный пол синагоги был заменен на более прочный каменный. Стены и лепнину сооружения, а также элементы декора, такие как витражи, бра и скамьи, были максимально приближены мастерами к их первоначальному виду⁵¹. План реставрационных работ, созданный Г. В. Михайловым, был выполнен, и результаты этого были весьма внушительными. За годы работ залы синагоги были отреставрированы, венчальный зал был расписан вручную, было проведено огромное число технических работ, а внешний вид храма изменился до неузнаваемости. В конце мая 2003 года реставрация Большой хоральной синагоги завершилась.

В наши дни полностью отреставрированное здание храма является центром еврейской культуры в Северной столице. В синагоге имеется все необходимое для отправления обрядов и соблюдения традиций членами общины. Регулярно проходят субботние службы, и пышно отмечаются праздники. При синагоге работают две школы и два детских сада, а также школы-пансионы для мальчиков и девочек. Благотворительный центр синагоги оказывает помощь пожилым и больным людям. Для повышения демографии еврейского населения Петербурга при синагоге работает служба знакомств. Вблизи храма работает ресторан кошерной кухни и магазин сувениров.

2.3. Буддийский дацан: культовые и архитектурно-художественные особенности

Буддийский храм, находящийся в Санкт-Петербурге на Приморском проспекте, долгое время оставался самым северным из буддийских культовых сооружений во всем мире.

В самом начале XX века ближайший советник XIII Далай-ламы, талантливый дипломат Агван Лобсан Доржиев выдвинул идею постройки храма

⁵⁰ Большая Хоральная синагога / информационный портал Citywalls // URL: <http://www.citywalls.ru/house679.html> (дата обращения: 20.08.2019).

⁵¹ Большая хоральная синагога Санкт-Петербурга / Информационный портал Культура.РФ // URL: <https://www.culture.ru/institutes/12026/bolshaya-horalnaya-sinagoga-sankt-peterburga> (дата обращения: 20.08.2019).

в Санкт-Петербурге и получил разрешение на ее осуществление после встречи с Николаем II. Это предложение весьма тепло было встречено и русскими учеными-востоковедами. Весной 1909 года Агван Доржиев приобрел на северной окраине города участок земли площадью около 3 тыс. кв. м. Место строительства находилось за Черной Речкой, в Старой Деревне, на берегу Большой Невки. Стоит упомянуть о размере сделки, который составил 18 тысяч рублей, довольно внушительную по тем временам сумму. Также Доржиев на собственные средства закупил часть строительных материалов, необходимых для начала работ⁵².

Закономерным видится в данном контексте упомянуть роль некоего канона в определении места для строительства данного типа культовых сооружений. Дацаны зачастую возводятся в пригородах, недалеко от воды, при этом окружаются садами. М. В. Жигало наполняет выбор места для строительства неким мистическим смыслом: «Существует легенда, согласно которой Доржиев выбрал это место во время медитации — именно там, где был построен дацан, он увидел столб духовного света, простирающийся вверх и вниз, соединяя Высший и Низший миры Вселенной»⁵³.

Строительство буддийского храма осуществлялось в Санкт-Петербурге с 1909 по 1915 гг. В одно время с храмом было возведено четырехэтажное жилое здание для монахов и приезжих буддистов. Проектировкой храма занимались архитекторы Н. М. Березовский и Г. В. Барановский, которыми она была разработана в соответствии с канонами тибетской архитектуры.

Руководство строительством находилось в руках у Г. В. Барановского и Р. А. Берзена. За возведение храма отвечал специальный комитет, в состав которого входили известные российские академики, востоковеды и специалисты в области буддизма: академики В. В. Радлов и С. Ф. Ольденбург, приват-доценты В. Л. Котвич, А. Д. Руднев, Ф. И. Щербатской, князь Э. Э. Ухтомский, а также врач тибетской медицины П. А. Бадмаев, путешественники П. К. Козлов и Д. А. Клеменц, калмыцкие князья Дугаровы, Тюмени, отец и сын Тундутовы, архитекторы Г. В. Барановский и Н. М. Березовский, художники Н. К. Рерих и В. П. Шнейдер. Стоит отметить, что большую роль в создании проекта строительства и его реализации сыграл сам Доржиев, прекрасно разбиравшийся в архитектуре Тибета⁵⁴.

Финансовые средства, необходимые для осуществления проекта, были пожертвованы самим Доржиевым и Далай-ламой XIII по 30 и 50 тысяч рублей соответственно, а также ургинским Богдо-гэгэном VIII. Кроме того, недостающие средства были собраны среди верующих в Бурятии и Калмыкии.

Первоначальный бюджет составил 90 тысяч рублей, но реальные расходы оказались на 150 тысяч больше собранной суммы. Самых больших затрат требовало выполнение каменных работ, закупка гранита и других облицовочных материалов. Как образец использовался тибетский соборный храм, но в то же

⁵² Иванов, В. Буддийский храм // URL: <http://www.ipetersburg.ru/buddiyskiy-hram/> (дата обращения: 13.08.2019).

⁵³ Жигало, М. В. Самые известные храмы Санкт-Петербурга. — М., 2011. — С. 234–236.

⁵⁴ Иванов, В. Буддийский храм // URL: <http://www.ipetersburg.ru/buddiyskiy-hram/> (дата обращения: 13.08.2019).

время архитектор Г. В. Барановский стремился придать дацану «петербургский» вид, в связи с чем культовое сооружение возводилось в стиле Северного модерна.⁵⁵

Позолота, сочетание ярких красок, особенности облицовки и сам архитектурный проект в совокупности потребовали, как было отмечено выше, значительных материальных вложений, что делает Дацан Гунзэчойнэй одним из самых дорогостоящих буддийских храмов в европейской части материка и самым дорогим в России. Для сравнения — в Бурятии возводились деревянные и кирпичные храмы, дацан же в столице построили из колотого гранита. Еще до начала строительства у Ф. И. Щербатского и Н. К. Рериха возникла идея не строить храм в Петербурге, а перевезти его из Бомбея, но поскольку это требовало огромных затрат, замысел так и не был реализован.

Первая служба в дацане состоялась 21 февраля 1913 года в честь 300-летия династии Романовых, но освящен храм был только в 1915 году. А. И. Андреев пишет: «По освящении получил тибетское название: Kun la brtse mdzad thub dbang mchhos 'byung ba'i gnas (Источник Святого Учения Всесострадающего Владыки-Отшельника). На церемонии присутствовали представители правительства Николая II, Далай-ламы XIII, сиамского короля Рамы VI и монгольского Богдо-гэгена VIII. Первым настоятелем стал сам лама Агван Лобсан Доржиев»⁵⁶.

Главными объектами поклонения стали бурхан Большого Будды, выполненный из глины бурятскими мастерами, и две статуи из алебастра, привезенные из Сиамы, — Сидящий Будда и Стоящий Будда, находившиеся соответственно в нижнем и верхнем алтаре.

В оформлении интерьеров храма принимали участие не только русские, но и бурятские специалисты (художники, резчики по дереву). Многие предметы интерьера были выполнены тибетскими мастерами и подарены храму. Дацан знаменит также витражами, изготовленными Н. К. Рерихом, изобразившим на них восемь благих буддийских символов.

Здание представляет собой четырехэтажное, квадратное в плане строение, облицованное красно-фиолетовым гранитом грубой огранки⁵⁷. Главным является южный фасад, декорированный портиком из четырех квадратных столбов, поддерживающих прямоугольный фронтон.

Фасад сужается кверху (данное архитектурное решение подчеркивает устремленность ввысь), завершаясь антаблементом из красного кирпича. Сама композиция, согласно канонам тибетской архитектуры, символизирует кресло Будды. Во фризе были установлены бронзовые позолоченные диски, которые после революции были выломаны. Антаблемент храма украшен фризом, выполненным из синего глазурованного кирпича с белыми кругами, оформлены золоченые конические «джалцаны» на углах кровли, узкие окна. С северной стороны к зданию примыкает четырехэтажная башня, увенчанная ганчжиром — медным позолоченным фигурным завершением. На фасаде восьмирадиусный круг, по обеим сторонам которого стоят медные позолоченные фигурки газелей⁵⁸.

⁵⁵ Иванов, В. Буддийский храм // URL: <http://www.ipetersburg.ru/buddiyskiy-hram/> (дата обращения: 13.08.2019).

⁵⁶ Андреев, А. И. «Храм Будды в Северной столице». — СПб., 2004. — С. 56–61.

⁵⁷ Жигало, М. В. Самые известные храмы Санкт-Петербурга. — М., 2011. — С. 211–217.

⁵⁸ Там же. — С. 240–243.

Внутреннее помещение состоит из трех частей, разделенных двумя рядами столбов. В помещении для молитв нет окон, и свет попадает сюда через остекленное прямоугольное отверстие в потолке и крыше.

Стены дацана наклонены вовнутрь — храмы Тибета строились из камня или кирпича без использования связующего раствора, что и определяло форму конструкции. Немаловажную роль играет также ярусность здания, за счет которой храм кажется вытянутым вверх. Как было отмечено выше, основным строительный материал, использовавшийся при строительстве храма, — дорогостоящий по тем временам гранит. На территории комплекса, во дворе храма находятся барабаны мантр.

Стоит отметить, что у буддистов России к тому времени уже были свои традиции строительства храмов: более древние дацаны Бурятии, Калмыкии и Тувы возводились, как правило, из дерева, реже — из кирпича или монолитного бетона. В эти места буддизм пришел из Тибета в XVII – XVIII веках, то есть почти за два века до того, как это религиозно-философское учение получило распространение в Санкт-Петербурге. Влияние традиций русского храмового зодчества отразилось на планировке многих сибирских дацанов, которая имела форму креста. При этом загнутую по краям крышу и вестибюль, отделявший молельный зал от улицы, сибирские дацаны заимствовали у китайцев и монголов.

Одно из немногих сходств дацана в Санкт-Петербурге с забайкальскими заключается в том, что входы как Дацана Гунзэчойнэй, так и бурятских храмов обращены на юг. Буддисты верят, что именно там находится священная страна Шамбала. Основные помещения санкт-петербургского дацана — это зал для молебнов, над которым находятся кельи монахов (так называемый южный объем, высотой в три этажа) и четырехъярусная башня, где хранятся святыни дацана. Эту часть здания буддисты называют «гонканом». В ритуальном зале, расположенном на нижнем ярусе гонкана, находится главный алтарь храма.

Уникальность внешнего вида дацана в Санкт-Петербурге не ограничивается одними лишь тибетскими элементами. Свой отпечаток накладывает и задумка архитектора Гавриила Барановского о придании дацану «петербургского» вида.

Стиль Северный модерн прослеживается, прежде всего, в использованных материалах, например, при отделке фасада здания, а также на внутреннем убранстве храма — пол в молельном зале был отделан цветной плиткой, установлены стеклянные плафоны, на которых были изображены буддийские символы. Более того, с учетом особенностей климата Санкт-Петербурга архитекторы оборудовали храм системой центрального отопления⁵⁹.

Воплощение задуманного, как было упомянуто выше, потребовало серьезных затрат. При этом нельзя сказать, что возведение храма шло гладко. В ходе строительства достаточно остро встал вопрос квалификации рабочих (некоторые из них даже не знали, что именно строят), нередко выявлялись случаи кражи стройматериалов.

В настоящее время существованию храма, ровно как общины, не только не мешают, но и способствуют. Проводятся различные культурные мероприятия, связанные с духовной составляющей жизни буддистской общины города.

⁵⁹ Андреев, А. И. «Храм Будды в Северной столице». — СПб., 2004. — С. 87–92.

Осуществляются различные работы, в т. ч. реставрационные, по сохранению и поддержанию целостности комплекса.

Вывод

В связи с изданием императорского указа «Об укреплении начал веротерпимости» к нехристианскому населению столицы стали относиться более либерально, одним из возможных результатов этого стало то, что представители различных этнических диаспор города стали выступать с предложениями о постройке собственных храмов на территории столицы.

Мусульмане города очень ответственно подошли к постройке храма: община выступила с предложением и начала собирать средства за более чем двадцать лет до создания Комитета по строительству и получения всех необходимых разрешений. Значительную роль в постройке мечети сыграли Гагаулла Баязитов, который руководил практически всем, что касалось разрешения на строительство храма, и Эмир Бухарский, который предоставил основную часть средств на постройку Соборной мечети. У верующих города получилось не только построить одну из самых больших мечетей Европы, но и одну из самых живописных достопримечательностей города. Пройдя через две войны и революцию, сегодня, во многом благодаря мусульманской общине Санкт-Петербурга, можно увидеть это прекрасное здание Исламской культовой архитектуры.

Синагога как институт и храм — необходимая часть еврейской общины. Именно в таком духовном и культурном центре нуждалась петербургская еврейская община. Как можно заметить из второй главы, и подготовка к строительству, и сам процесс строительства, и дальнейшее существование храма встречали на своем пути множественные препятствия.

В наше время синагога ведет активную культурно-просветительскую и религиозную деятельность. В храме регулярно проходят службы и отмечаются праздники. При синагоге работают учебные и благотворительные учреждения. Таким образом, Большая хоральная синагога является неотъемлемой частью многокультурного пространства Санкт-Петербурга.

В строительстве буддийского дацана следует особо отметить личность Агвана Доржиева, который подошел к процессу возведения культового строения весьма основательно: получил высочайшее согласие на строительство (аудиенция с Николаем II), закупил часть строительных материалов, необходимых для начала строительства, получил денежную помощь от Далай-ламы XIII и от верующих Калмыкии и Бурятии, сыграл большую роль в создании архитектурного проекта и его реализации, параллельно налаживая дипломатические связи между Тибетом и Российской империей. В результате его деятельности не только были установлены дипломатические отношения между государствами, но и было воздвигнуто одно из самых внушительных культовых сооружений в городе.

Таким образом, культовые архитектурные сооружения нехристианских религиозных конфессий, представители которых принадлежали к различным этническим диаспорам, появились в культурном пространстве Санкт-Петербурга и играли роль культурных и духовных центров общин. Процесс строительства культовых сооружений, к которому можно отнести и процесс получения разрешений на строительство, требовал от представителей этнических диаспор города больших средств и усилий. Когда процесс возведения храмов был завершен,

в панораме культурной столицы появились три наиболее ярких и выразительных представителя нехристианской культовой архитектуры.

Новые визуальные ориентиры, служащие идентификатором Санкт-Петербурга как многокультурного и поликонфессионального пространства при дешифровке его культурного кода, не только вошли в архитектурную панораму города как неотъемлемые ее части, но и стали весьма важными элементами его многоуровневого культурного текста. В процессе декодирования такой информации прослеживаются идея гармоничного сосуществования на просторах одного культурного пространства представителей различных вероисповеданий и этносов, заложенная в основание города с самого момента его создания.

ГЛАВА 3. КУЛЬТУРНЫЕ ПРОГРАММЫ ЭТНИЧЕСКИХ ДИАСПОР НА БАЗЕ КУЛЬТОВЫХ СООРУЖЕНИЙ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА И ИХ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ЕДИНОГО КУЛЬТУРНОГО КОДА ГОРОДА

Стоит отметить, что культовые сооружения далеко не единственные культурные центры внутри этнических диаспор, однако именно они являются основными и занимают центральное место в религиозных общинах. Культурные и духовные центры всегда служили средством сплочения, единения, культурного просвещения и взаимопомощи для членов этнических диаспор. Конкретным примером взаимодействия, а также накопления и передачи ценностей, традиций и обычаев, и получения знаний в этой сфере может послужить культурно-просветительская деятельность Большой хоральной синагоги и связанных с ней организаций. В наши дни здание храма является центром еврейской культуры в Северной столице. В синагоге имеется все необходимое для отправления обрядов и соблюдения традиций членами общины. Регулярно проходят субботние службы, и пышно отмечаются праздники. Также под покровительством еврейской этнической диаспоры в Санкт-Петербурге работает Дом еврейской культуры ЕСОД, в составе которого находится множество организаций. «Адаин Ло» — еврейский семейный центр, деятельность которого сосредоточена на культурном (еврейская культура) просвещении, организации досуговых мероприятий, помощи нуждающимся и волонтерской деятельности. «Гилель» — молодежная еврейская организация, возраст членов которой колеблется от 18 до 30 лет. Данное объединение ведет обширную деятельность в различных областях: обучение ивриту и английскому языку, проведение праздников в креативном ключе, встреча с известными личностями, организация обучающих курсов для молодых предпринимателей, а также небезызвестная обучающая программа «Таглит», суть которой заключается в десятидневной поездке в Израиль с посещением различных мест на территории страны. «ОРТ-СПб» — частное образовательное учреждение, созданное для получения дополнительного профессионального образования в сфере информатики и компьютерных технологий. Особенностью такого центра является широкое поле профессиональной и возрастной деятельности: проводятся специальные программы компьютерной грамотности среди детей и пожилых людей, курсы повышения квалификации. «Хэсэд Авраам» — одна из самых крупных в городе благотворительных организаций, отвечающая

за реализацию более чем 20 программ. Другим крупным центром еврейской культуры в Северной столице является Еврейский общинный центр, в котором помимо культурно-просветительских бесед и лекций, концертов и кинопоказов тематических и популярных фильмов, выставочных мероприятий также проводятся различные фестивали. В общинном центре располагается воскресная школа, в которой проводятся экскурсии, уроки английского языка и идиш, праздники с соблюдением всех традиционных элементов. В центре также есть своя библиотека и архив; происходит продвижение различных издательских проектов. При синагоге работают две школы и два детских сада, а также школы-пансионы для мальчиков и девочек. «Ган Менахем» — частный детский сад, в образовательную программу которого входят как подготовка к обучению в общеобразовательных учреждениях, так и изучение обычаев и традиций еврейского народа, его истории, проводятся занятия по изучению иврита. «Менахем» — частная школа, в которой помимо основных элементов образовательной программы также изучается иврит, история и культура еврейского народа, организовываются традиционные праздники для детей и их родителей. Приобщение к обычаям и традициям в рамках образовательной программы происходит при содействии Министерства образования Израиля. При школе работает частный детский сад, осуществляющий подготовку детей к дальнейшему обучению. В нем также происходит процесс ознакомления с еврейскими культурными традициями, отмечаются религиозные праздники. «Шамир» школа № 224 — еще одна частная школа, первая из открытых в городе. Обучение проходит в соответствии с государственными образовательными стандартами, в школе также изучаются еврейские обычаи и традиции, литература и иврит. Школа работает при содействии Министерства образования Израиля. Говоря о школах-пансионах для мальчиков и девочек, стоит отметить, что уровень обучения в них, так же как и в вышеперечисленных учебных заведениях, соответствует государственному стандарту. При этом учащиеся на значительно более глубоком уровне изучают традиции и обычаи, ценности и культурные особенности еврейского народа, иврит и древнееврейские тексты, разбирают вопросы древнееврейской философии. В школах-пансионах также присутствует внушительное количество различного рода факультативов. Также в городе существует религиозная школа для мальчиков Хедер «Менахем». Все вышеперечисленные общеобразовательные учреждения имеют необходимую для предоставления образовательных услуг документацию.

В дацане Санкт-Петербурга также проходят различные мероприятия. В храм приезжают западные и тибетские учителя, проводят лекции по буддийской философии. Помимо этого в общине ведут прием специалисты в области традиционной тибетской медицины и астрологии. У храма есть своя газета, которая печатается ежемесячно. В ней публикуются информация о плановых мероприятиях и событиях общины, исторические факты и интервью. Кроме того по дацану и территории храмового комплекса проводятся экскурсии, организуются специальные выставки, такие как «Сияние лотоса» (выставка была приурочена к весьма значимому событию для истории буддийской общины — столетию Дацана Гунзэчойнэй). Необходимо также сказать о спортивных мероприятиях, проводимых существующим при дацане клубом: турниры по бурятским и монгольским национальным боевым искусствам, футболу и мини-футболу. Все команды регулярно принимают участие в соревнованиях. Заслуживает внимания

общественная деятельность представителей буддийской общины: предлагается множество программ, в числе которых религиозно просветительские мероприятия, благотворительность и налаживание служб, создание алтарей в местах лишения свободы. На сегодняшний день община заинтересована в развитии детских образовательных и обучающих проектов. Так, был создан образовательный курс «Маленький Будда», целью которого является приобщение детей к буддийским культурным традициям. При дацане работает киоск, который осуществляет продажу книг, аксессуаров для религиозных практик, благовоний и сувениров. Дацан Гунзэчойнэй как организация ведет активное сотрудничество с представителями других конфессий в культурном пространстве Санкт-Петербурга. Примером такого межрелигиозного сотрудничества может послужить «Мост согласия» — дискуссионный клуб для представителей различных конфессий, соорганизатором которого является буддийская община Санкт-Петербурга в лице Дацана.

Стоит отметить также несколько других организаций, существующих внутри буддийской общины города. Буддистский центр Арьядевы помимо поддержки упомянутой выше детской программы также предлагает программу «Открытие буддизма», целью которой является самосовершенствование или упорядочивание своих знаний с помощью буддистской традиции. В данном центре также проводятся практики медитаций и тематические лекции. «Тхеравада.ру» — веб-портал, в котором содержатся многочисленные аудиокниги, статьи, лекции и видеоматериалы по монашеской жизни, медитации и буддистским догмам. В буддистском центре «Дзогчен Шри Сингха» проводятся духовные практики и лекции по буддистской философии, для получения необходимой информации есть свой блог и веб-библиотека. «Буддистский центр Алмазного пути» (школы Карма Кагью) — крупная организация, в стенах которой проводятся масштабные медитации, происходит изучение догм буддистского религиозно-философского учения; у верующих также есть возможность ознакомиться с внушительным объемом тематической литературы в читальном зале и библиотеке центра.

Соборная мечеть Санкт-Петербурга по субботам и воскресеньям для всех желающих проводит занятия по арабскому языку, основам ислама, правилу чтения Корана, его толкованию и жизнеописанию пророка. Организация «Духовное управление мусульман Санкт-Петербурга и Ленинградской области» (Санкт-Петербургский Мухтасибат), члены которой активно участвуют в различных конференциях с докладами, выступлениями и лекциями, публикует актуальные статьи о многих аспектах религиозной жизни общины и мусульман в целом, проводит специальные обучающие курсы для взрослых и детей, которые рассчитаны на культурное и духовное воспитание верующих. На семинарах и тренингах обсуждаются многие важные проблемы существования и развития религиозного учения, диалога религий внутри поликультурного пространства. Внутри самой организации происходят проповеди и выносятся решения по определенным религиозным вопросам, публикуются статьи на тему мусульманского богословия. В состав данной централизованной религиозной организации входят несколько местных — «Луч», «Единство», «Просвещение», «Аль-Фатх». «Зикр» — еще одна из таких организаций, основными целями которой являются познание и изучение мусульманства, а также проведение различных религиозных мероприятий. В Санкт-Петербурге также работает частное образовательное учреждение «Восточная гимназия», в которой ученики получают образование, в том числе

в области изучения арабского, татарского и английского языков, приобщаются к нормам, моральным принципам и ценностям ислама. Также в городе работает медресе «Мирас», в котором ведутся занятия по основам мусульманства и арабскому языку, обучение чтению Корана. В культурном пространстве города также существуют специальные молельные комнаты.

Вышеперечисленные действия по сохранению традиционной культуры при помощи культовых сооружений этнических диаспор являются лишь немногими из тех, которые проводятся общинами в целом. Создание отдельных культурных центров, учебных заведений и дополнительных культовых сооружений, а также проведение семинаров, различных благотворительных мероприятий, встреч с духовными учителями — все это лишь немногие моменты из культурной жизни этнических диаспор Санкт-Петербурга, позволяющие им сохранять свою идентичность и одновременно транслировать ценности и смыслы традиционной культуры.

Вывод

Смотря на культовые сооружения этнических диаспор с точки зрения культурных центров религиозных общин, можно констатировать, что сегодня культурная деятельность данных центров переживает период плодотворного развития и поступательного, прогрессивного движения. В настоящее время успешному развитию и расширению культурной деятельности религиозных общин ничего не препятствует. Различные организации, существующие под покровительством этнических диаспор, ведут деятельность по сохранению и трансляции культурных ценностей, обычаев, норм и смыслов, сохраняя при этом абсолютно цивилизованный образ жизни и соотнося транслируемые элементы своей культуры с нормами и ценностями петербургской и русской культуры. Санкт-Петербург изначально образовывался как поликультурное и поликонфессиональное пространство, именно поэтому можно говорить о том, что формирующиеся в еще строящемся городе этнические диаспоры так или иначе взаимодействовали между собой, а их члены имели конкретную цель приезда в город. Представители иноэтнических сообществ с самого начала являлись частью коренных жителей Северной столицы. Беря во внимание этот факт, стоит еще раз сказать о том, что представители различных этнических групп изначально контактировали между собой, что обуславливает гармоничное развитие межкультурных контактов на просторах культурного пространства города. Наличие богатых и насыщенных культурных программ у этнических диаспор в рамках их духовно-социальных центров свидетельствует не только об их активной культурной жизни, но и о важной роли этих самых культурных и духовных центров в контексте формирования культурного кода города. При дешифровке такого кода субъекту познания открывается сложный и многослойный культурный текст, весьма заметное место в котором занимают духовные центры этнических диаспор с их активной культурной деятельностью.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе была предпринята попытка проанализировать тот вклад, который внесли в культурное пространство Санкт-Петербурга этнические сообщества, каким образом культовые сооружения религиозных конфессий, к которым принадлежат представители нехристианских верований, формировали многокультурное пространство города и его культурный код. Петербург в данном случае является «кристаллом», в многочисленных гранях которого отражаются различные культуры. Появившиеся в еще строящемся городе представители других этносов, образуя общины, стали основной движущей силой в создании своих культовых сооружений в культурном пространстве Северной столицы. Санкт-Петербург был не только столицей крупной и многонациональной державы, но и весьма значительным торговым пунктом, поэтому в нем всегда, так или иначе, присутствовали представители разных культур, этносов и вероисповеданий. Некоторые из них оставались в городе для постоянного проживания, относя в последующем себя к какой-либо общине. Необходимость в удовлетворении своих духовных потребностей была общей для представителей диаспор. Руководители общин всеми силами пытались дать верующим города возможность отправлять свои религиозные обряды, а власти с течением времени способствовали этому все больше. Появившиеся в панораме города крупные культурные и духовные центры, вокруг которых сосредотачивались представители диаспор, хорошо показывают, почему Петербург является многокультурным городом со сложным и многоуровневым культурным кодом. Безусловно, в истории существования иноэтнических групп в культурном пространстве города были как периоды плодотворного существования и поступательного развития, так и периоды упадка и регресса. Сегодня существованию и развитию иноэтнических сообществ города ничего не мешает. Культурные центры общин ведут деятельность различного рода: трансляция особого духовного опыта, приобщение к традициям и обычаям своего народа, организация межконфессиональных контактов, предоставление образовательных услуг, организация культурно-просветительских и благотворительных мероприятий. Создавая культурное разнообразие и активно вкладываясь в развитие русской и петербургской культуры, представители различных этносов заняли значимое место во многих сферах общественной и культурной жизни города. Сложное культурное пространство города, образованное представителями различных религиозных и культурных традиций, позволяет говорить о культурном коде Санкт-Петербурга как об особом и сложном шифре, декодировав который открывается весьма насыщенная картина поликультурного и многоконфессионального пространства. Наличие храмовых комплексов этнических диаспор, формирующих культурный код Санкт-Петербурга как сложного культурного пространства, а также высокая концентрация иноэтнических сообществ в культурной среде города позволяет говорить о некоей желаемой модели межкультурного и межэтнического взаимодействия, направленной на обогащение культурного пространства как Санкт-Петербурга, так и России в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеев-Апраксин, А. М.* Буддизм в культурной жизни Санкт-Петербурга: дис. на соиск. учен. степ. канд. культурологии : (24.00.01.) / Алексеев-Апраксин Анатолий Михайлович; СПб. гос. университет. — Санкт-Петербург, 2005. — 201 с.
2. *Алексеев-Апраксин, А. М.* Восток в культуре Петербурга : дис. на соиск. учен. степ. доктора культурологии : 24.00.01 / Алексеев-Апраксин Анатолий Михайлович; науч. рук. Е. Г. Соколов. — Санкт-Петербург, 2011. — 362 с.
3. *Аминов, Д. А.* Санкт-Петербургская соборная кафедральная мечеть : исторический очерк / Д. А. Аминов. — Санкт-Петербург, 1992.
4. *Андреев, А. И.* Храм Будды в Северной столице / А. И. Андреев. — Санкт-Петербург : Нартанг, 2004. — 220 с.
5. *Бейзер, М. С.* Евреи в Петербурге / М. С. Бейзер. — Иерусалим : Библиотека Алия, 1989. — 320 с.
6. *Бейзер, М. С.* Евреи Ленинграда, 1917–1939 : Национальная жизнь и советизация / М. С. Бейзер. — Москва : Иерусалим, 1999. — 448 с.
7. *Большаков, В. П.* История и теория культуры : учебное пособие для академического бакалавриата / В. П. Большаков, Л. Ф. Новицкая, К. Ф. Завершинский; под общ. ред. В. П. Большакова. 2-е изд., перераб. и доп. — Москва : Юрайт, 2017. — 311 с.
8. *Васильев, Л. С.* История Востока в 2 т. Т. 1 в 2 кн. Книга 1 : учебник для бакалавриата и магистратуры / Л. С. Васильев. 7-е изд. — Москва : Издательство Юрайт, 2017. — 360 с.
9. *Витязева, В. А.* Соборная мечеть — памятник петербургского модерна // В. А. Витязева / История Петербурга — Санкт-Петербург. — № 1 (5). — 2002. — С. 48–57.
10. *Гессен, Ю. И.* История еврейского народа в России / Ю. И. Гессен. — Москва : Иерусалим, 1993. — 488 с.
11. *Гибадуллин, А. А.* Культурная деятельность татарской общины в Санкт-Петербурге в XVIII – нач. XX веков : дис. на соиск. учен. степ. кандидата культурологии : 24.00.02 / Гибадуллин Анзяб Анисович; науч. рук. Л. В. Петров. — Санкт-Петербург, 2000. — 148 с.
12. *Дейч, Г. М.* Архивные документы по истории евреев в России в XIX – начале XX вв. / Г. М. Дейч. — Москва : Благовест, 1993. — 132 с.
13. *Дубнов, С. М.* Краткая история евреев / С. М. Дубнов. — Москва : Сварог, 1996. — 386 с.
14. *Жигало, М. В.* Самые известные храмы Санкт-Петербурга / М. В. Жигало, И. А. Тукиянен. — Москва : Астрель, 2011. — 285 с.
15. *Иванов, М.* Соборная мечеть в Петербурге / М. Иванов. — Санкт-Петербург : Европейский дом, 2006. — 92 с.
16. *Иванов, Ю. М.* Евреи в русской истории / Ю. М. Иванов. — Москва : Витязь, 2010. — 320 с.
17. *Каган, М. С.* Град Петров в истории русской культуры / М. С. Каган. — Санкт-Петербург : Паритет, 2006. — 480 с.
18. *Кириков, Б. М.* Архитектурные памятники Санкт-Петербурга / Б. М. Кириков. — Санкт-Петербург : Коло, 2009. — 384 с.
19. *Козлов, В. И.* Евреи в России-СССР. Реалии жизни и мифы антисемитизма / В. И. Козлов. — Москва : Русская правда, 2010. — 320 с.
20. *Культурология : Учебник / Под. ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова.* — Москва : Проспект, 2010. — 528 с.
21. *Лотман, Ю. М.* Семиосфера / Ю. М. Лотман. — Санкт-Петербург : Искусство- СПб., 2000. — 704 с.

22. Махлина, С. Т. Семиотика сакрально-религиозных представлений / С. Т. Махлина. — Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. — 172 с.
23. Меркулова, Н. Г. Менталитет — культурный код — язык культуры: к вопросу о корреляции понятий // Регионоведение. — 2015. — № 2 (91). — С. 188–196.
24. Оксман, А. История евреев в Российской империи и Советском Союзе / А. Оксман. — Москва: Иерусалим, 1996. — 155 с.
25. Пирютко, Ю. М. Петербург. Книга для справок и чтения. Адреса, сюжеты и архитектурные истории Северной столицы / Ю. М. Пирютко. — Москва : Центрполиграф, 2014. — 718 с.
26. Прозоров, С. М. Ислам на территории бывшей Российской империи: Энциклопедический словарь в 4 т. Т. 2 / С. М. Прозоров. — Москва : Восточная литература, 1999. — 166 с.
27. Прозоров, С. М. Ислам на территории бывшей Российской империи: Энциклопедический словарь в 4 т. Т. 3 / С. М. Прозоров. — Москва : Восточная литература, 2001. — 184 с.
28. Прозоров, С. М. Хрестоматия по исламу / С. М. Прозоров. — Москва : Наука, 1994. — 238 с.
29. Пунин, А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века / А. Л. Пунин. — Санкт-Петербург : Лениздат, 1990. — 352 с.
30. Пунин, А. Л. Архитектурные памятники Петербурга. Вторая половина XIX века / А. Л. Пунин. — Санкт-Петербург : Лениздат, 1981. — 256 с.
31. Путин, В. В. Россия: национальный вопрос // Независимая газета. — 2012. — № 007 (5493).
32. Рапай, К. Культурный код. Как мы живем, что покупаем и почему / К. Рапай. — Москва : Юнайтед Пресс, 2008. — 167 с.
33. Ребель А. И. Евреи в России: самые богатые и влиятельные / А. И. Ребель. — Москва : Эксмо, 2011. — 300 с.
34. Тагирджанова, А. Н. Мечети Петербурга: проекты, воплощение, история мусульманской общины / А. Н. Тагирджанова. — Санкт-Петербург : Полтораки, 2014. — 163 с.
35. Торчинов, Е. А. Краткая история буддизма / Е. А. Торчинов. — Санкт-Петербург : Амфора, 2008. — 430 с.
36. Шендрик, А. И. Теория культуры / А. И. Шендрик. — Москва : Юнити-дана, Единство, 2002. — 519 с.
37. Андреев, А. И. История буддийского храма : [Электронный ресурс]. — URL: <http://dazan.spb.ru/datsan/history/history-middle/> (дата обращения: 10.08.2019).
38. Блокада и синагога / информационный портал Jewish.ru : [Электронный ресурс]. — URL: <http://jewish.ru/ru/stories/reviews/4468/> (дата обращения: 04.08.2019).
39. Большая Хоральная синагога / информационный портал Citywalls : [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.citywalls.ru/house679.html> (дата обращения: 04.08.2019).
40. Большая хоральная синагога / информационный портал Personal Tours : [Электронный ресурс]. — URL: <https://personaltours.ru/bolshaya-horalnaya-sinagoga> (дата обращения: 21.08.2019).
41. Большая хоральная синагога Санкт-Петербурга / Информационный портал Культура.РФ : [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.culture.ru/institutes/12026/bolshaya-horalnaya-sinagoga-sankt-peterburga> (дата обращения: 15.08.2019).
42. Возрождение синагоги / Информационный портал Ардис: [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.d-c.spb.ru/archiv/10/sinagoga/sinagoga.htm> (дата обращения: 12.08.2019).
43. Волков, С. История культуры Санкт-Петербурга : [Электронный ресурс]. — Электронная библиотека TheLib.Ru URL: http://thelib.ru/books/volkov_solomon/istoriya_kultury_sankt-peterburga-read.html (дата обращения: 02.08.2019).

44. Иванов, В. Буддийский храм : [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.ipetersburg.ru/buddiyskiy-hram/> (дата обращения: 13.08.2019).
45. История Санкт-Петербургской Большой хоральной синагоги / Большая хоральная синагога Петербурга : [Электронный ресурс]. — URL: https://sinagoga.jeps.ru/sinagoga/istoriya.html#sinagoga_sov_v1 (дата обращения: 07.08.2019).
46. Конфессиональное пространство России в начале и в конце XX века / информационный портал Демоскоп Weekly : [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.demoscope.ru/weekly/znigi/gorod/4.5.pdf> (дата обращения: 14.08.2019).
47. Красуйся, Град Петров / информационный портал : [Электронный ресурс]. — // URL: http://tvkultura.ru/anons/show/episode_id/171892/brand_id/23834/ (дата обращения: 20.08.2019).
48. Миронов, Б. Современная еврейская диаспора в Санкт-Петербурге / Журнальный зал : [Электронный ресурс]. — URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2006/9/mi24.html> (дата обращения: 07.08.2019).
49. О Санкт-Петербургской соборной мечети / энциклопедия Санкт-Петербурга: [Электронный ресурс]. — URL: <http://piterposeti.ru/article/read/id43#page2> (дата обращения: 18.08.2019).
50. Соборная мечеть / информационный портал : [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.citywalls.ru/house5457.html> (дата обращения: 12.08.2019).
51. Сокровища буддизма : [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.peterout.ru/art/articles/sokrovistcha-buddizma> (дата обращения: 02.08.2019).
52. Устройство синагоги / Еврейская культура и традиция : [Электронный ресурс]. — URL: <http://callofzion.ru/pages.php?id=435> (дата обращения: 13.08.2019).

*Первая премия***ТРАНСЛЯЦИЯ СПЕКТАКЛЯ
НА КИНОЭКРАНЕ КАК КУЛЬТУРНЫЙ
АРТЕФАКТ В КОНТЕКСТЕ
ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ***КОГУТ Нелли Андреевна*

Российский институт театрального искусства — ГИТИС

ВВЕДЕНИЕ

История драматического театра на большом экране кинотеатра ведет свой отсчет от 25 июня 2009 года, с момента, когда постановка «Федры» Королевского национального театра Великобритании — трагедии Расина с Хелен Миррен в главной роли — одновременно транслировалась в 73 кинотеатрах Великобритании и 200 кинотеатрах по всему миру. Киноаудитория проекта NT Live, подпроекта глобальной программы театральных кинопоказов Theatre HD, в первую трансляцию составила 50 тысяч зрителей¹. Сегодня кинотрансляции спектаклей театра проходят одновременно более чем в 700 кинотеатрах в Великобритании и 2500 кинотеатрах в 65 странах мира². К проекту Theatre HD, помимо Национального театра Великобритании, присоединились Royal Shakespeare Company, The Globe, Almeida, Old Vic, Comedie Francaise и многие другие театры. В течение последующих нескольких недель после первой прямой трансляции (такая схема показов сохраняется до сих пор) кинозрители могли видеть уже повторные показы постановки в записи и быть свидетелями если не непосредственного сценического действия, то явления, стоящего в шаге от него.

В данном исследовании предпринята попытка анализа сущности и содержания такой формы бытования театра, как трансляция на киноэкране, которая представляет собой гибридный вид, сочетающий театральную постановку, кинофильм и телевизионное событие. А также проследить, как данный культурный артефакт претворяется в жизнь и осуществляется на практике, то есть исследовать процесс его создания.

¹ По данным проекта National Theatre Live // National Theatre Live. What is it? How does it work? [Electronic resource]. — URL : <https://www.nationaltheatre.org.uk/about-the-national-theatre/national-theatre-live> (15.08.2019)

² По данным проекта National Theatre Live // National Theatre Live. What is it? How does it work? [Electronic resource]. — URL : <https://www.nationaltheatre.org.uk/about-the-national-theatre/national-theatre-live> (15.08.2019)

Для достижения поставленной **цели** решаются следующие **задачи**:

- определить историко-культурные предпосылки возникновения явления театральной кинотрансляции;
- выявить особенности трансляции спектакля на большом экране как культурного артефакта в аспекте его эстетической природы и особенности восприятия;
- дать характеристику на примере экранной версии постановки «Гедда Габлер» Национального театра Великобритании эстетико-технологическому своеобразие работы режиссера театральной кинотрансляции;
- рассмотреть явление театральной кинотрансляции в аспекте ее интермедиальной природы.

Научная новизна исследования состоит в том, что поставлена новая научная проблема, касающаяся новых форм взаимодействия театра с экраном в современной цифровой реальности.

Теоретическая значимость работы

В данном исследовании выдвинут тезис, утверждающий, что театр на киноэкране представляет собой новую форму бытования театра, которая должна оцениваться в соответствии с собственными постановочными конвенциями.

Предлагаемое **исследование** — первое в отечественном театроведении, содержащее комплексный анализ эстетической природы театральной кинотрансляции, включающий специфику создания художественного образа и его восприятия, пространственную организацию произведения, специфику творчества режиссера трансляции в условиях интермедиальной природы спектакля на экране.

Практическая значимость работы состоит в возможности применения основных результатов исследования в практике телеканалов и цифровых вещательных компаний для более точной адаптации театрального спектакля к пространству экрана.

Методология и методы исследования

В опоре на работу Ника Уикхема в качестве режиссера NT Live версии спектакля «Гедда Габлер» Иво ван Хове, в данной работе показывается, что театральные кинотрансляции представляют собой постмодернистский пастиш различных медиаформ. Имеет смысл сравнивать их друг с другом, а не рассматривать театр на киноэкране как ослабленную версию театрального спектакля. В связи с этим исследование носит междисциплинарный характер. В нем используются методологические принципы и подходы театроведения, эстетики, теории кинематографа и телевидения, а также теории медиа. Исследование потребовало привлечения следующих **методов**: искусствоведческого, культурологического, сравнительно-типологического.

Степень разработанности

Тема предлагаемого исследования лежит на пересечении многих отраслей гуманитарного знания, что при отсутствии узконаправленных текстов по данной тематике, исследующих явление театральной кинотрансляции, вызвало

необходимость привлечения искусствоведческих и культурологических работ для решения конкретных задач. Исследования по теории медиа позволили описать интермедиальную природу спектакля на экране как явления, где взаимодействия различных типов медиа определяют и процесс создания произведения, и специфику его восприятия. Работы по истории театра и киноискусства помогли сформировать исторический контекст. Работы по эстетике были использованы для выявления художественных особенностей данного явления. Особую важность также представляют критические обзоры театральных разделов зарубежной прессы.

ТРАНСЛЯЦИЯ THEATRE HD КАК КУЛЬТУРНЫЙ АРТЕФАКТ

Конец XX века свидетельствовал о начале значительного сдвига от театральной сцены к кинематографическому и телевизионному экрану как места для постановки и интерпретации драматических текстов, конечно, преимущественно шекспировских. Так в 1953 году британское художественное телевидение вступило в новую стадию своего развития. Вехой в этом процессе стал экспериментальный проект «Елизаветинская ночь» телекомпании BBC, который представил своим телезрителям шоу в стиле эпохи правления Елизаветы II. Телевизионный павильон был превращен в стоячий партер лондонского «Глобуса», диктор Макдональд Хобли облачился в костюм британского аристократа XVI века, а ведущие в качестве обращений использовали «Sir» и «Master»³. Такие каналы, как CBS и ABC в середине 1950-х разработали формат прямых трансляций антологий драмы, который использовался в 133 эпизодах программы «Playhouse 90», 10 сезонах «The United States Steel Hour», 122 эпизодах «Screen Directors Playhouse» и других аналогичных телесериалах.

Такая популяризация классической драматургии через адаптацию в масс-медиа значительно усложнила ее статус в части принадлежности к высокой элитарной культуре, делая ее более привлекательной и доступной не только для просвещенных зрителей в крупнейших театральных центрах Европы, но и для широкой аудитории различных социальных слоев по всему миру.

Одновременно с некоторым уменьшением количества постановок по классической драматургии в начале XXI века, произошло заметное распространение театральных кинотрансляций, которые включили в масс-медиа адаптации различные элементы театральной условности, отсутствовавшие в большинстве телевизионных и кинематографических версий.

Кинотрансляции представляют собой попытку театральных компаний, таких как Национальный театр Великобритании, за счет применения новейших технологий претендовать на часть в расширяющейся области различных вариантов представления драматических текстов (начиная от радио, телевизионного театра и до современных форм сайт-специфик театра). Высокие технологии записи и передачи данных позволили принести виртуальный опыт просмотра

³ Телевидение между искусством и массмедиа : научное издание / Л. И. Сараскина [и др.] ; ред.-сост. А. С. Вартанов. — М. : Государственный институт искусствознания, 2015. — С. 69.

театрального представления в сферу поп-культуры. Таким образом, театральные кинотрансляции способствуют стиранию границ между высоким и массовым искусством, характерным для существования театра в XXI веке.

Говоря в общем, сама форма восприятия театральной кинотрансляции такова, как если бы она была художественным кинофильмом. Спектакль представлен на двумерном экране в зале кинотеатра, опыт просмотра также происходит коллективно, а не индивидуально, как в случае телевидения.

Таким образом, просмотр театральной кинотрансляции напоминает традиционную модель кинематографического восприятия, которая представляет публичный коллективный опыт для группы зрителей. Доля привлекательности трансляций для части зрителей содержится также в тех преимуществах, которые предоставляют кинотеатры, как, например, удобное месторасположение, близкое к дому, по сравнению с театром, экран высокой четкости, звуковая система Dolby, а также возможность более свободного поведения во время представления. Хотя зрители, как в театре, часто аплодируют в финале трансляции, такие аплодисменты скорее призваны донести свое одобрение спектакля другим зрителям, а не актерам, чьи изображения появлялись на экране.

Несмотря на эту кинематографическую условность, артефакт, воспринимаемый зрителями, не представлен его создателями как кинематографическое произведение, художественный или документальный фильм, а, скорее, как симулякр театрального опыта.

Рассматривая театральную трансляцию как культурный артефакт, то есть элемент, обладающий уникальностью и в то же время выстраивающий с другими элементами различные многообразные связи, нужно помнить о том, что создание артефактов происходит в результате той деятельности, которая связана с образованием смыслов. Так, театральные спектакли, попадая в сферу работы режиссера трансляции, оператора, режиссера монтажа, обрастают дополнительными представлениями, целями, пониманиями и т. п. Сама потенция содержать в себе некий смысл превращает адаптированный к киноэкрану спектакль в артефакт, продукт творческой духовной деятельности художника. Определение культурного артефакта, данное А. Я. Флиером, как «интерпретативное воплощение какой-либо культурной формы в конкретном материальном продукте, поведенческом акте, художественном произведении, информационном сообщении или оценочном суждении»⁴, позволяет выявить определенные качественные свойства театральной кинотрансляции как артефакта. Культура как комплекс структурно-типологических форм, в которые входит элитарная, массовая, субкультура и другие предполагает рассмотрение артефакта как воплощение той или иной формы в определенном произведении искусства. Театральный спектакль на киноэкране при таком рассмотрении является выражением сразу нескольких форм: привилегированной, популярной, традиционной, экспериментальной и т. д.

Дэвид Сабел, руководитель отдела цифровых СМИ Национального театра, пишет: «С самого начала мы рассматривали трансляции спектаклей в кинотеатрах как альтернативный опыт, понимая, что вы никогда не сможете заменить уникальный опыт пребывания в театре. Однако мы чувствовали, что могли бы

⁴ Флиер, А. Я. Культурология для культурологов : учебное пособие / А. Я. Флиер. — М. : Академический Проект, 2000. — С. 199.

потенциально предложить высококачественный «вторичный» опыт, который значительно бы увеличил возможность увидеть спектакли Национального театра для людей, особенно находящихся за пределами Лондона»⁵. Как и многие комментаторы, Сабел настаивает на том, что кинотрансляции уступают живым спектаклям, так как в трансляции отсутствует одна основополагающая характеристика театра — физическое соприсутствие зрителей и актеров, что обеспечивает обмен энергией, которая вдыхает жизнь в представление.

Можно сказать, что зрители кинотрансляции становятся сопричастными коллективному восприятию театральной аудитории в зале театра, чью реакцию на спектакль можно увидеть и услышать в некоторых моментах трансляции. Поэтому Сабел использует для описания такого опыта слово «вторичный». Но, как видится, форма виртуального коллективного восприятия в случае театральной трансляции сложнее.

Эмансипация зрителя, о которой говорит, в частности, Жак Рансьер, заключена в самом качестве восприятия — идентификации с происходящим или отстранении от него каждого из зрителей. Такая особенность воспринимать или не воспринимать присутствующие в произведении знаки, давать им уникальную интерпретацию «связывает индивидов, побуждает их транслировать друг другу свои интеллектуальные приключения и вместе с тем держит их разделенными, чтобы каждый мог прочертить свой собственный путь»⁶. Особенность, которая является общей для всех зрителей — театра, кино или музея — как раз заключается в способности выстраивать собственный путь взаимоотношений с произведением. И здесь снимается оппозиция между действием и наблюдением, так как зритель, в кресле зала оставаясь внешне пассивным, постоянно сохраняет активную позицию, отбирая, сравнивая, интерпретируя художественные образы в своем сознании. Что касается экранных искусств, то такая аффективная активность воспринимающего, тем не менее, оказывается контролируемой художественными интенциями режиссера, оператора и монтажера.

К тому же камера в трансляциях Theatre HD часто вторгается в неприкосновенное в театральных условиях пространство сцены, выступая или в роли одного из персонажей, или невидимого свидетеля, наблюдающего за происходящим в непосредственной близости. Театр на экране помещает четвертую стену за спиной зрителя в зале кинотеатра. Как и в кинематографе, игровое пространство при трансляции располагается вокруг камеры, а не на одном постоянном месте перед ней, как это происходит в театре. Камера вторгается внутрь пространства или обзирает его по кругу снаружи.

Эффект присутствия, соприсутствия, позволяет зрителю ощутить себя среди участников разыгрываемого действия. Яков Билинкис в связи с этим говорит о раздвоении зрительского восприятия на два сюжета: «Первый — действительная структура событий, второй — внутренние причины, породившие

⁵ Sabel, D. Reflections from the National Theatre [Electronic resource] / David Sabel // Digital Broadcast of Theatre: Learning from the Pilot Season. — URL : http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/pdf/NT_Live_NESTA_case_study.pdf (10.08.2019)

⁶ Рансьер, Ж. Эмансипированный зритель / Жак Рансьер; пер. с франц. Д. Жукова. — Нижний Новгород : Красная ласточка, 2018. — С. 19–20.

эти события, сюжет психологических истоков поступков действующих лиц»⁷. В такой системе восприятия неузнавание препятствует погружению в действие. Вопрос об исполнителе той или иной роли приобретает более важное значение. Через сформированное представление о конкретном актере начинает проступать создаваемый им образ.

Произведение, которое можно видеть в зале кинотеатра, подается как театральное событие. Происходит это путем включения некоторых элементов в дополнение к самому исполнению пьесы. Так, трансляция постановки «Гедда Габлер» Иво ван Хове по пьесе Ибсена в экранной версии Ника Уикхема начинается с общего плана зрительного зала театра «Литтлтон» (Lyttelton Theatre, одна из площадок Национального театра). Ажиотаж готовящейся к началу спектакля публики сменяет общий план сцены, и мы видим освещенную холодным жестким светом обстановку дома Тесманов, состоящую из дивана, рояля и не разобранных после возвращения вещей. Героиня сидит за музыкальным инструментом, спиной к зрителям, первые ряды которых хорошо видны внизу кадра. После чего продолжается показ зрительного зала — в этот раз фокус на балконе, снятый слева и снизу из партера.

Еще один, на этот раз приближенный и под углом слева, ракурс сцены сменяется ведущей Самирой Ахмед, стоящей у края балкона театра и приветствующей зрителей кинотрансляции. Фигура посредника-ведущего, с одной стороны, добавляет действию качество эпизации, так как переносит происходящее в план рассказа, сообщая действию эффект остранения. К тому же такая ситуация предполагает обращение к едва ли персонифицированному зрителю. Рассказчик-очевидец создает описание представления, через которое у зрителя происходит скорее узнавание происходящего, нежели основательное погружение в него. Подобно тому, как герой пьесы Беккета «Игра» задает ряд вопросов: «Ты слушаешь меня? Кто-нибудь меня слушает? Кто-нибудь смотрит на меня? Хоть кому-нибудь есть до меня дело?»⁸, — такая форма общения ведущего с аудиторией иллюстрирует иное положение зрителя, нежели чем в театре. Подобная кинематографическая или телевизионная модель «теряет связь со зрителем и усложняет или не находит направление к адресату, который составляет публику»⁹. Зритель в кинозале может воспринимать, а может и не воспринимать себя как адресата.

Рассуждая о специфике работы актера на телевидении, Алла Демидова однажды сказала, что «телевизионные спектакли рассчитаны не на зал, а на комнату, что в них действие разыгрывается камерно, как это было в свое время в домашних театрах»¹⁰. Такой способ актерского существования ориентирован на более тесный контакт с конкретным зрителем, он дарит зрителю ощущение непосредственной взаимосвязи, которая делает контакт подлинным. Достигается

⁷ Актер на телевидении : сб. статей / сост. В. Сологуб; вступ. статья В. Ивановой. — Вып. 2 (1977). — М. : Искусство, 1977. — С. 18.

⁸ Про всех падающих : Пьесы / Сэмюэль Беккет; пер. с англ. М. Дадяна, Е. Суриц. — М. : Текст, 2012. — С. 87.

⁹ Harries, M. Theater After Film, or Dismediation / Martin Harries // ELH. — Volume 83. Number 2, Summer 2016. Johns Hopkins University Press, 2016. P. 56.

¹⁰ Глуценко, В. Диалоги о телевидении / В. Глуценко, В. Деревницкий, В. Тетерин. — М. : Искусство, 1974. — С. 85–86.

это определенным набором приемов и условий, таких как максимальная, даже по сравнению с кино, правдивость исполнения; использование крупных планов и, следовательно, ограничение игрового пространства. А также невозможность ориентироваться на реакцию зрительного зала; необходимость работать и на камеру, и на партнера в студийных условиях с обилием техники; знание момента, когда актер находится в кадре¹¹. В условиях театральной трансляции актер не использует кинематографический способ существования в кадре, игровое пространство ограничено только залом, по реакции которого можно контролировать работу, а эпизоды, где актер оказывается вне кадра, ему неизвестны. От исполнителя не требуется переноса внимания на камеру, тем более не стоит забывать, что речь идет о театральном спектакле, и публика в зале театра не должна быть в чем-то ущемлена. Один из самых существенных моментов актерской техники при кинотрансляции — представить себя и партнера в пределах обзора камеры. В этом случае режиссер трансляции имеет возможность беспрепятственно выводить исполнителя на крупный план в необходимом для целей трансляции положении, а также усиливать эмоциональное воздействие, поставив камеру (а значит зрителя) на место героя.

Но перемещению спектакля из плана настоящего в план прошлого, когда мы воспринимаем его в качестве свершившегося факта, как это происходит в телетеатре, препятствует то, что мы наблюдаем постановку в прямой трансляции. Таким образом, эффект эпизации срабатывает неполным образом. Кроме того, использование субъективной камеры непосредственно в ходе действия делает зрителя своего рода соучастником событий, наблюдающим за происходящим изнутри.

Короткий документальный фильм-вставка погружает в пространство театра в целом, рассказывая о технической оснащенности сцены и процессе работы разных цехов. В антракте зрителям в кинотеатре представляют серию интервью с создателями постановки — режиссером Иво ван Хове, исполнительницей роли Гедды Габлер Рут Уилсон, исполнителем роли судьи Бракка Рэйфом Спэллом. В конце спектакля Уикхем показывает актерский состав на поклонах и овации зрительного зала. В то время как на экране идут финальные титры, зрители кинотрансляции видят, как театральная публика движется к проходам и делится друг с другом впечатлениями. Такие элементы позволяют зрителям в кинозале представить себя вместе со зрителями театра «Литлттон» участниками театрального вечера. Показ аудитории напоминает кинозрителю, что он свидетель именно театрального представления, а не экранизированной версии пьесы.

В поисках наиболее выразительной композиции режиссер трансляции способен усиливать (или, напротив, нивелировать) интерпретацию пьесы, заложенную режиссером спектакля и актерским составом. Поэтому подобные трансляции должны проводиться в условиях тесного взаимодействия обоих режиссеров — сценической и экранной версии, чтобы их работа велась в одном направлении и преследовала одни цели.

Однако отношения режиссеров в практике проекта Theatre HD основаны на том, что режиссер театра вмешивается, чтобы прояснить уже существующие

¹¹ Меллер, В. Л. Режиссерский замысел и режиссерский сценарий на телевидении / В. Л. Меллер. — М. : ВГИК, 1973. — С. 45.

в спектакле мотивации, лежащие в основе той или иной сцены. Поэтому неправильно говорить о двойной режиссуре отдельно взятого кинотеатрального произведения, так как режиссеры экранной версии тогда бы на равных участвовали в определении характера интерпретации и способа исполнения пьесы. Также стоит отметить различие между постановками, специально предназначенными для показа на экране, как, например, обширное наследие телевизионного театра (например, телевизионные спектакли в постановке Анатолия Эфроса), предполагающее долгосрочное сотрудничество театральной стороны с камерой, и то, что можно назвать «фиксацией спектакля» (модель Theatre HD), в которой режиссер трансляции вступает в процесс уже после того, как постановка осуществлена и пытается уловить и передать намерения театрального режиссера.

Режиссеры театра тратят месяцы на работу с текстом, разработку оформления спектакля, репетиционный процесс и работу с актерами. Каждый жест, каждый нюанс, каждая возможная интерпретация, способ воплощения из всех возможных в данный момент находятся в ведении режиссера, что, конечно, по ряду причин недоступно режиссеру трансляции. Не имея такой свободы во владении материалом, режиссеры киноверсии, однако, поставлены перед не менее сложной задачей, — используя имеющиеся богатые технические возможности, воспринять и отразить постановку так, как видит ее зритель в зале театра.

Театр до недавнего времени был существенно ограничен в способах самофиксации. Возможности сохранить какие-то элементы театрального спектакля во времени появились с развитием фото- и видеоискусства. До этого театр располагал только письменными свидетельствами, критическими очерками, мемуарами и самими драматургическими текстами. Кинематографический артефакт — зафиксированный на пленке или цифровом носителе фильм — предстает в неизменном виде перед разной аудиторией, так как обладает качеством воспроизводимости. Театр в своем экранном воплощении присвоил это качество, благодаря чему факт его существования перестал быть прочно связанным с фактом его осуществления.

«ГЕДДА ГАБЛЕР» ИВО ВАН ХОВЕ В ПРОЕКТЕ NT LIVE — ТЕАТРАЛЬНЫЙ КИНООПЫТ

Режиссер видеоверсии постановки Иво ван Хове Ник Уикхем начинает трансляцию, выбирая планы, в которых отражается и общий контекст обстановки в доме, и даются штрихи к портрету главной героини. Мы видим на дальнем плане суетящихся на авансцене Фрекен Тесман и служанку БERTУ, бурно обсуждающих возвращение молодоженов. Позади них по центру сцены стоит рояль, сидя за которым спит Гедда. После этого на общих и средних планах Уикхем сосредотачивается на диалоге БERTЫ и Фрекен Тесман, их возне с окном и цветами, обсуждении присуждения докторской степени Йоргану Тесману. По ходу этих кадров Гедда исчезает из поля зрения кинозрителя, но, что важно, хотя она пока еще не играет никакой роли в развитии действия, она уже показана. Эти первые кадры предназначены для имитации погружения зрителя в пространство спектакля в его первые минуты. Как и при погружении в художественное пространство произведения, режиссер направляет внимание зрителей от изучения

общего пространства сцены, постепенно суживая зрительный обзор, к более подробному его рассмотрению.

Трансляции Theatre HD тогда лучшим образом достигают своих целей, когда они воспроизводят, имеющимися средствами, восприятие зрителем оригинальной постановки. Большое значение в трансляции приобретает выбор ракурсов, движение камеры и других операторских и монтажных приемов, которые дополняют цели театральной постановки и позволяют зрителю наиболее точно понять видение режиссера спектакля.

При этом кинотрансляции выходят за пределы театральной условности, включая кинематографический способ работы с камерой, который дает обзор, недоступный для зрителей в театральном зале. Хотя NT Live позиционирует свои трансляции как просмотр с лучшего места в театре, было бы точнее сказать, что они дают лучшую точку обзора в каждый данный момент. Ведь режиссер трансляции, подобно режиссеру художественного фильма, определяет, какие именно аспекты театрального спектакля будут видны зрителям, и под каким углом зрения они будут показаны.

В театре «Литтлтон», вмещающем до 890 человек, зрители располагаются на двух уровнях — партере и балконе. При таком расположении не вся часть зрителей будет наблюдать конкретную мизансцену с точного угла, рассчитанного на получение желаемого эффекта. При этом режиссер кинотрансляции может обеспечить для любого зрителя просмотр каждой мизансцены с оптимальной позиции.

Процесс выбора лучшего изображения, как правило, опирается на три таких составляющих, как освещение, драматическое развитие и художественная выразительность кадра. Прежде всего, режиссер исходит из того, какая камера в настоящее время находится в лучшем положении, чтобы захватить артиста, говорящего в данный момент, учитывая положение его персонажа на сцене. Затем рассматривается использование кадра с точки зрения понимания зрителем того или иного аспекта пьесы или режиссерского решения спектакля. Снимаемые кадры ведут зрителя через историю, показывая персонажей в тот момент, когда на них ссылаются, или когда они реагируют на происходящее по ходу развития сюжета. Например, в начальной сцене спектакля, когда Фрекен Тесман и Берта обсуждают приезд молодоженов из путешествия, Ник Уикхем приближением обращает внимание зрителей на то, как Фрекен Тесман открывает окно, восклицая: «Душно здесь! У них всегда должен быть свежий воздух»¹², тем самым давая характеристику атмосфере, царящей в доме, и отношениям в этой семье (приложение 1).

Хотя зрители трансляции обеспечены разнообразием перспектив, обеспечивающих цельное восприятие театрального произведения, изобретательными визуальными конфигурациями, они также теряют часть свободы, например, в выборе куда — на какой персонаж или аспект сценического оформления — направить свой взгляд в тот или иной момент. Такая свобода остается только в рамках определенного кадра. Зритель трансляции всегда видит действие со строго определенной перспективы и в масштабе, заданными режиссером экранной версии.

¹² Цитата по пьесе Генрика Ибсена в новой редакции Патрика Марбера / Гедда Габлер [Видео-запись] / реж. Иво ван Хове. London : National Theatre Live, 2017.

Это, проявляется, в частности, в переносе внимания с говорящего персонажа на реакцию слушателя.

Для некоторых критиков именно этот аспект трансляций превращает их в бледную копию театрального спектакля. Говоря о первой трансляции проекта Theatre HD в 2009 году, «Федры» в Национальном театре Великобритании, Питер Кирван называет «потрясающим высокомерием»¹³ уверенность режиссера трансляции в своей достаточной осведомленности в том, в чем именно заинтересован кинозритель, что исключает возможность адекватного переноса на экран театрального спектакля. В качестве аргумента он ссылается на то, что сужение поля зрения исключает многое из того, что составляет опыт живого театра, так как аудитория в театре одновременно наблюдает за несколькими аспектами.

Поскольку театр является драматическим искусством, в котором каждое действующее лицо призвано оказывать какое-либо воздействие на зрителя, задерживать камеру при создании экранной версии только на говорящем, не всегда обосновано. Особенно это ярко видно на примере пьесы «Гедда Габлер», где в традициях новой драмы особую важность имеет ансамблевая игра, отражение второго плана, где говорящий находится в тесном контакте со своим слушателем. Так одна из ключевых сцен драмы, где Бракк раскрывает Гедде всю правду о смерти Левборга, решенная в спектакле в духе полицейского допроса, в экранной версии Ника Уикхема сосредотачивает внимание зрителя на крупных планах Рут Уилсон, показывая эволюцию эмоций героини от восхищения смелостью Левборга до разочарования в «некрасивости» его смерти (*приложение 2*).

Однако реакции исполнителей могут меняться от представления к представлению, и, если бы детально прописанный сценарий, с точным указанием того, какая именно реакция в определенный момент времени должна отражаться на экране, не адаптировался бы к реальному моменту, это пагубно бы сказалось на кинематографической версии — за исключением ключевых линий с очевидными реакциями, следующими из режиссерской концепции.

При проведении трансляции Theatre HD обычно используется шесть или семь камер, некоторые из которых высоко мобильны, поэтому многие, особенно динамичные планы, недоступны зрителям, сидящим в театральных креслах.

Особая система расположения камер позволила Нику Уикхему вести съемки от уровня пола до планов под большим углом над сценой. В «Гедде Габлер» есть моменты, которые эффектно обозреваются сверху, и такие, где наиболее динамичная композиция исходит снизу. Так, например, мизансцена кадра разговора Йоргена и фрекен Юлиане, снятая снизу из-за угла софы, передает заговорщический тон диалога, касающийся публикации книги соперника Йоргена Левборга (*приложение 3*).

Таким образом, съемочное оборудование и его расположение, которое позволяет свободно перемещаться между различными точками съемки, являются существенной составляющей экранной версии спектакля.

¹³ Kirwan, P. Curtain Calls or Credits? Phedre (NT Live) [Electronic resource] / Peter Kirwan // Warwick Arts Centre. Bardathon. 25 June 2009. — URL : <http://blogs.nottingham.ac.uk/bardathon/2009/06/25/curtain-calls-or-credits-phedre-nt-live-warwick-arts-centre> (16.08.2019).

Ключевым элементом успешной театральной кинотрансляции является способность режиссера установить последовательность планов, которые не только дают зрителям четкое представление об исполнителях и реагирующих на них зрителях, но и помещают обе стороны в условия обстановки, в которой происходит спектакль. Это можно проследить, сравнив фотографии отдельных мизансцен постановки с тем, как эти же мизансцены выглядят в трансляции.

На фотоснимке сцены, где Гедда направляет пистолет на судью Бракка, а фактически на зрительный зал (так как Бракк появляется из середины партера), мы видим Гедду со стороны правой части партера. Ник Уикхем в экранной версии оставляет только темный силуэт героини, тем самым проявляя темную сторону ее души. Следующие кадры показывают вид из-за спины Бракка, ориентируя кинозрителя в пространстве театрального зала (*приложение 4*).

В одном из следующих эпизодов Бракк приставляет оружие к голове Гедды. На фотографии мы видим фронтальное изображение данной мизансцены. В экранной версии режиссер дает крупный план Рут Уилсон, позволяя зрителю считывать эмоции героини: отсутствие страха и даже желание быть убитой (*приложение 5*).

Несколько примеров из «Гедды Габлер», снятой для NT Live, могут проиллюстрировать вклад Ника Уикхема в качестве режиссера экранной версии спектакля.

Одна из основных тем постановки — тема свободы и способности человека к внутреннему преобразению. Гедда использует все внешние и внутренние ресурсы, чтобы отстоять свою свободу, хотя ее методы намеренно провокационны. Таким образом, тема свободы влечет за собой еще один ее аспект — ответственности за нее.

Даже у персонажей, окружающих Гедду, не складывается о ней сколько-нибудь ясного представления, ее внутренняя суть постоянно ускользает от них. Маска властной женщины, скрывающей отчаяние, помогает ей выживать в действительности, поправшей всякие идеалы. Но мечта о свободе в конечном итоге толкает ее к разрушению и последовательному возвращению эгоизма.

Слова Гедды наполнены сарказмом и холодом, что подчеркивается в ремарках пьесы («полушутя-полудосадливо»¹⁴, «с усталым выражением»¹⁵, «обдавая его холодным, острым взглядом, тихо»¹⁶). Задача режиссера — показать, что скрывается за этим фасадом.

Лучшие сцены в спектакле — это те, в которых проявляется ее демоническая сущность, обычно скрытая от окружающих. В одной из них, оставшись одна, Гедда яростно расшвыривает цветы, присланные по случаю ее возвращения домой, физически выражая свой гневный протест против реальности, в которой она существует. Ник Уикхем, транслируя эту сцену, активно использует подвижную камеру — установленная на подвижный кран камера позволяет использовать такие приемы, как панорамирование, съемку с верхней точки, что придает сцене

¹⁴ *Ибсен, Г.* Пьесы, стихотворения, статьи и речи, письма (1888–1899) / Генрик Ибсен ; собрание соч. в 4 т. ; пер. с норвеж. ; под общ. ред. В. Г. Адмони; коммент. В. Беркова и М. Янковского. — М. : Искусство, 1957. — Т. 4. — С. 134.

¹⁵ Там же. — С. 135.

¹⁶ Там же. — С. 150.

динамику и передает ощущение истеричности внутреннего состояния героини (*приложение 6*).

Малопривлекательные и провоцирующие поступки героини неожиданным образом вскрывают трагическую безысходность ее существования. «Даже то, как она беспокойно дергает жалюзи... становится знаком ее отчаяния»¹⁷.

Холодность Гедды — это первое, что бросается в глаза, что составляет основу ее отношений с внешним миром. Гораздо сложнее передать бушующее внутри героини пламя. В другой сцене, перед тем, как сжечь рукопись Левборга, актриса исполняет дикий, вакхический танец. Очаг в полу придает сожжению рукописи характер ритуала (*приложение 7*). В своем обзоре в *The Guardian* Майкл Биллингтон, анализируя образ Гедды Габлер в этой постановке, отмечает, что «прекрасная Гедда Уилсон обладает безумным духом, скрывающимся в теле социального консерватора»¹⁸. Это напоминает трактовку Пегги Эшкрофт, которая, работая над ролью в 1954 году, сочла героиню похожей на «айсберг с пылающим глубоко внутри огнем»¹⁹. Гедда в одиночку противостоит и внутренним демонам, и лживости, лицемерию отношений в семье и обществе, но в конечном итоге терпит поражение.

Ощущение краха человеческой судьбы, жизненной трагедии исходит именно из неоднозначности образа Гедды, которая, конечно, не является демоническим и порочным персонажем. В спектакле ван Хове сострадание, которое зритель испытывает к Гедде, несмотря на бьющее на эффект отторжение, рождается из стремления Гедды к идеалу, которое, при его недостижимости, одухотворяет ее.

Йорген Тесман, выходец из иного социального круга, нежели Гедда, имеет с ней мало общего. Экономическая зависимость женщин, побуждавшая вступать в брак в современном Ибсену обществе, не соответствует нынешнему прочтению пьесы. После возвращения из полугодового свадебного путешествия, Гедда проявляет все признаки усиливающего отвращения. Ее прежний аристократический поэтично-романтический мир с верховой ездой и светскими приемами вступает в конфликт с наступающей буржуазной реальностью, воплощенной в представителях семьи Тесманов.

В одной из сцен Ник Уикхем делает акцент на старых домашних туфлях Йоргена, которые выступают своего рода символом мещанского уюта. Но важнее тут оказывается реакция Гедды, у которой привязанность к старым вещам вызывает насмешливое презрение (*приложение 8*). В черновиках к драме Ибсен указывал, что внутренняя отстраненность, непреодолимое одиночество Гедды — «это необходимое бегство от реальности»²⁰. В образе Гедды выражено трагическое убеждение автора в том, что «жизнь, которую человек вынужден проживать в условиях существующего общественного устройства, не стоит того»²¹. Эту мысль

¹⁷ *Billington, M.* Ruth Wilson lets loose Ibsen's demons [Electronic resource] / Michael Billington // *The Guardian*. 13 Dec. 2016. — URL : <https://www.theguardian.com/stage/2016/dec/13/hedda-gabler-review-ruth-wilson-ibsen-ivo-van-hove-national-theatre> (14.08.2019)

¹⁸ *Billington, M.* Ruth Wilson lets loose Ibsen's demons [Electronic resource] / Michael Billington // *The Guardian*. 13 Dec. 2016. — URL : <https://www.theguardian.com/stage/2016/dec/13/hedda-gabler-review-ruth-wilson-ibsen-ivo-van-hove-national-theatre> (14.08.2019)

¹⁹ *Хеммер, Б.* Ибсен. Путь художника / Б. Хеммер. — М. : Б.С.Г.-Пресс, 2010. — С. 179.

²⁰ *Хеммер, Б.* Ибсен. Путь художника / Б. Хеммер. — М. : Б.С.Г.-Пресс, 2010. — С. 180.

²¹ Там же. — С. 180.

Ибсен подтверждает и в письме переводчику драмы на французский язык Морицу Прозору: «...Название пьесы — “Гедда Габлер”. Я хотел этим сказать, что моя героиня — больше дочь своего отца, чем жена своего мужа. В этой пьесе я не задавался так называемыми проблемами. Главной моей задачей было изображение людей, человеческих настроений и судеб на фоне известных условий и общепринятых понятий»²². В сценическом оформлении спектакля символом прошлой жизни героини становится большой портрет генерала Габлера, висящим в центре сцены. Враждебная Гедде сила персонализируется во всех прочих персонажах, окружающих ее. Йорген, его тетушка Юлиане, служанка Берта и типичная представительница мелкобуржуазного общества Теа представляют собой гармоничное единое целое с общим прошлым и одинаковым взглядом на вещи. Но главной угрозой для героини становится человек одного с ней социального круга — ассессор Бракк. Поверив в то, что он может стать ее единомышленником, она посвящает Бракка в свои переживания. В результате Бракк покушается на независимость Гедды, манипулируя ею, как в случае, когда он практически приказывает ей не принимать у себя скомпрометировавшего себя Левборга.

В постановке ван Хове отдельные мизансцены особенно ярко выводят на поверхность подтекст, заложенный в пьесе Ибсеном. Как, например, в сцене, где судья Бракк «подчеркивает свое намерение удержать Гедду, прижимая ее к стене или обливая ее кровоподобной жидкостью»²³. Именно Бракк первый растопчет цветы, которые Гедда оставила на сцене.

Какие бы вопросы не поднимала эта постановка, она дает свежий взгляд на драму Ибсена и заставляет признать, что и в современном мире найдется место для такой Гедды, беспомощно замкнутой в социальную зависимость.

В строгой простоте гостиной Тесманов есть что-то угнетающее и, хотя через окно периодически в комнату попадает свет, двери нет. Персонажи попадают и покидают сцену через зрительный зал, все — кроме попавшей во внутреннюю западню Гедды. Анализируя свою концепцию пьесы в одном из интервью, И. ван Хове отмечал, что самоубийство этой современной Гедды — экстремальный выбор, вызванный тем, что она не способна прожить свою жизнь, «она не способна сделать это по разным причинам. Таким образом, это стало экзистенциальной пьесой, а не столько о гнетущем обществе XIX века»²⁴.

Основную идею пьесы режиссер выражает и с помощью сценографии. Большое окно пропускает воздух и свет лишь с одной стороны комнаты, а на противоположной стене вертикальные жалюзи отбрасывают длинные тени, создавая видимость тюремной камеры. В другом случае коварный судья Бракк угрожает Гедде, в то время как его силуэт, с раздвинутыми ногами, нависает над ее маленьким, дрожащим телом. То, что фигура Бракка не показывается целиком, делает мизансцену кадра еще более угрожающей (*приложение 9*).

²² Там же. — С. 181.

²³ Billington, M. Ruth Wilson lets loose Ibsen's demons [Electronic resource] / Michael Billington // The Guardian. 13 Dec. 2016. — URL : <https://www.theguardian.com/stage/2016/dec/13/hedda-gabler-review-ruth-wilson-ibsen-ivo-van-hove-national-theatre> (14.08.2019)

²⁴ Parkin, S. National Theatre masterpiece Hedda Gabler comes to Norwich [Electronic resource] / Simon Parkin // Eastern Daily Press. 29 October 2017. — URL : <https://www.edp24.co.uk/going-out/national-theatre-masterpiece-hedda-gabler-comes-to-norwich-1-5256254> (12.08.2019)

Трагедия Гедды Габлер в том, что в ее жизни нет цели, которая есть у ее мужа Йоргена Тесмана и бывшего возлюбленного Эйлера Левборга, одержимых, каждый в своем направлении, научными изысканиями.

Эйлерт в своих исследованиях погружается в культуру будущего, культура же современного общества оказывается чуждой ему. Он также далек от реальности, как и Гедда, также не приспособлен к каждодневному течению мещанской жизни. Он — чужак в мире Тесманов и Бракков и вносит разлад в установленный порядок вещей. Особенно выразительна в этом отношении кадровая мизансцена, отражающая отчаяние Левборга после потери им рукописи и окончание всей прошлой жизни: на первом плане Левборг сидит на полу, опустившись на колени, на заднем плане в такой же позе мы видим Гедду, сразу за ними взвивается пламя очага (*приложение 10*).

Все эти примеры показывают, что смысловое значение определенных мизансцен сильно зависит от ракурса, заданного зрительскому восприятию.

Сравнение сцены сожжения рукописи Левборга в версии Уикхема с такой же сценой в кинофильме Алекса Сигала 1963 года, где заглавную роль исполнила Ингрид Бергман, показывает разницу между театральным и кинематографическим представлением событий.

В начале, под звуки нарастающей тревожной музыки, мы видим Гедду, перелистывающую страницы манускрипта. Затем она бессильно откидывается на спинку кресла, и Сигал дает кадры из глубины камина. Гедда подходит к огню, и уже на крупном плане сквозь дым мы слышим монолог, произносимый Ингрид Бергман. Тревожный музыкальный аккорд, и эпизод переходит в затемнение. Камера переключается на диалог фрекен Юлиане и Гедды о смерти тетушки Рины.

Использование специфического ракурса изнутри объекта, затемнения, обозначившего продолжительный временной промежуток, и смены места действия позволяет добиться кинематографических эффектов, которых нет в экранной версии театральной постановки (*приложение 11*).

Искусство кинематографа дает возможность сохранить ту непрерывную жизнь образа, которую мы наблюдаем в театре. Помимо этого театр на киноэкране приобрел кинематографическую особенность быстрой смены мест действия, а также, как и кино, приблизил исполнителя к зрителю на максимально короткое расстояние.

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ КАК ПРИНЦИП ТЕАТРАЛЬНОЙ КИНОТРАНСЛЯЦИИ

При просмотре театрального спектакля на киноэкране зрители сталкиваются с двумя разными проявлениями достоверности произведения. Признак телевизионности проявляется в показе спектакля как реального факта. С другой стороны, сама постановка погружает в условное театральное пространство. Природа экранной достоверности основана на эффекте документальности, которая применяется и в телевидении, и кинематографе, что подтверждает Владимир Саппак, говоря, что «телевидению присущ не эффект иллюзии присутствия на условном событии, а эффект присутствия при событии реальном»²⁵. Реальным

²⁵ Саппак, В. С. Телевидение и мы / В. С. Саппак. — М. : Аспект Пресс, 2007. — С. 96.

событием здесь остается сам спектакль, условность концентрируется в его осуществлении. Единственно реальное, что происходит на глазах у зрителя в самый момент просмотра трансляции — это превращение актера в персонаж, происходящее в ходе спектакля. И именно эта реальность оправдывает условность всего остального — условность существования в заданных обстоятельствах, взаимодействия с другими персонажами и окружающим пространством.

В самой условности феномена театральной кинотрансляции заложен один важный аспект: постановка, ее герои, внешнее оформление, условия восприятия представлены на экране не такими, какими их задал на сцене театральный режиссер. Эта разница может быть выражена как несоответствие между изображением и описанием чего-либо. Художественность экранной версии как самостоятельного произведения искусства требует визуальной выразительности, тогда как буквальное воспроизведение первоисточника в виде театрального спектакля можно было бы назвать его описанием. Камера, словно постоянно сверяясь со сценическим первоисточником, пристально осматривает героев, их мимику, жесты, декорации и бутафорию, отмечая все необходимое и первостепенно важное. Неизбежный отбор визуального материала при съемке переводит театральную кинотрансляцию из области досконального отображения в область образной выразительности.

Например, на экране планы зрительного зала со спины, во время поклонов, изобразительно ничем не примечательны, но возникает необходимость в оправдании и подчеркивании самостоятельной значимости изображения. Отсюда возникает необходимость постоянного баланса между кинематографическим видеорядом и адекватным отображением театрального первоисточника. Видеоряд, который не отменяет и не подменяет театральное повествование, вступает с театральным текстом в сложные взаимоотношения в силу той субъективной точки зрения, которую приносит операторская, монтажная режиссерская работа над экранной версией. Взаимодействие этих субъективных точек зрения и образует ту структуру, которая позволяет не подменять образный рассказ простым иллюстративным показом событий.

Кинематографические трансляции театральных постановок уже выработали свои приемы и методы, которые, прежде всего, ориентированы на наиболее точную передачу оригинала, что требует особых принципов использования экранных (кинематографических, телевизионных) художественно-выразительных средств. Одна из задач режиссуры состоит здесь в том, «чтобы зрительно проявить структуру повествования, оперируя намеком, деталью, пластическим эскизом — атрибутами откровенной условности»²⁶. Специфические особенности кинотрансляции театрального спектакля требуют наличия особой кинематографической условности мизансцен, особых художественных приемов, отличных от специфически театральных.

Осмысление и использование кинематографического опыта, а также само развитие искусства театра, кинематографа и телевидения создают основу для разработки теоретической базы режиссуры театра на киноэкране. Главной особенностью режиссуры киносpectакля становится то, что она вынуждена соединять в себе два направления: с одной стороны, представление спектакля в виде

²⁶ Марченко, Т. А. Театр в каждом доме / Т. А. Марченко. — М. : Искусство, 1986. — С. 121.

последовательности монтажных планов, с другой стороны, сохранения непрерывной линии развития создаваемых актерами образов.

Это новый, отличный и от кинематографического, и от телевизионного, и от театрального, вид режиссерского творчества. Он требует от режиссера кинотрансляции сочетания всех трех названных видов режиссуры. Создаваемое произведение экранного искусства — это не просто посредник между осуществляющим вещание театром и кинозалом, это переосмысление всего визуально-пластического образа спектакля.

Сегодня облик и театра, и кинематографа значительно изменился. Кинематограф стал составляющей частью сценического искусства, что выполнило ряд конкретных функций — раздвижение границ театральной коробки и разрушение театральной условности. В результате театр позаимствовал у кинематографа многие специфически кинематографические выразительные средства: монтаж эпизодов, отличный от драматургического поактового построения, использование крупного плана и метонимии как способов художественного выражения. Но подобно тому, как элементы кинематографического языка в театре превращаются в некую «остраняющую» условность, так и театральная поэтика на киноэкране выводит зрителя из автоматизма восприятия, поскольку театральная условность, существующая неизмеримо дольше оптической, легко идентифицируется и прочитывается зрителем.

В ходе сравнительного анализа различных аспектов феномена театральной кинотрансляции, мы касаемся теории интермедиальности. В широком смысле интермедиальность относится к участию двух или более условно различимых медиа в одном культурном артефакте. При этом границы участвующих медиа могут не быть четко выражены. Понятие медиа охватывает как традиционные изящные искусства, такие как живопись, архитектура, музыка, так и технологические, такие как фотография и кинематограф.

Вернер Вольф, исследуя специфику интермедиальности в своей монографии «Музыкализация прозы: теория и история интермедиальности» (*The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*), предлагает простую и эффективную систему категоризации различных медиа, когда они выступают в комбинации друг с другом. Открытая интермедиальность возникает в случае, когда медиа непосредственно присутствуют в произведении с их типичными отличительными признаками. Скрытая, напротив, появляется, когда два различных медиа образуют смысловое значение культурного артефакта, в котором, тем не менее, одно из медиа проявляется непосредственно в своих типичных установленных признаках, а другое косвенно присутствует внутри первого медиа²⁷. Одно медиа, непосредственно присутствующее, считается доминирующим, в то время как другое — подчиненным. Остается ли театр в трансляциях Theatre HD опознаваемым как театр в кинематографическом контексте — вопрос, который лежит в сути явления.

Исполнительское искусство на сценических подмостках, присутствие зрителей в зале в данном случае функционирует как доминирующая медиаальность. Репортажи, документальные сюжеты, кинематографическая техника не могут

²⁷ Wolf, W. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* / Werner Wolf. Rodopi, 1999. P. 39–40.

изменить театральный статус события, влияя на соприсутствие и восприятие аудитории.

С таким подходом полемизирует Гектор Перес, который в монографии «Опера и видео: технология и зрелищность» (*Opera and Video: Technology and Spectatorship*) смещает акцент со столкновения, взаимодействия или противостояния медиа и говорит о конвергенции, предлагая альтернативный путь для концептуализации отношений между театром и видео. Конвергенция еще больше размывает границы между медиа. А с приходом театра в компьютеры, мобильные устройства и широкоформатный HD-экран мультиплекса прошлые условия, идентифицировавшие театр с определенным видом окружающей обстановки и способом восприятия больше не являются чем-то безусловным. К слову, подавляющее большинство театральных авангардных экспериментов начинались с пересмотра привычных отношений между артистом и зрителем и того, что зритель должен получать от театра в принципе.

Конвергенцию стоит рассматривать как процесс, а не конечный результат. Конвергенция медиа подразумевает объединение представления информации в одном медиaprостранстве с помощью технологий нескольких типов.

Медиализированный театр, то есть постановка, изначально создаваемая для непосредственного исполнения на сцене перед аудиторией и впоследствии адаптированная для представления на двумерной плоскости экрана, требует особого инструментария для критического осмысления. При интерпретации медиализованного театра необходимо учитывать те искажения, которые при посредничестве камеры и экрана претерпевает сценическое представление. Драматургия искажения — термин, введенный отчасти Сергеем Эйзенштейном, который сформулировал идею кадра как «минимального “искаженного” фрагмента природы»²⁸, а также Элизабет Ле Компт, театральным режиссером, которая текстовые и медиаописания реальных физических действий охарактеризовала как «искажение»²⁹. Опосредованный камерой и экраном спектакль — это, неизбежно, искажение оригинального события. Можно выделить три основных области искажения, которые возникают при переходе из одного медиа в другой: пространство, композиция изображения (положение камеры), монтаж.

В рамке кадра кинематографическое пространство создает основание в виде расширяющейся вверх трапеции. Тогда как типичный план сценической площадки представляет собой трапецию с большим нижним основанием. Это становится очевидно в ходе известного эксперимента, суть которого состоит в том, чтобы прочертить на полу фигуру, следуя за рамкой кадра, который проецируется с помощью камеры на стене³⁰ (*приложение 12*). То есть кинематографическое пространство, отображаемое в кадре, имеет основание, зеркально отраженное относительно его театрального аналога. Театральная сцена уже у задника

²⁸ Eisenstein, S. *Through Theatre to Cinema. Film Form: Essays in Film Theory* / Sergei Eisenstein ; ed. and trans. Jay Leyda. New York : Harcourt Brace, 1949 (1977). P. 5.

²⁹ LeCompte, E. Who Owns History? / Elizabeth LeCompte // *Performing Arts Journal*. 6.1 (1981). *Performing Arts Journal*, Inc, 1981. P. 51.

³⁰ Bay-Cheng, S. Theatre Squared: Theatre History in the Age of Media / Sarah Bay-Cheng // *Theatre Topics*. Number 1, March 2007. Volume 17. Published by The Johns Hopkins University Press, 2007. P. 42.

и расширяется к линии рампы, кинематографическое пространство расширяется к фону. По этой причине отойти назад от камеры на съемочной площадке или внутри телевизионного павильона имеет эффект гораздо больший, чем шаг назад вглубь сцены. Поэтому зрительные залы, как и студии на экране выглядят болеелюдно, пространство как бы сжимается, хотя все пропорции сохранены.

Точно также зеркально отраженным оказывается сценическое пространство, когда оно попадает на экран в трансляциях Theatre HD. То, что приближалось по направлению к зрителям, теперь направлено в обратную сторону, отстраняясь от них. Представление словно опрокинуто и сталкивается с собственным отражением в зеркале экрана. Адаптация к экрану должна учитывать эту смену направленности восприятия, что в удачных версиях компенсируется грамотной работой камеры внутри сценического пространства, вторжением в него, создает динамичную среду и увеличивает вовлеченность. Камера сообщает сценическому пространству высокую мобильность (большую, нежели в театре), приближая зрителя для большего эмоционального воздействия и отдаляя его для создания дистанции или импульса к анализу на протяжении всего спектакля.

В арсенале оператора для исследования сценического пространства оказывается большое количество кинематографических приемов, которые обеспечивают практически безграничные возможности в построении кадровых мизансцен: изменение фокусного расстояния, приближение и отдаление с помощью тревеллинга или зума, быстрая перемена точек съемки, панорамирование, установка ракурса под различным углом. Однако камера при этом выступает в роли властного диктатора, определяющего, что и каким образом видит зритель в каждый данный момент времени.

Пространство экранного медиа имеет более узкую часть ближе к объективу и самую широкую часть в отдалении от него, поэтому можно говорить об экранной интровертности, которая дает ощущение затягивания зрителей внутрь. Иллюзия присутствия в экранном медиа создается вовлечением зрителя через кадр в художественное пространство кинокартины или телепередачи. Театральное пространство, напротив, экстравертно, так как проецируется не только в сторону линии рампы, но, через действие актерского искусства, выходит за ее пределы и охватывает энергетически зрительный зал.

Немецкий кинотеоретик Зигфрид Кракауэр, анализируя кинематографическое пространство, описал кадр как расширение фотографической рамки, содержание которой отсылает к содержанию вне этого кадра, «рамка фотокадра — лишь условные его границы; его содержание связано с содержанием остающегося за рамкой; его композиция говорит о чем-то невместимом — о физическом бытии»³¹. Как и при просмотре кинофильма, зрители театральной трансляции оказываются в условиях, когда они наблюдают лишь фрагмент гораздо большей реальности. Целая картина складывается из совокупности эпизодов, стоящих в определенной последовательности, — то есть с помощью монтажа.

Зритель при просмотре трансляции, осознанно или нет, для восприятия произведения вынужден совершать двойную работу: во-первых, усваивать смыслы внутри непосредственно сценического пространства и, во-вторых, смысловую

³¹ Кракауэр, З. *Природа фильма. Реабилитация физической реальности* / Зигфрид Кракауэр ; пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. — М. : Искусство, 1974. — С. 45.

нагрузку, которая выходит за пределы театральной коробки, условного географического пространства, то есть тот семантический слой, который лежит в монтаже, операторской работе и т. д.

Театральный зал, транслируемый на экран, таким образом, целиком вписывается в постдраматическую концепцию театрального пространства, как «место для эстетики, которая разрушает драматическую парадигму, фрагментирует восприятие и повышает общий уровень сенситивности»³².

Трансляции проекта Theatre HD используют в большинстве случаев один из двух подходов к процессу монтажа — кинематографический или телевизионный. В обоих случаях непрерывно происходящее действие на сцене через одну из камер выводится на основной регистратор, к которому подключены все задействованные в съемке аппараты. Режиссер трансляции имеет доступ к видеосигналам со всех камер одновременно и контролирует переключение между ними. Нужно отметить, что подобный монтаж с многообразием ракурсов, крупных и общих планов способствует созданию иллюзии погружения в художественное пространство спектакля, однако стандартизирует многообразные взгляды, разнообразные точки зрения зрителей, находящихся в зале театра. Аудитория спектакля в зале кинотеатра имеет единую контролируемую позицию просмотра некоего среднего зрителя, впрочем, самую выигрышную. В данном случае условия просмотра не зависят от того, на каком месте находится зритель кинотрансляции.

Подпроект Theatre HD «The Globe On Screen» отличается телевизионной манерой монтажа, которая с меньшей выразительностью призвана выполнять преимущественно описательную функцию, представляющую спектакль. Это вызвано, прежде всего, тем, что архитектура театра «Глобус» является не менее важной для театрального восприятия, чем сам спектакль. В связи с этим трансляции «Глобуса» изобилуют общими планами, деталями интерьера, а также особым вниманием к реакции публики и взаимодействию с ней актеров. Это образует некоторую дистанцию по отношению к постановке и некоторое противоречие в восприятии ее на экране, так как киноаудитория в этом случае наблюдает не за самой постановкой, а за тем, как смотрит эту постановку глобусовская публика, и как артисты театра «Глобус» разыгрывают ее перед зрителями театра.

На формирование аудитории театра на экране значительно повлияло и привлечение к проекту цифровых технологий, в частности, возможности оставлять сообщение со своими впечатлениями, высказывать свое мнение в Twitter (и других социальных сетях). Twitter позволяет следить за процессом зрительского восприятия так, как это невозможно было до недавнего времени. К тому же индивидуальный голос, уникальная реакция, неповторимые впечатления и, что важно, возможность получить ответ привносят элемент личностного начала в близкую зрительскую массу. Знакомство с другими мнениями, высказывание собственного, развертывание дискуссий уже образовало масштабное виртуальное сообщество вокруг трансляций. Аудитория становится видимой и заявляет о себе.

Такие проекты, как «RSC Live», «NT Live» используют технику монтажа, близкую к кинематографической. Они эффективно применяют многообразные кинематографические техники мизансценирования и операторской работы.

³² *Boyl, M. S. Postdramatic Theatre and Form / Michael Shane Boyle, Matt Cornish, Brandon Woolf. London : Methuen Drama. Bloomsbury Publishing Pic, 2019. P. 51.*

Публику в зале в таких трансляциях мы видим только перед началом спектакля, в антракте и на поклонах, что помогает сохранить эмоциональную вовлеченность зрителей в кинотеатре. Выразительные крупные планы, захватывающие ракурсы с подвижных камер, динамическое панорамирование и другие приемы выступают уже в качестве художественно-выразительных средств, дополняющих смысловую нагрузку спектакля, или даже привносят доступные только зрителям в кинотеатре нюансы.

Джошуа Мейровиц, первым предложивший рассматривать медиа с точки зрения выделения специфических, «физически, психологически и социально отличных»³³, характеристик каждого вида медиа, перенес фокус дискуссии на эффективное использование этих отличительных качеств. Подход к медиа как к носителю некоторого содержания — определяющий в процессе производства, передачи и восприятия, то есть возможностей кодирования и прочтения заложенной информации — был поддержан одним из первых теоретиков медиа, антропологом Эдмундом Карпентером. Следуя его толкованию, такая гибридная форма медиа, как театральная кинотрансляция, за счет привлечения новейших технических средств выявляет художественный потенциал театрального искусства. Он отмечает: «Каждое медиа, если его особенности правильно используются, раскрывает и передает уникальный аспект реальности, правды. Каждый предлагает различную перспективу, способ увидеть иное, скрытое измерение реальности... Вот почему новые языки, вместо разрушения старых, действуют сообща с ними. Разрушена только монополия... Появление новых медиа часто освобождает предшествующие медиа для творческих достижений»³⁴.

Джон Эллис, продюсер телевидения и культуролог, акцентирует внимание на взаимосвязи отличительных качеств медиа и заложенных в содержание специфических нарративов, то есть, отдавая предпочтение процессу самоосуществления культурологического текста. Экранные искусства, кинематограф и телевидение, он рассматривает как сочетание трех компонентов по степени их важности: изображение, звук и повествование в кинематографе, звук, изображение, повествование на телевидении. Это объясняет разницу в способах взаимодействия каждого из медиа с аудиторией, однако, и то, и другое, по его мнению, направлено на поощрение изолированности аудитории и самого произведения, что помимо эстетики отдельности, подстегивает потребительский характер взаимоотношений³⁵. Это можно назвать приметой всех мультимедийных форм.

Разработки XXI века в области информационных коммуникаций превратили любое исполнительское искусство, визуальное или аудиальное, в контент, который может быть записан на некий внешний носитель. Так, драматический театр или оперный театр уже стали частью медиасферы с новыми конвенциями и условиями (например, беспрепятственный и мгновенный доступ, меньшая зависимость от места просмотра и т. д.).

³³ *Meyrowitz, J. Medium theory / Joshua Meyrowitz // In David Crowley & David Mitchell, Communication theory today. Stanford, CA: Stanford University Press, 1994. P. 50.*

³⁴ *Carpenter, E. Explorations In Media & Anthropology / Edmund Carpenter // Visual Anthropology Review. Number 2, Fall-Winter 2001–2002. Volume 17. Society for Visual Anthropology, 2002. P. 116.*

³⁵ *Ellis, J. Visible fictions: Cinema, television, video / John Ellis. NY : Routledge, 1992. P. 1.*

Внедренный в показ спектакля на киноэкране телевизионный формат репортажа с места событий помимо того, что он вписывает постановку в глобальный контекст, следует постмодернистской норме сосредоточенности на процессе. Зритель погружен в процесс создания от самого начала, от рассказанных в интервью с создателями первоначальных вариантов задумок, до показа изнанки производства — машинерии, пошива костюмов, особенностей грима и т. д. Это сообщает трансляции черты автодокументальности, свойственной экранным искусствам.

Что касается вторичного воспроизведения театрального спектакля средствами кинематографического и телевизионного медиа, то экранная версия отличается от своего оригинала, прежде всего, тем, что, как заметил Уолтер Бенджамин, «даже самое совершенное воспроизведение произведения искусства испытывает недостаток одного элемента: его присутствия во времени и пространстве, его уникального существования в том месте, где ему суждено быть».³⁶ В этом случае все усилия должны быть направлены на более естественное взаимодействие с репрезентацией, натурализацию его восприятия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Такое явление, как театральная кинотрансляция, с принятием театральной условности, коллективным восприятием и аурой особого уникального события, преднамеренно имитирует событие театральное. Но нельзя игнорировать тот факт, что показ на двумерной плоскости большого экрана в зале кинотеатра, кинематографическая техника работы с камерой, управление вниманием зрителя по кинематографическому принципу, приближают трансляцию к кинематографическому жанру. Также в театральной трансляции отсутствует присутствие актеров и зрителей, режиссеры лишены возможности использовать многие техники монтажа и киноэффекты. Произведения Theatre HD, хоть и появляются в настоящее время на DVD, создаются для показа на широкоформатном экране, а не для домашнего просмотра. Такие трансляции не вписываются ни в одну из существующих разновидностей медиа, поэтому, возможно, они на пути к созданию новой формы медиа со своей уникальной условностью.

Сочетание монологов, показанных крупным планом, репортажей из-за кулисы, документальных вставок, а также прямой трансляции, которая позволяет актерам импровизировать на экране в режиме реального времени — это не что иное, как смена средств коммуникации, от кинематографа к театру и, наконец, телевидению. Театральный материал выстраивается и монтируется по законам кинематографической и телевизионной художественной образности.

Все театральные, кинематографические и телевизионные элементы, которые встречаются в театральных кинотрансляциях, использовались и ранее, но они объединяют эти элементы в конфигурацию, которая не существовала до XXI века. Поэтому можно сказать, что трансляция Theatre HD является особой постмодернистской формой искусства. Как пастиш прошлых моделей представления

³⁶ Benjamin, W. The work of art in the age of mechanical reproduction / Walter Benjamin // In Gerald Mast & Marshall Cohen, Film theory and criticism: Introductory readings. Oxford University Press, 1985. P. 675–693.

театрального зрелища на экране, а также как явление уникальное в своем роде, театральные трансляции требуют рассмотрения с позиции самодостаточного полноправного артефакта, а не просто имитации театрального опыта.

Взаимодействие театра, телевидения и кинематографа в трансляциях Theatre HD происходит в сфере самоопределения границ условности трех искусств. Театральный материал, представленный экранными средствами, не означает синтеза трех эстетических систем, но открывает, прежде всего, перед театром, новые возможности. Театр с помощью трансляций обогатился порожденной экранными искусствами новой для него формой коммуникации со зрителем.

Цифровые технологии и сама природа экранных медиа дают новое представление о положении зрителей в условиях трансляции в кинотеатре, которое предполагает также столкновение с другой публикой, находящейся в зале театра.

Также театральная трансляция на экране кинотеатра окружает спектакль дополнительным паратекстом, который зависит от тех, кто находится за кадром. Такая форма бытования театра на экране, как трансляции спектаклей на экране кинотеатров, выразившаяся в глобальном проекте Theatre HD переносит дискуссию об экранном театре из исторического поля в область медиажанров, техники создания, а также пересмотру и уточнению понятий соприсутствия и соучастия.

В быстро развивающейся области так называемого альтернативного контента кинотеатров, театральные трансляции все больше позволяют себе эксперименты, касающиеся процесса фиксации на видео спектакля, все больше сужающими зазор между личностным и техническим. Это дает начало распространению новых подходов к медиавещанию и вовлечению многообразной аудитории в различные типы взаимодействия друг с другом и спектаклем в обновленных телевизионных, кинематографических и информационных традициях.

Сегодня исполнительские искусства все больше взаимодействуют с фиксирующими медиа — кинематографом, телевидением, а также цифровыми технологиями. В связи с этим правомерно взглянуть на феномен театрального спектакля на киноэкране и с несколько другой стороны, представив театр как пространство, способное вместить все другие формы искусства. Поскольку театр не трансформирует медиа, все основные качества кинематографа и телевидения остаются неизменными, он может поглощать их, делая фильм или репортаж одним из театральных знаков, а может подстраиваться под структуру другого медиа, выступая в качестве его основного содержания. Отношения между медиа в таких гибридных формах постоянно пересматриваются и переопределяются. Гибридный интермедиаальный характер такого произведения бросает вызов границам, которые отделяют одно искусство от другого. Присутствуя в театральном зале, мы можем наблюдать за виртуальной реальностью, или, как это происходит в результате экспериментов Theatre HD, в виртуальном пространстве пытаться проникнуть в реальное.

Размывание границ медиа открывает новые формы практической деятельности, как, например, режиссура театральной трансляции, и требует новых форм оценки. Можно только ожидать, что ранее существовавшие и новые медиа будут взаимодействовать все более и более сложными способами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Актер на телевидении : сб. статей / сост. В. Сологуб ; вступ. статья В. Ивановой. Вып. 2 (1977). — М. : Искусство, 1977. — 127 с.
2. Беккет, С. Про всех падающих : Пьесы / Сэмюэль Беккет ; пер. с англ. М. Дадына, Е. Суриц. — М. : Текст, 2012. — 296 с.
3. Глущенко, В. Диалоги о телевидении / В. Глущенко, В. Деревицкий, В. Тетерин. — М. : Искусство, 1974. — С. 85–86.
4. Ибсен, Г. Пьесы, стихотворения, статьи и речи, письма (1888–1899) / Генрик Ибсен; собрание соч. в 4 т. ; пер. с норвеж. ; под общ. ред. В. Г. Адмони; коммент. В. Беркова и М. Янковского. — М. : Искусство, 1957. — Т. 4. — 823 с.
5. Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Зигфрид Кракауэр ; пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. — М. : Искусство, 1974. — 424 с.
6. Марченко, Т. А. Театр в каждом доме / Т. А. Марченко. — М. : Искусство, 1986. — 175 с.
7. Меллер, В. Л. Режиссерский замысел и режиссерский сценарий на телевидении / В. Л. Меллер. — М. : ВГИК, 1973. — 59 с.
8. Саппак, В. С. Телевидение и мы / В. С. Саппак. — М. : Аспект Пресс, 2007. — 168 с.
9. Рансьер, Ж. Эмансипированный зритель / Жак Рансьер ; пер. с франц. Д. Жукова. — Нижний Новгород : Красная ласточка, 2018. — 162 с.
10. Телевидение между искусством и массмедиа : научное издание / Л. И. Сараскина [и др.]; ред.-сост. А. С. Вартанов. — М. : Государственный институт искусствознания, 2015. — 452 с.
11. Флиер, А. Я. Культурология для культурологов : учебное пособие / А. Я. Флиер. — М. : Академический Проект, 2000. — 496 с.
12. Хеммер, Б. Ибсен. Путь художника / Б. Хеммер. — М. : Б.С.Г.-Пресс, 2010. — 648 с.
13. Bay-Cheng, S. Theatre Squared: Theatre History in the Age of Media / Sarah Bay-Cheng // Theatre Topics. Number 1, March 2007. Volume 17. Published by The Johns Hopkins University Press, 2007. P. 37–50.
14. Benjamin, W. The work of art in the age of mechanical reproduction / Walter Benjamin // In Gerald Mast & Marshall Cohen, Film theory and criticism : Introductory readings. Oxford University Press, 1985. P. 675–693.
15. Boyle, M. S. Postdramatic Theatre and Form / Michael Shane Boyle, Matt Cornish, Brandon Woolf. London : Methuen Drama. Bloomsbury Publishing Pic, 2019. — 280 p.
16. Carpenter, E. Explorations In Media & Anthropology / Edmund Carpenter // Visual Anthropology Review. Number 2, Fall-Winter 2001–2002. Volume 17. Society for Visual Anthropology, 2002. P. 110–140.
17. Eisenstein, S. Through Theatre to Cinema. Film Form: Essays in Film Theory / Sergei Eisenstein; ed. and trans. Jay Leyda. New York : Harcourt Brace, 1949 (1977). P. 3–17.
18. Ellis, J. Visible fictions: Cinema, television, video / John Ellis. NY : Routledge, 1992. — 312 p.
19. Harries, M. Theater After Film, or Dismediation / Martin Harries // ELH. Volume 83. Number 2, Summer 2016. Johns Hopkins University Press, 2016. P. 345–361.
20. LeCompte, E. Who Owns History? / Elizabeth LeCompte // Performing Arts Journal. 6.1 (1981). Performing Arts Journal, Inc, 1981. P. 50–53.
21. Meyrowitz, J. Medium theory / Joshua Meyrowitz // In David Crowley & David Mitchell, Communication theory today. Stanford, CA: Stanford University Press, 1994. P. 50–77.

22. *Perez, H.* Opera and Video: Technology and Spectatorship / Hector J. Perez. Peter Lang AG, 2012. — 187 p.
23. *Wolf, W.* The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality / Werner Wolf. Rodopi, 1999. — 272 p.

Видеоиздания

24. Гедда Габлер [Видеозапись] / реж. Иво ван Хове. London : National Theatre Live, 2017.

Электронные ресурсы

25. About us — National Theatre Live [Electronic resource]. — URL : <http://ntlive.nationaltheatre.org.uk/about-us> (15.08.2019).
26. *Billington, M.* Ruth Wilson lets loose Ibsen's demons [Electronic resource] / Michael Billington // The Guardian. 13 Dec. 2016. — URL : <https://www.theguardian.com/stage/2016/dec/13/hedda-gabler-review-ruth-wilson-ibsen-ivo-van-hove-national-theatre> (14.08.2019).
27. *Kirwan, P.* Curtain Calls or Credits? Phedre (NT Live) [Electronic resource] / Peter Kirwan // Warwick Arts Centre. Bardathon. 25 June 2009. — URL : <http://blogs.nottingham.ac.uk/bardathon/2009/06/25/curtain-calls-or-credits-phedre-nt-live-warwick-arts-centre> (16.08.2019).
28. National Theatre Live. What is it? How does it work? [Electronic resource]. — URL : <https://www.nationaltheatre.org.uk/about-the-national-theatre/national-theatre-live> (15.08.2019).
29. *Parkin, S.* National Theatre masterpiece Hedda Gabler comes to Norwich [Electronic resource] / Simon Parkin // Eastern Daily Press. 29 October 2017. — URL : <https://www.edp24.co.uk/going-out/national-theatre-masterpiece-hedda-gabler-comes-to-norwich-1-5256254> (12.08.2019).
30. *Sabel, D.* Reflections from the National Theatre [Electronic resource] / David Sabel // Digital Broadcast of Theatre: Learning from the Pilot Season. — URL : <https://www.> (10.08.2019).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1



Рис. 1. Фрекен Тесман открывает окно в гостиной дома Тесманов.
Сцена из спектакля «Гедда Габлер», режиссер Иво ван Хове, режиссер видеоверсии Ник Уикхем.
Трансляция Национального театра Великобритании (9 марта 2017 г.)

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

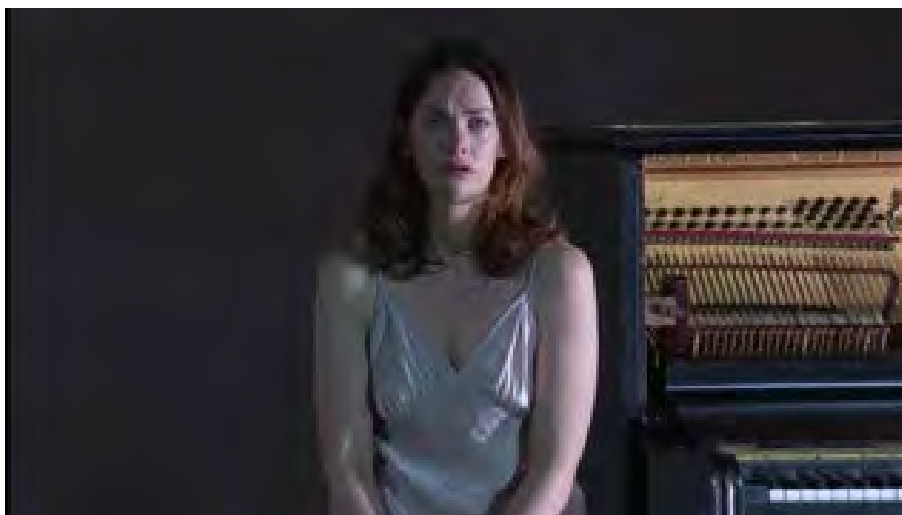
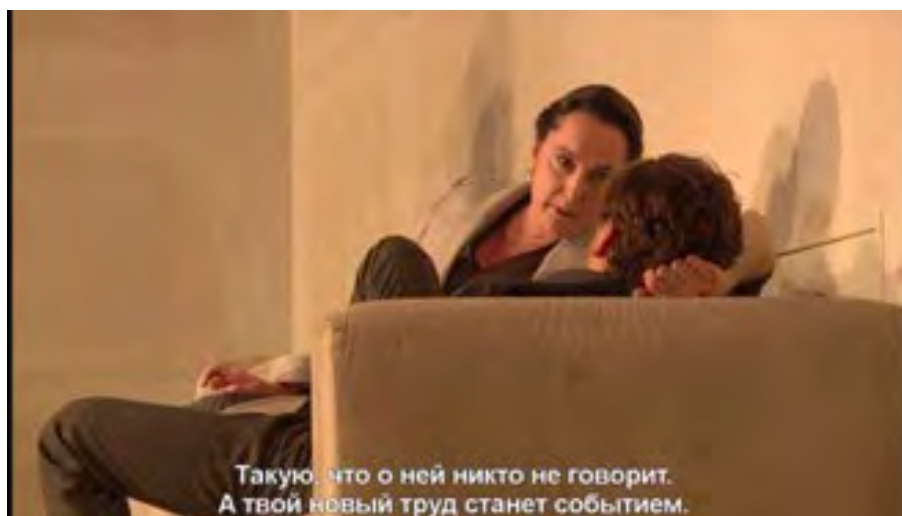


Рис. 2. Гедда Габлер узнает о смерти Левборга.
Сцена из спектакля «Гедда Габлер», режиссер Иво ван Хове, режиссер видеоверсии Ник Уикхем.
Трансляция Национального театра Великобритании (9 марта 2017 г.)

ПРИЛОЖЕНИЕ 3



*Рис. 3. Диалог фрекен Юлиане и Йоргена Тесмана.
Сцена из спектакля «Гедда Габлер», режиссер Иво ван Хове, режиссер видеoverсии Ник Уикхем.
Трансляция Национального театра Великобритании (9 марта 2017 г.)*

ПРИЛОЖЕНИЕ 4



*Рис. 4. Гедда Габлер в сцене визита ассессора Бракка.
Сцена из спектакля «Гедда Габлер», режиссер Иво ван Хове (9 марта 2017 г.)*

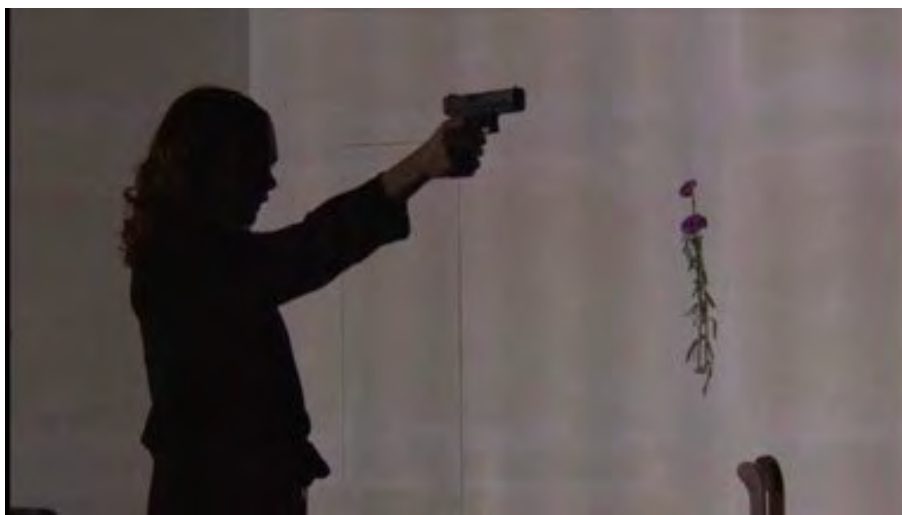


Рис. 5. Гедда Габлер в сцене визита ассессора Бракка.
Сцена из спектакля «Гедда Габлер», режиссер Иво ван Хове, режиссер видеоверсии Ник Уикхем.
Трансляция Национального театра Великобритании (9 марта 2017 г.)

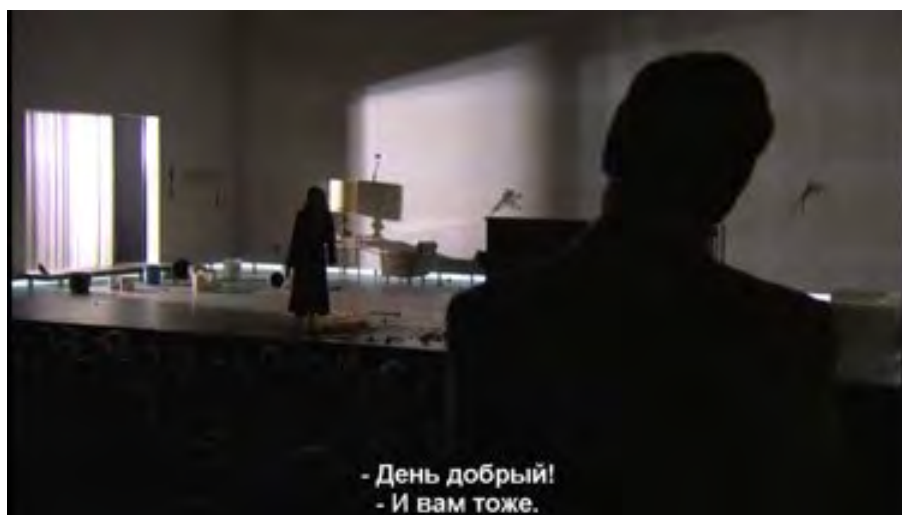
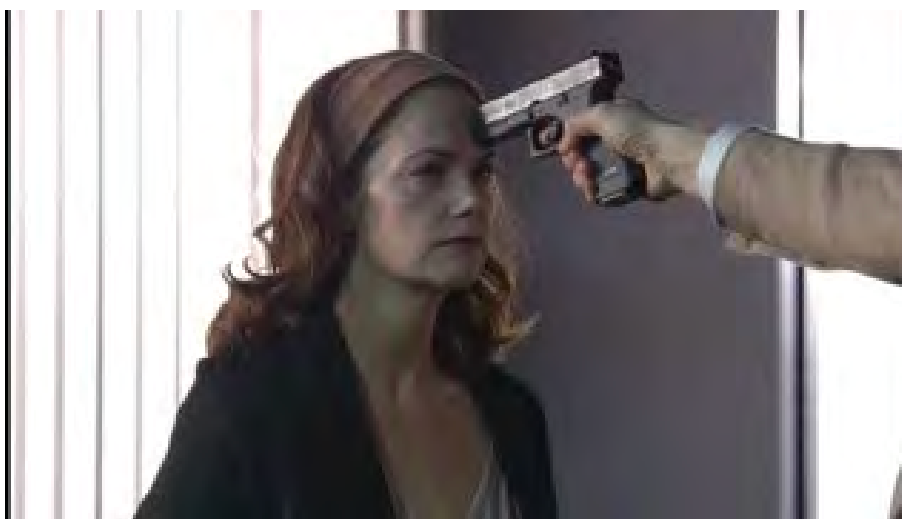


Рис. 6. Гедда Габлер в сцене визита ассессора Бракка.
Сцена из спектакля «Гедда Габлер», режиссер Иво ван Хове, режиссер видеоверсии Ник Уикхем.
Трансляция Национального театра Великобритании (9 марта 2017 г.)

ПРИЛОЖЕНИЕ 5



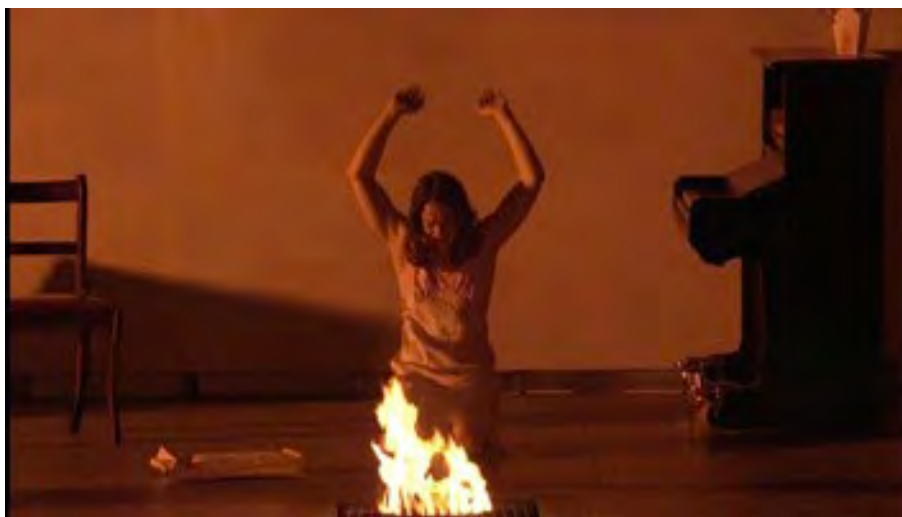
*Рис. 7. Гедда Габлер в сцене визита ассессора Бракка.
Сцена из спектакля «Гедда Габлер», режиссер Иво ван Хове, режиссер видеоверсии Ник Уикхем.
Трансляция Национального театра Великобритании (9 марта 2017 г.)*



*Рис. 8. Гедда Габлер в сцене визита ассессора Бракка.
Сцена из спектакля «Гедда Габлер», режиссер Иво ван Хове, режиссер видеоверсии Ник Уикхем.
Трансляция Национального театра Великобритании (9 марта 2017 г.)*

ПРИЛОЖЕНИЕ 6

*Рис. 9. Гедда Габлер в сцене с цветами.
Сцена из спектакля «Гедда Габлер», режиссер Иво ван Хове, режиссер видеоверсии Ник Уикхем.
Трансляция Национального театра Великобритании (9 марта 2017 г.)*

ПРИЛОЖЕНИЕ 7

*Рис. 10. Гедда Габлер в сцене сжигания рукописи.
Сцена из спектакля «Гедда Габлер», режиссер Иво ван Хове, режиссер видеоверсии Ник Уикхем.
Трансляция Национального театра Великобритании (9 марта 2017 г.)*

ПРИЛОЖЕНИЕ 8



*Рис. 11. Сцена с домашними туфлями.
Сцена из спектакля «Гедда Габлер», режиссер Иво ван Хове, режиссер видеoverсии Ник Уикхем.
Трансляция Национального театра Великобритании (9 марта 2017 г.)*

ПРИЛОЖЕНИЕ 9



*Рис. 12. Гедда Габлер в сцене противостояния с ассессором Бракком.
Сцена из спектакля «Гедда Габлер», режиссер Иво ван Хове, режиссер видеoverсии Ник Уикхем.
Трансляция Национального театра Великобритании (9 марта 2017 г.)*

ПРИЛОЖЕНИЕ 10



Рис. 13. Сцена разговора Гедды и Эйлерта.
Сцена из спектакля «Гедда Габлер», режиссер Иво ван Хове, режиссер видеоверсии Ник Уикхем.
Трансляция Национального театра Великобритании (9 марта 2017 г.)

ПРИЛОЖЕНИЕ 11

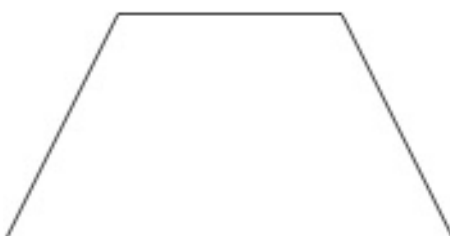


Рис. 14. Гедда Габлер в сцене сжигания рукописи.
Сцена из кинофильма «Гедда Габлер», режиссер Алекс Сигал, 1963 год



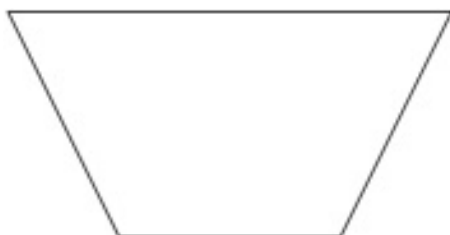
Рис. 15. Гедда Габлер в сцене сжигания рукописи.
Сцена из кинофильма «Гедда Габлер», режиссер Алекс Сигал, 1963 год

ПРИЛОЖЕНИЕ 12



Зритель

Рис. 16. Типичный план театральной сцены



Зритель

Рис. 17. В кадре экрана кинематографическое пространство
создает план, обратный его театральному аналогу

Вторая премия

ИССЛЕДОВАНИЕ СПЕКТАКЛЯ «ГАМЛЕТ» (МХТ, 1911) МЕТОДОМ «АНАЛИЗА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ РЕАКЦИИ» Л. С. ВЫГОТСКОГО

КОЖЕКИНА Маргарита Владимировна
Российский государственный институт сценических искусств

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Развитие театральных форм и моделей гуманитарного знания ставит современное театроведение перед необходимостью искать новые, не чисто искусствоведческие методы анализа произведения сценического искусства. Одно из важных направлений этой работы — освоение языка современной психологической теории. Эта необходимость связана со следующими предпосылками:

1) ряд концепций современного театра, так или иначе, видит цель сценического искусства в создании трансформационного для зрителя или для зрителя и актёра переживания. С этой задачей связано, например, понятие «лиминальности» у Эрики Фишер-Лихте — одно из ключевых в её концепции «перформативности» — восходящее к пограничным состояниям, возникающих у участников «ритуалов перехода». Таким образом, сближаясь с ритуалом и мистерией, произведение сценического искусства мыслится не как отдельная, изолированная знаковая система, а как ситуация приобретения человеком определённого типа опыта. Очевидно, что стремление к трансформации зрителя заложено ещё во введённом Аристотелем понятии «катарсис» и, в этом плане, является базовым для театрального искусства. Однако, как фокусная, идея работы с переживанием зрителя и его трансформации сейчас оказывается весьма актуальна для театральной практики;

2) фокус на работу с эмоциональной сферой жизни человека приводит театр к тесному взаимодействию с практической психологией и терапией. Такие формы практического использования театрального инструмента как «психодрама», «плейбек-театр», «расстановки» ставят вопрос о границе и назначении театра как вида искусства;

3) другая важная тенденция — появление в театральной практике форм прямого вовлечения зрителя, создание не замкнутой, а открытой, интерактивной художественной формы. В тот момент, когда зритель получает свободу действовать и принимать решения в ситуации спектакля, вопрос о тех психологических механизмах, которые создают его структуру, — оказывается принципиальным. Если психология зрителя влияет не только на впечатление от художественного произведения, но на его структуру и форму напрямую, то и режиссёру и критику

становится необходимо понимать, на что, как и почему реагирует зритель и как именно его реакция становится частью художественного произведения.

Таким образом, описанные предпосылки ставят современное театроведение перед необходимостью выработать новый язык анализа и описания спектакля, учитывающий психологическую природу его восприятия зрителем. Чтобы продвинуться в этой задаче, мы хотим обратиться к одной из существующих концепций психологического анализа произведения искусства, которую предложил выдающийся советский психолог Л. С. Выготский в монографии 1925 года «Психология искусства».

Метод Выготского, который мы подробнее будем разбирать в нашей работе, строится на утверждении прямой связи эстетического переживания читателя/зрителя и структуры художественного произведения. Те психологические реакции, которые переживаются зрителем, задаются разными психологическими импульсами, имеющими свою направленность и динамику. На материале басни, новеллы и трагедии Выготский прослеживает работу одних и тех же закономерностей «эстетической реакции», соединяя язык формального искусствоведческого анализа с языком современной ему психологической теории.

Несмотря на то, что сам Выготский считал свой метод универсальным, он не применялся к произведениям сценического искусства. Таким образом, **цель нашей работы** — на материале работ Выготского сформулировать основные принципы метода психологическо-исствоведческого анализа спектакля и применить их на практике. **Теоретическая значимость** этой работы заключается в поиске междисциплинарных связей между психологией и теорией искусства и созданием общего теоретического базиса для этих двух наук. **Практическая значимость** заключается в возможности создания языка анализа форм современного спектакля, не укладывающихся в рамки классического театроведческого подхода.

Чтобы понять, каким образом метод «анализа эстетической реакции» Выготского можно применить к спектаклю, мы проанализируем через его призму постановку «Гамлета» Константином Станиславским и Гордоном Крэггом в МХТ в 1911 году. Выбор спектакля связан в первую очередь с тем, что сам Выготский в своей ранней работе «Трагедия о Гамлете, принце датском» (1916) пишет о нём как о наиболее точной интерпретации трагедии Шекспира, во многом совпадающей с его собственным видением. В дальнейшем, сформулированные в «Трагедии о Гамлете» идеи развиваются Выготским в «Психологии искусства», уже в рамках более общей концепции. Такая параллель явно может облегчить начальный этап анализа метода Выготского в театроведческой перспективе.

Таким образом, **задачи нашей работы:**

- 1) проанализировать реконструкцию постановки «Гамлета» 1911 года в МХТ в параллели с «Трагедией о Гамлете» Л. С. Выготского;
- 2) описать и проанализировать развитие метода «анализа эстетической реакции» Л. С. Выготского от «Трагедии о Гамлете» до «Психологии искусства»;
- 3) проанализировать постановку Крэгга и Станиславского с точки зрения методов и концепций, предложенных Л. С. Выготским в «Психологии искусства».

Методология работы заключается:

- 1) в сравнительном анализе реконструкции спектакля «Гамлет» 1911 года с описанием, предложенным Выготским в «Трагедии о Гамлете»;

- 2) в вычленении методологической основы подхода Выготского в перспективе анализа театра на материале его ранних «театральных» работ и зрелой «Психологии искусства»;
- 3) в применении этого подхода к реконструкции спектакля «Гамлет» 1911 года (МХТ).

Несмотря на то, что ряд исследователей прямо пишет о влиянии «Гамлета» Крэга и Станиславского на Выготского, проблеме связи «Трагедии о Гамлете, принце датском» со спектаклем 1911 года не посвящено отдельных работ. В то же время хорошо разработанной можно считать проблему реконструкции и анализа спектакля Крэга и Станиславского. Так, подробная реконструкция «Гамлета» 1911 года и процесса его постановки была проведена в работах Т. И. Бачелис «Шекспир и Крэг» и М. Н. Строевой «Режиссёрские искания Станиславского». Основной материал исследований: дневниковые записи Крэга, записи бесед Крэга и Станиславского в Москве, записи репетиций, режиссёрские экземпляры пьесы Крэга и Станиславского, запись Станиславским экспозиций Крэга, эскизы и макет, подготовленные Крэгом к спектаклю. Описание изначального замысла и отдельных удачных мест постановки даёт и сам Станиславский в «Моей жизни в искусстве» (глава «Дункан и Крэг»).

Менее разработанной можно считать тему становления Л. С. Выготского как учёного и анализа его ранних театральных рецензий, которые были полностью опубликованы в первом томе полного собрания сочинений Выготского только в 2015 году. Из исследований, посвященных этой теме, можно выделить книгу психолога В. С. Собкина «Комментарии к театральным рецензиям Льва Выготского» (2015) и его же статью «Становление Л. С. Выготского как театрального критика: первые опыты» (2016), а также статьи филолога А. В. Кубасова «Л. С. Выготский и психология творчества в его театральных рецензиях 20-х годов» (2015) и «Формирование культурно-исторической концепции психологии в театральных рецензиях Л. С. Выготского» (2015). В театроведческом поле проблема анализа ранних театральных рецензий Выготского пока не поднималась.

Совсем мало разработана проблема создания ранней работы Л. С. Выготского «Трагедия о Гамлете, принце Датском» и её анализа. Также нет отдельных работ, посвящённых эстетической концепции Выготского, сформулированной в «Психологии искусства», и перспективе её развития в поле современного искусствоведения. Такой пробел особенно удивителен на контрасте со степенью исследованности наследия Выготского в области педагогики и психологии развития.

ВВЕДЕНИЕ

23 декабря 1911 года в Московском Художественном театре прошла премьера «Гамлета» Гордона Крэга и Константина Станиславского¹. Соавторство двух крупных режиссёров, смелые сценографические эксперименты Крэга, любимый московской публикой В. И. Качалов в главной роли — всё это стало причиной

¹ Стоит отметить, что над спектаклем как третий режиссёр работал Л. А. Сулержицкий, чей взгляд, например, по словам Бачелис, сильно влиял на игру Качалова. Однако в этой работе мы не будем поднимать вопрос о роли Сулержицкого в работе над «Гамлетом» и как режиссёров спектакля далее будем указывать Крэга и Станиславского.

небывалого резонанса спектакля. Как пишет Т. И. Бачелис: «Никогда ранее ни один театральный спектакль в России не обсуждался так долго, так возбужденно и так горячо. Сами посмеиваясь над собственной «гамлетоманией», газеты и журналы печатали противоречивые отклики на работу Крэга и Станиславского целый год»².

Влияние «Гамлета» 1911 года, по мнению ряда исследователей, испытал в числе прочих выдающийся советский психолог Л. С. Выготский. Так, описывая суть замысла Крэга в работе над «Гамлетом», Т. И. Бачелис опирается на анализ Выготского как на главный ключ к пониманию спектакля: «Суть подхода к «Гамлету», угаданного в 1907 г., состояла в следующем: главным в пьесе является не сюжет, а то, что думает о нем Гамлет.

Прошло восемь лет, и в 1915 г. молодой русский исследователь Л. С. Выготский написал прекрасную работу о «Гамлете», по сути дела — первую, где трагедия рассматривается с точки зрения нового мировосприятия, глазами человека, свободного от рационализма XIX столетия. Выготский размышлял о «Гамлете», находясь под впечатлением постановки Крэга, осуществленной на сцене МХТ в 1911 г. Идеи, озарившие Крэга, Выготский сформулировал с четкостью, которой подчас Крэгу недоставало»³.

Указаний на то, что Выготский находился под прямым впечатлением от постановки «Гамлета» в МХТ, немного. Единственный текст Выготского, в котором упоминается спектакль, — авторское примечание к монографии 1915 года «Трагедия о Гамлете, принце датском». Описывая переживания принца после встречи с духом убитого отца, Выготский пишет: «Эти рыдающие слова он (Гамлет — М. К.) произносит в тот ужасный час, когда пришедшее утро погружено в неушедшую еще ночь, когда пришло утро, но еще ночь <...> Эти слова он произносит, пригибаясь к земле под ужасной и давящей тяжестью, которая точно наваливается ему на плечи»⁴.

В сноске к последнему предложению Выготский поясняет: «Этот образ навеян удивительной игрой артиста Качалова (Московский Художественный театр). Вообще интереснейшая постановка «Гамлета» этим театром во многом, но далеко не во всем, — особенно купюры и исполнение остальных ролей приходится исключить из этого, — сближается с развиваемыми здесь взглядами, хотя критика (рецензии) не отметила этого (подчеркнуто — Л. В.) характера постановки. Только Вл. Гиппиус⁵ <...> говорит: “В этом значении был понят «Гамлет» театром Станиславского, какие бы возражения не делали против постановки, какие бы идейные натяжки в ней не были бы допущены: в основе замысел был верный. Гамлет — мистик...”. В частности, игра Качалова (которая вся была выдержана на одной ноте безысходной скорби) удивительна, но это не полное воплощение Гамлета и далеко не выдержанное. Распространяться об этом здесь не место»⁶.

² Бачелис, Т. И. Шекспир и Крэг. — М.: Наука, 1983. — С. 287.

³ Там же. — С. 153.

⁴ Выготский, Л. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. Т. 1. Драматургия и театр. — М.: Левъ, 2015. — С. 165.

⁵ Текст, к которому отсылает Выготский: «Прил. к газ. «День», № 111 — «Отклики», № 16, 1914 в статье «Шекспир и Россия».

⁶ Выготский, Л. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. Т. 1. — С. 165–166.

Судя по этому, единственному в «Трагедии о Гамлете», упоминанию спектакля, Выготский смотрел Мхатовского «Гамлета» — спектакль был в репертуаре МХТ до 16-го сезона (1913/1914 гг.)⁷, а значит Выготский, переехавший в Москву в 1913 году, имел возможность его видеть. Было ли им выработано собственное видение трагедии Шекспира до этого — неизвестно.

Осмысление Выготским «тайны Гамлета», начавшееся в «Трагедии о Гамлете» 1916 года, продолжилось в диссертации 1925 года, ставшей основой для монографии «Психология искусства», изданной уже после смерти учёного. В ней Выготский формулирует полноценный метод анализа художественного произведения и свою концепцию «эстетической реакции», с которой он связывает характерное для трагедии переживание «катарсиса». Как и в «Трагедии о Гамлете», в «Психологии искусства» Выготский рассматривает исключительно текст Шекспира, не касаясь проблем его сценического воплощения. Таким образом, вопрос о связи концепции трагедии Выготского со спектаклем Крэга и Станиславского может проявлять проблему применения его метода к сценическому тексту.

ГЛАВА 1. «ТРАГЕДИЯ О ГАМЛЕТЕ, ПРИНЦЕ ДАТСКОМ» И ИСТОКИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ Л. С. ВЫГОТСКОГО

1. Миф, трагедия, символизм: представления раннего Выготского о театральном искусстве

«Трагедия о Гамлете, принце датском» — ранний текст Л. С. Выготского⁸, который, по сути, является прочувствованной рефлексией личного опыта прочтения «Гамлета». В начале работы Выготский рассуждает о природе того «отрясенного ощущения», которое сопровождает истинно художественное произведение, высшей формой которого Выготский, ссылаясь на Шопенгауэра, называет трагедию. Основным свойством этого «мистического переживания» оказывается его принципиальная невыразимость. Задача метода «читательской критики», который предлагает Выготский, — облечь в слова то необъяснимое чувство, которое вызвано в воспринимающем произведением искусства.

Выбранный метод подчёркивает основную идею работы Выготского, а именно — признание «тайны» трагедии, невозможности рационально (через психологию героя, историко-литературные предпосылки и т. д.) объяснить природу её фабулы. Выготский пишет о необходимости взять «отправной точкой» необъяснимость связи событий и самого образа Гамлета⁹ и воспринимать их как таинственную, не поддающуюся сухому анализу, мифологическую реальность.

Идея мифа оказывается одной из ключевых в «Трагедии о Гамлете». Говоря о законах существования мифологических текстов, Выготский противопоставляет античную трагедию и религиозные тексты европейской литературе и следующей из неё традиции литературной критики. Как пишет Выготский: «В античной

⁷ Орлов, Ю. М. Московский художественный театр. 1898–1917 гг. Творчество. Организация. Экономика. — М. : ГИТИС, 2011. — С. 325.

⁸ Черновой вариант рукописи датирован 1915-м годом, место написания — Гомель; беловой — 1916-м, место написания — Москва.

⁹ Выготский, Л. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 1. — С. 88.

трагедии, в Библии фабула не измышляется, она не есть примерное, возможное, побочное, или простая движущаяся характеристика действующих лиц. Она есть миф, мистическая реальность <...> из нее (второстепенно) выводятся образы, характеры, идеи и т. д. В них символ — не аллегоризм, а реальность (В. Иванов). В европейской литературе — не то»¹⁰.

Представление о трагедии как о мифологическом жанре проявляется и в театральные рецензии Выготского. Например, в «Театральных заметках» 1917 года начинающий критик прямо ставит вопрос о возможности поставить трагедию в современном театре. В пример исследователь приводит два премьерных спектакля: «Электра» по пьесе Гофмансталя (1916) в театре Комиссаржевской и «Фамира-Кифаред» (1916) по пьесе И. Анненского в Камерном театре.

Обе эти постановки Выготский оценивает с точки зрения удачности воплощения в них духа высокой античной трагедии. Так, по поводу «Электры» в театре Комиссаржевской Выготский ставит вопрос о выборе пьесы: почему, вместо того, чтобы работать с античным первоисточником, труппа выбирает модернизированную, современную версию трагедии, не отражающую изначального содержания. Структурный конфликт материала и интерпретации оказывается, по мнению Выготского, заложен не только в спектакле, но и в самой пьесе Гофмансталя. Условность и символичность трагедийного сюжета противостоит психологизированной современной интерпретации: «Автор заменил в основном образе героини религиозный долг психопатической одержимостью, страстью; Электру, находящуюся во власти духа отца, отданную загробным теням, заменил разгневанной и мстящей за отца дочерью»¹¹. То, что режиссёрское решение пьесы подчёркивает именно психологическую трактовку трагедии, одержимость Электры, её невменяемость, расценивается Выготским как уклонение от выбранного художественного направления: до этого в выборе репертуара и в стиле постановок театр Комиссаржевской стремился к «чистой театральности». Таким образом, «театр вслед за поэтом стал на путь психологизации Софокловой трагедии, претворения символической правды трагедии в жизненную правдоподобность»¹².

Правдоподобность, установка на реалистичность переживаний, противостоит в языке Выготского «символической правде», основные черты которой — условность и обобщённость, «чистая театральность», воплощенная, по мнению критика, в античной трагедии. Основой этого театра оказывается жест, знак, отвлечённая форма. Так, описывая постановку пьесы «Фамира-Кифаред» Таировым в Камерном театре, Выготский пишет: «Всегда в этом театре чувствовался определенный уклон к тому, чтобы в центре игры стояло не слово, но жест. Жест, лишенный всякой актовой отрасли психологизации, несколько схематичный и обобщенный, четкий и чистый, перестает быть средством для жизненно-правдоподобного выражения переживаний актера, но становится самостоятельным языком творчества актера, вызывающим своей незавершенностью в зрителе дополнение и продолжение творчества актёра»¹³.

¹⁰ Там же.

¹¹ *Выготский, Л. С.* Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 1. — С. 307.

¹² Там же.

¹³ *Выготский, Л. С.* Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 1. — С. 310.

Жест и знак в игре актёра дают возможность углубить и возвысить смысл, довести его до «высокой» символической условности, по-другому влияющей на зрителя. Преодоление естественности и психологичности оказывается главной целью «высокого искусства». Например, рассуждая о природе классического балета в рецензии «Гастроли Е. В. Гельцер», Выготский прямо противопоставляет «духовность» его строгой формы «душевности» психологической естественности, культивирующийся в драматическом театре: «Он (классический танец — М. К.) ничего не изображает, ни о чем не рассказывает, не выражает никакого конкретного, определенного психологического переживания. Классический танец в такой же мере равнодушен к воспроизведению естественного движения и выражению маленького психологического смысла, как музыка — к звукоподражанию; он так же, как и музыка, строит автономно живой пластикой искусственных форм, одушевленных ритмом — свой особый мир большого смысла, не душевного, а духовного. <...> Балерина подымается на пуанты (вытянутые пальцы ноги) и отрешается от естественного движения. Как человек, заговоривший стихами или песней — от естественной речи. <...> Вся техника классического танца — полеты, прыжки, вращение тела, пуанты и прочее — есть система искусственного движения, носящая в себе свой внутренний закон...»¹⁴.

Однако обратной стороной символического театра оказывается «чисто-внешняя» форма, лишённая глубины и содержания. В другом контексте в рецензиях Выготского, «балет» оказывается обозначением дурного вкуса и чисто формальной зрелищности: «...с одной стороны, <...> театр жестов приближается к типу искусства символического, и — тем самым — расширяет и углубляет «смысл» драмы, избегая всегда ограничивающего этот смысл определенного, конкретного истолкования, с другой стороны, не углубленные до истинного символизма эти постановки сводят на чисто-внешнюю, узко-зрелищную выразительность жеста и мимики все внутреннее содержание пьесы, незаконно придавая драме дурной элемент балета»¹⁵.

Таким образом, в представлении раннего Выготского, произведение искусства — это в первую очередь «искусственное построение», обладающее «внутренним законом», задающим его целостность. В этом плане оно противостоит естественной, будничной, одноплановой психологичности. Однако символическая правда истинного искусства противопоставлена и «чисто-внешней» выразительности жеста. Символический анализ подразумевает поиск глубины, сокрытой целостности, связующего высокого «смысла», который стоит за внешними проявлениями жизни. Важность «знака» для Выготского заключается в возможности обозначить и описать связь жеста с чем-то большим, чем его непосредственное психологическое содержание.

Подобная концепция более чем точно отражала представление о сути и развитии театрального искусства Гордона Крэга. В постановке «Гамлета» 1911 года будущий психолог должен был увидеть в первую очередь попытку создать истинную трагедию, возвысить искусство до чистых символических форм, преодолевающих повседневный психологизм. Но, учитывая, что никаких упоминаний имени Крэга в текстах Выготского нет, можно предположить, что автор «Трагедии

¹⁴ Выготский, Л. С. Трагедия о Гамлете, принце датском // Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 1. — С. 331.

¹⁵ Там же. — С. 310.

о Гамлете» не был знаком с изначальным замыслом постановки. Вероятно, основным источником театральных идей Выготского и его интерпретации «Гамлета» были концепции русских символистов, в первую очередь, Вячеслава Иванова, чьё представление о мифе и античной трагедии как высшей формы театрального искусства сквозит и в ряде театральных рецензий Выготского, и в тексте «Трагедии о Гамлете». Стоит отметить, что для самого Иванова «Гамлет» Шекспира не был примером той подлинной, высшей трагедии, каким его представляет Выготский. В очередном примечании к «Трагедии о Гамлете» Выготский упоминает статью «Шекспир и Сервантес», в которой Иванов развивал введённое Тургеневым противопоставление Гамлета как индивидуалистического начала и Дон Кихота как альтруистического, «соборного». Полемизируя с этой трактовкой, Выготский сожалеет, что Иванов не «остановился на тайне Гамлета»¹⁶, не обратил внимание на глубокую мифологическую природу трагедии, сведя её к конфликту свободной личности и принятого ей этического императива.

2. Интерпретация «Гамлета» Шекспира в «Трагедии о Гамлете, принце датском»

Как мы отмечали, сутью трагедии Шекспира Выготский считал особое — невыразимое словами — чувство трагического. Определяя его природу, Выготский противопоставлял два уровня трагедии:

- 1) внешнюю драму, выраженную в словах и в действии;
- 2) внутреннюю драму, которой сопутствует молчание и которая и заключает в себе главное зерно трагического.

Эта трагическая суть независима от происходящих событий, недаром, в самом начале работы, Выготский прямо называет трагедию Шекспира «бездейственной»: «Необычная, не похожая ни на какую другую трагедию, она лишена самого, казалось бы, необходимого и главного: драматического действия»¹⁷. Отчасти, как пишет Выготский, эффект бездейственности связан с тем, что большая часть событий, задающих действие трагедии: убийство отца Гамлета, его поединок с Фортинбрасом, свадьба Клавдия и Гертруды, появления Духа, гибель Офелии и т. д. — не совершается на глазах зрителя, а описывается рассказчиками. На сцене — «только звуки и отблески, отражения, отсветы происходящего, только рассказ, только тень»¹⁸.

Таким образом, смысл трагедии разворачивается не во внешних событиях, а в самом бытии главного героя. Как пишет Выготский: «“Гамлет” коснулся последних глубин трагизма. Трагическое как таковое вытекает из самых основ человеческого бытия, оно заложено в основании нашей жизни, возвращено в корнях наших дней. Самый факт человеческого бытия — его рождение, его данная ему жизнь, его отдельное существование, оторванность от всего, отъединенность и одиночество во вселенной, заброшенность из мира неведомого в мир ведомый и постоянно отсюда проистекающая его отданность двум мирам — трагичен»¹⁹.

¹⁶ Выготский Л. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 1. С. 104.

¹⁷ Выготский, Л. С. Трагедия о Гамлете, принце датском // Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 1. — С. 98.

¹⁸ Там же. — С. 108.

¹⁹ Выготский, Л. С. Трагедия о Гамлете, принце датском // Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 1. — С. 98.

Противопоставленность двух миров, земного и потустороннего, и трагедия жизни человека на их границе становится основным смыслом «Гамлета». Потусторонний мир сквозит на всём протяжении действия трагедии, при этом, оставаясь невыраженным напрямую, он угадывается за «видимым и простым» ходом событий. Как пишет Выготский: «Вся она (трагедия — *М. К.*), хоть и видимая и осязаемая (слышимая), погружена в какую-то ночь; все в ней расплывается, двоятся. Все в ней имеет два смысла — один видимый и простой, другой необычный и глубокий. В ней за каждым словом и положением открывается как бы провал, нащупывается, ощущается такая беспредельная и пугающая, — может быть, последняя? — глубина, которую знает только ночь, когда с бездны сорваны все покровы»²⁰. Именно эта «трагическая бездна», по мысли Выготского, и «придаёт всей пьесе свой смысл»²¹.

Противопоставляя «внешнюю» драму слова и «внутреннюю» драму молчания, Выготский соотносит их с последней сценой «Гамлета». Внешняя драма является фабулой — самым простым пересказом основных событий, в «Гамлете» — это то, что рассказывает Горацио Фортинбрасу о произошедшем в Эльсиноре. Внутренняя драма — то, что чувствовал и переживал Гамлет — навсегда остаётся невысказанной: «Круг замкнут: непонятная трагедия, заполненная нагромождением непонятных и неестественных событий («кровавых...» и т. д.), так и останется непонятной в рассказе Горацио. А ее второй смысл, который мог бы рассказать уже умерший Гамлет, ибо в его душе совершилось все это, этот второй смысл не рассказан, не дан в пьесе, унесен в могилу»²².

Чтобы проявить и выразить этот второй смысл, кроющийся в «ходе действия, тоне, словах» трагедии, необходимо аналитически разобрать то, как она устроена. Для этого Выготский предлагает сфокусироваться на отношении фабулы трагедии и её действующих лиц. Именно эти две составляющие определяют смысл каждой трагедии, более того, влияют на жанровую принадлежность. Так, если действующие лица определяют трагический конфликт — то это трагедия характера, а если действие происходит будто бы по чьей-то внешней, независимой от действующих лиц воли, то — трагедия рока.

Однако кроме фабулы и действующих лиц Выготский выделяет и третью составляющую — «атмосферу». Как пишет Выготский: «в трагедии самое важное не то, что происходит на сцене, что видимо и что дано, а то, что висит, что смутно отгадывается, что чувствуется и ощущается за событиями и речами, та невидимая атмосфера трагического, которая непрестанно давит на пьесу и заставляет возникать в ней образы и лица»²³. Именно в общей атмосфере проявляется то мистическое чувство трагического, которое создаёт внутреннюю драму трагедии.

В то же время, эта тeneвая, «невыразимая» составляющая трагедии проявляется и в конкретных персонажах. Один из них — Тень отца Гамлета, которая является, по мнению Выготского, как прямая проекция потустороннего мира в сценической реальности трагедии. Именно с явления Тени происходит завязка трагического конфликта. Однако предчувствие потустороннего заложено

²⁰ Там же.

²¹ Там же. — С. 99.

²² Выготский, Л. С. Трагедия о Гамлете, принце датском // Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 1. — С. 103.

²³ Там же. — С. 107

в Гамлете ещё до встречи с духом отца. Как пишет Выготский: «Гамлет до явления Тени — сплошное предчувствие. Он чувствует, что будет скорбь, — он еще не знает, ему еще не открылась тайна, но она уже заложена в душе его. Его вторая душа, его ночное существо, ощущает уже это, чувствует, знает, хотя дневное сознание еще не знает. И отсюда глубокая и невероятная по своей напряженности скорбная тревога»²⁴.

Гамлет соглашается остаться в Эльсиноре, отказывается от привлекающей его идеи самоубийства, постоянно возвращается к мысли о смерти отца — всё это, по мнению Выготского — иррациональные действия, которые показывают изначальную связь Гамлета с ходом трагедии: герой уже принадлежит не себе, а той мистической интуиции, которая подводит его к трагической развязке. В момент встречи с Тенью, он окончательно разрывает все связи с земным миром, единственное, что его теперь определяет — это «замогильная связь с Духом», с потусторонним миром, который он должен через себя впустить в земной и обыденный. Как пишет Выготский: «Два мира столкнулись вместе (в Гамлете и в трагедии), этот мир вышел из колеи, время вышло из пазов — проклятие судьбы, что Гамлет был когда-либо рожден осуществить через себя, своим рождением связь двух миров, вместить этот мир в колею, вправить время в пазы»²⁵.

Через эту причастность потустороннему миру Выготский анализирует и проблему безумия Гамлета. Гамлет, по его мысли, становится носителем двойного сознания, в нём борются «дневное и ночное, сознательное и связанное, разумение и «безумие», рассудочное и сверхчувственное, мистическое»²⁶. Эта двойственность выражается в двусмысленности, иронии, безумии его высказываний, тайный смысл которых всегда остаётся невысказанным.

Эта же двомирность проявляется и в парадоксальном «действовании» Гамлета. С одной стороны, Гамлет не мстит королю и прямо обвиняет себя в безволии и промедлении, с другой, совершает множество активных волевых действий: организует «Мышеловку», убивает Полония, подставляет Розенкранца и Гильденстерна. Причину этого Выготский также видит в мистической связи Гамлета с потусторонним: «Основным фактом Гамлета — его вторым рождением и отсюда проистекающим мистическим состоянием двух жизней в двух мирах объясняется и его «бездейственная» и «странно действующая» воля. Гамлет — мистик, это определяет не только его душевное состояние на пороге двойного бытия, двух миров, но и его волю во всех ее проявлениях, отрицательных и положительных, бездействии и действовании»²⁷.

Мистическим переживанием Гамлета оказывается и связь с потусторонним, и предчувствие своей скорой развязки и, что более важно, онтологическое одиночество, заложенное в сути человеческого бытия. Трагедия, как пишет Выготский, «построена на изначальной скорби самого существования, печали бытия»²⁸, её

²⁴ Выготский, Л. С. Трагедия о Гамлете, принце датском // Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 1. — С. 128.

²⁵ Там же. — С. 169.

²⁶ Выготский, Л. С. Трагедия о Гамлете, принце датском // Полн. собр. соч.: в 16 т. Т. 1. — С. 179.

²⁷ Там же. — С. 200–202.

²⁸ Там же. — С. 286.

тема — вечная отъединённость «я», бесконечное одиночество человека «в великом безмолвии вечной ночи»²⁹.

При этом, по интерпретации Выготского, в конце трагедии происходит слияние двух миров, «восстанавливается прерванное единство, преодолевается отъединённость — так трагедия переходит в молитву»³⁰. В финале смысл трагедии сливается с загробной тайной, здесь, пишет Выготский, «искусство кончилось, началась религия»³¹, «трагическая мистерия»³².

Это финальное единение, как пишет Выготский, не светлое и очищающее, наоборот, «омрачённое»: трагедия, пишет Выготский, «заражает душу читателя своей беспросветной скорбью, и в этом её смысл, смысл восприятия трагического»³³. Она не разрешает то переживание, в которое погружает зрителя, но оставляет его наедине с ним.

Таким образом, в своём анализе трагедии «Гамлет» Выготский приходит к идее противопоставления внешней драмы — фабулы трагедии, и внутренней драмы — скрытого механизма трагического действия. Трагедия, в теории Выготского, становится самостоятельной силой: по словам исследователя, «последний закон-причина» событий в «Гамлете» звучит как «так надо трагедии»³⁴. В то же время, кто тот «Бог трагедии», которому Гамлет, по словам Выготского, «молится своей скорбью»³⁵ — остаётся неразгаданной тайной. Чтобы попробовать её разгадать, мы обратимся к сравнению описаний сцен «Гамлета» Выготским с реконструкцией «Гамлета» 1911 года.

3. «Трагедия о Гамлете, принце датском» и постановка «Гамлета» 1911 года. Сравнительный анализ

Одна из интересных особенностей «Трагедии о Гамлете» — то, что описывая литературный текст пьесы, Выготский достраивает его до полноценного сценического текста. Особенность той «атмосферы», которая, по мысли Выготского, создаёт основной смысловой план трагедии, в этом случае основывается не столько на тексте Шекспира, сколько на представлениях самого Выготского и, вероятно, отдельных сценических источниках. Можно предположить, что одним из них был спектакль Крэга и Станиславского в МХТ, который, как мы уже отмечали, Выготский мог видеть в Москве и который он сам упоминает в «Трагедии о Гамлете».

Чтобы понять, насколько восприятие текста Шекспира Выготским перекликается с постановкой Крэга и Станиславского, мы сравним несколько ключевых сцен, описанных в «Трагедии о Гамлете», с описаниями сцен спектакля Станиславским и Бачелис. Курсивом в тексте отмечены схожие образы и детали, присутствующие в разных источниках, и указания на «сценичность» текста Выготского.

²⁹ Там же. — С. 287.

³⁰ Там же.

³¹ *Выготский, Л. С.* Трагедия о Гамлете, принце датском // Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 1. — С. 289.

³² Там же. — С. 288.

³³ Там же. — С. 290.

³⁴ Там же. — С.289.

³⁵ Там же. — С. 290.

Начало. 1-я сцена*Станиславский*

Его (Гамлета — М. К.) личная духовная жизнь протекает в другой атмосфере, окутанной мистикой. Ею проникнута с самого поднятия занавеса вся первая картина. Таинственные углы, переходы, просветы, густые тени, блики лунного света, *дворцовые сторожевые военные посты...* Какие-то непонятные подземные звуки, гулы, хоры в *зловещих тональностях*; звуки поющих голосов переплетаются с подземными ударами, стуками, со свистом ветра, непонятным отдаленным стоном. От серых ширм, изображающих дворцовые стены, отделяется тень отца, блуждающего потихоньку в поисках Гамлета. Он едва заметен, так как костюм его сливается с тоном стены. Минутами тень словно рассеивается, потом, попадая в полутон света прожектора, снова появляется на фоне ширм, с маской на лице, передающей невыносимые страдания, муки от пыток. Длинный плащ волочится за ним. *Оклик сторожей* пугают тень, она точно входит в поры стен и исчезает в них³⁶.

Выготский

Сцена открывается *на террасе перед замком; ночная стража* в Эльсиноре чувствует что-то тревожное. Все, с самого начала, с первого слова, странно, «нестественно» или «более чем естественно». Все с самого начала предвещает несчастья и чудеса. Все окутано особой атмосферой душевного настроения — *таинственного, ужасного, ночного*. В тревожных окриках часовых, *среди пугающего безмолвия* необыкновенной ночи, нарастает темная и жуткая тревога. Франциско, которого сменяет Бернардо, на вопрос последнего: «Как в карауле?» отвечает: «Все, как мышь, притихло». И все же он очень обрадовался смене.

<...>

Глубокая тишина, и мрак ночи, и резкий холод, и этот особенно уж невозмутимый покой («как мышь...») — все это в глубокий час полуночи («двенадцать бьет») создает особое чувство («и на сердце тоска») недужной и тревожной неловкости, «сердечной тошноты». Замечательны по непередаваемой напряженности тревоги вопросы, *окрики часовых*.

<...>

И тут же Горацио, пришедший проверить и уверявший, что Дух не придет, вместе с солдатами начинает обсуждать тайну призрака. Теперь на *сцене* — «в отражениях», «в зеркалах» — такая глубокая вера, или, лучше, очевидность, до чувства ужаса, реальности Тени и именно ее «замогильной» стороны. Верность отражения особенно доказательна, если вспомнить «душевный фокус зеркала» Горацио — «игра воображения» и т. д. В этом явлении замечательно все: и «возникновение» Духа Гамлета из рассказа, из разговоров о нем, и самое безмолвное его явление, бездейственное и бессловесное, которое лучше всего характеризует роль Тени в трагедии — *два раза является Тень* и безмолвно, *сливаясь с окружающим сумраком*, проходит по террасе и исчезает вместе с уходящей ночью. Дух умершего Гамлета — привидение, тень умершего, несуществующий, но возникающий призрак, находящийся на грани реального и нереального, бытия посю и потустороннего, осуществившаяся фантазия, воплотившийся бред — самое невероятное и неестественное³⁷.

³⁶ Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве. — М. : Искусство, 1980. — С. 423.

³⁷ Выготский, Л. С. Трагедия о Гамлете, принце датском // Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 1. — С. 114–118.

Бачелис

Занавес открывался в *полной тишине*. Косой голубовато-лунный луч прорезал темноту сцены и медленно, осторожно ощупывал высоченные, подобные колоннаде, вертикали ширм. В странном, каком-то космическом освещении начинала звучать музыка. В ней чудился сперва отдаленный рокот волн, затем слышался *злобный*, режущий ветер. Гудение ветра окрашивала тоской рыдающая, стенающая мелодия Ильи Саца — ее вели альты, виолончели, контрабас. От одной из колонн вдруг отделялась высокая фигура. Дух в длинном, похожем на саван, волочащемся по земле одеянии то *растворялся в сумраке на фоне серых ширм, сливаясь с ними* и исчезая, то снова в бледном свете проплывал между столбов. <...> Едва выходили стражники, *Дух пропал, чтобы спустя короткое время снова предстать перед взором Горацио*. По ширмам скользили тени, сквозь завывания ветра доносились отголоски погребального марша. Крик петуха, возвещавший утро, композитор передал визгливыми, срывающимися аккордами фисгармонии. Под ее звуки, терзающие слух, призрак исчезал. Но музыка продолжалась: вступали фанфары, их зловещий рык подхватывали трубы, литавры, раздавался барабанный бой, ернический трезвон свадебных колоколов³⁸.

Мысль, которую развивает Выготский, описывая этот фрагмент «Гамлета», в том, что Тень — это не аллегория и не видение Гамлета, а реальное указание на присутствие мистического в трагедии. До встречи с нею Гамлет, по словам Выготского, двойственен, он существует между двумя мирами: миром дня, света (посюсторонним) и миром ночи (потусторонним). Появление Тени приобщает его к высшему, потустороннему миру.

Сравнивая отрывки из описания спектакля и «Трагедии о Гамлете», можно отметить несколько прямых параллелей. Во-первых, примечательно, что описывая текст трагедии, Выготский прямо пишет о сцене: «Сцена открывается на террасе...», «Теперь на сцене — <...> очевидность, до чувства ужаса, реальности Тени и именно ее «замогильной» стороны». Как мы уже отмечали, текст трагедии разворачивается в «Трагедии о Гамлете» через описание спектакля, переложение его на сценическую реальность. При этом детали, которые подчёркивает Выготский, во многом совпадают с деталями, описанными Станиславским и Бачелис: фигура тени, которая сливается с фоном; оклики часовых, общая атмосфера тревоги и мистики. Более того, и по реконструкции Бачелис и по описанию Выготского, безмолвный Дух появляется в первой сцене дважды — что не соответствует тексту Шекспира, а появляется в сценической интерпретации «Гамлета» в МХТ.

Гамлет и двор. 2-я сцена*Станиславский*

Самодержавие, власть, деспотизм короля, роскошь придворной жизни трактовались Крэггом в *золотом цвете*, доходящем до наивности. Он выбрал для этого простую позолоченную бумагу, вроде той, что употребляется для детских елок. Такой бумагой Крэг оклеил ширмы в дворцовых картинах пьесы. Ему понравилась также гладкая, дешевая парча, в которой золотой цвет хранит также печать детского примитива. *Среди золотых стен*, на высочайшем троне, в золотых парчовых

³⁸ Бачелис, Т. И. Шекспир и Крэг. — С. 292.

одеждах и коронах сидят король с королевой, а от них с высоты трона ниспадает горой вниз золотая порфира, мантия. В этой огромной мантии, идущей от плечей владык и расширяющейся книзу в ширину всей сцены, прорезаны дыры, из которых торчит бесконечное количество голов, подобострастно взирающих на трон, — точно золотое море с золотыми волнами, из гребней которых выглядывают головы придворных, купающихся в золотой дворцовой роскоши. Но это золотое море не блестит дурным театральным блеском, так как Крэг показывает его в притушенном свете, под скользящими лучами прожекторов, от которых золотая порфира блестит лишь какими-то страшными, зловещими бликами. Представьте себе золото, прикрытое черным тюлем.

Вот картина королевского величия, каким видит его Гамлет в своих мучительных видениях, в своем одиночестве после смерти любимого отца.

Постановка Крэга представляет собой в этой начальной сцене как бы монодраму Гамлета. Он сидит спереди, у дворцовой каменной балюстрады, погруженный в свои грустные думы, и ему чудится глупая, развратная, ненужная роскошь дворцовой жизни ненавистного ему короля.

Прибавьте к описанной картине дерзкие, зловещие, наглые фанфары с невероятными созвучиями и диссонансами, которые кричат на весь мир о преступном величии и надменности вновь взошедшего на престол короля³⁹.

Выготский

Гамлет до явления Тени — сплошное предчувствие. Он чувствует, что будет скорбь, — он еще не знает, ему еще не открылась тайна, но она уже заложена в душе его. Его вторая душа, его ночное существо ощущает уже это, чувствует, знает, хотя дневное сознание еще не знает. И отсюда глубокая и невероятная по своей напряженности скорбная тревога.

Король: Опять покрыто тучами лицо?

Гамлет: О нет, напротив: солнечно некстати (I, 2).

Его *слишком озаряет солнце* — он отдан ночи, ее пророк, ибо невидимой связью своей (родительской, кровной) он притянут к ней, к ночи, где теперь его отец. Темные предчувствия его еще не вполне определились, выявились, уяснились: свет солнца разгоняет и рассеивает их, и он с мучительной напряженностью сосредоточивается на ночных ощущениях своих. Свет солнца — не его свет; мир дня — не его мир. Он еще не знает, что именно, но что-то здесь странно и необычно — это заложено глубоко в его душе. Только подсознательная, сублиминальная сфера души его ощущает это, и он мучится неродившимся, нарождающимся знанием. Он уже тайный враг королю, еще не зная ничего, еще не догадываясь.

<...>

Скорбь Гамлета, его непонятная грусть, его необычный глубокий траур сына по умершем отце темным пятном, цветом ночи оттеняют безмятежный фон веселья и торжества любви, силы, жизни, брака, коронации. Ему самому непонятно это, но это не обычный траур, скорбь сына по умершем отце; его душа неосознанно, но верно знает все⁴⁰.

³⁹ Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве. — С. 420.

⁴⁰ Выготский, Л. С. Трагедия о Гамлете, принце датском // Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 1. — С. 128–131.

В описании этого фрагмента примечательно, что «солнечный свет», который описывает Выготский, описывая разговор Гамлета с Клавдием и Гертрудой, схож с тем потоком золотого света, «золотой пирамидой», которую выстраивает на сцене Крэг. И в том, и в другом описании Гамлет оттеняет собой радостный яркий фон: у Крэга он золотой, вычурный, роскошный, у Выготского — возведённый в философское противопоставление Того и Этого мира. Кроме того, и у Выготского и у Станиславского есть образ бурного, враждебного главному герою торжества и веселья.

Встреча Гамлета и Тени. 3-я сцена

Станиславский

В следующей картине, происходящей также на сторожевом посту дворца, в темных амбразурах прячутся, в ожидании тени, Гамлет и его товарищи. Опять она, неясная, скользит по стене, сливаясь с ней, — и зритель, как и сам Гамлет, едва догадывается о ее присутствии.

Сцена с отцом происходит *на самом высоком месте дворцовой стены*, на фоне светлого лунного неба, которое в дальнейшем начинает мало-помалу алеть от занимающегося рассвета. Сюда ведет покойник своего сына, чтобы уйти подальше от ада, где он страдает, *поближе к небу*, куда стремится его дух. Прозрачные ткани, покрывающие тело покойного, просвечивают и кажутся на фоне лунного неба эфирными, потусторонними. Зато черная фигура Гамлета, в плотном меховом плаще, ярко свидетельствует о том, что он еще прикован к этому материальному гнусному миру, юдоли страданий, и тщетно тянется ввысь, напрасно пытается разгадать тайну земного бытия и того, что делается там, откуда пришла тень отца его. Эта сцена, как и другие, проникнута жутким мистицизмом⁴¹.

Выготский

Гамлет в ужасной тоске мечется душой перед новым рождением: «Что делать нам?» Тень манит Гамлета за собой. Как художественно это — «Призрак манит Гамлета». Горацио и Марцелл в ужасе удерживают его, уговаривают не ходить.

<...>

Гамлет хочет идти — ему жизнь «ничтожнее булавки», а что может сделать Дух его душе, бессмертной, как он сам? Но Горацио в удивительных словах предупреждает: Тень может заманить на край бездны, на вершину нависшего над ней утеса и там лишит его владычества над разумом, ввергнуть в безумие: вот что может сделать (и делает) Дух его душе. Одно место, одна бездна приводит в отчаяние каждого, кто услышит рев ее, ее подземный голос. Край, грань бездны, ее голос уже возбуждают безумие, лишают власти над разумом. В ясном и выпуклом до живописной рельефности образе рисуется здесь то или смысл того, что сейчас произойдет с принцем. Трудно представить себе высшую насыщенность реальной картины символической «двусмысленностью», таинственностью, иноказанием. Глубоко важно отметить: Горацио предсказывает, что Дух может Гамлета «лишить рассудка и столкнуть в безумие».

<...>

⁴¹ Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве. — С. 424.

Здесь в последний раз схватывается Гамлет с прежней жизнью, с прежним миром. В этой символической сцене борьбы его с товарищами, боящимися, как бы он не переступил грани определенной, межи заповедной, последней черты, отделяющей мир от бездны, безумие от рассудка, в этой сцене удерживающих товарищей и попирающего сопротивление, рвущего в борьбе охватывающие его руки Гамлета сказывается с последней доступной искусству силой *сценического именно воплощения художественного символа* весь смысл его ухода «за черту», «за грань» и последней борьбы. «Это голос моей судьбы» — это зов судьба, и он только следует за ней — «Я за тобой». В этих тревожно исступленных, все нарастающих и повторяющихся вскриках слышится отчаявшаяся решимость идти, следовать за судьбой, идти на ее зов, идти по ее мановению — хоть на край бездны, хоть в безумие. Горацио знает, что «призрак обезумил его»⁴².

Бачелис

Следующей мизансценой-метафорой, представляющей для нас особый интерес, была встреча Гамлета с Духом. К этому моменту ширмы вновь обретали голубоватую призрачность, как в начале спектакля, и также грозно будто вытягивались ввысь. Портал закрывал прозрачный, темный тюлевый занавес. Повидимому, оба эпизода I акта, где является Дух, Крэг выстраивал, согласно словам Горацио о «глухой пустыне полуночи» и словам Гамлета о ветре, который в этой пустыне гуляет, «пронизывая насквозь», о «холоде», который принц чувствует. Этот почти физически ощутимый холод изливался со сцены в зал. *Дух появлялся теперь высоко над планшетом* в правом проеме между двумя ширмами: там виднелась открытая площадка с узкой крутой лестницей в два марша, и Дух стоял в сильном световом столбе, в воздухе, твердо, как на земле. Самой главной тут была мизансцена, когда Гамлет порывается следовать за Духом, а Горацио и стражники пытаются принца удержать. Обычно, по традиции, четверо мужчин преграждали Гамлету путь, хватали его за руки. Крэг предложил принципиально иное решение: «Все окружают его, пытаются стать между ним и Духом, но он так силен, что к нему не смеют подойти... Когда Гамлет проходит между ними, они больше ужасаются его лицу, чем ужасались Духу. Его лицо в эту минуту вызывает у них больший ужас, чем Дух»⁴³.

И Станиславский и Выготский выделяют сцену встречи Тени и Гамлета как наиболее мистическую и таинственную во всей трагедии. Сценографическое решение — в описании Станиславского сцена происходит на самом высоком месте крепостной стены — рифмуется с образом бездны, которое описывает Выготский, опираясь на текст Шекспира. Говоря о предсказании Горацио, Выготский представляет бездну как «ясный и выпуклый» сценический образ: «Край, грань бездны, ее голос уже возбуждают безумие, лишают власти над разумом. В ясном и выпуклом до живописной рельефности образе рисуется здесь то или смысл того, что сейчас произойдет с принцем»⁴⁴. Туда, наверх, уходят вместе Тень и Гамлет.

⁴² *Выготский, Л. С.* Трагедия о Гамлете, принце датском // Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 1. — С. 150–153.

⁴³ *Бачелис, Т. И.* Шекспир и Крэг. — С. 295.

⁴⁴ *Выготский, Л. С.* Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 1. — С. 152.

В то же время, сцену борьбы с товарищами Выготский и Бачелис описывают иначе, исследовательница подчёркивает, что к Гамлету не смеют подойти, в то время как Выготский описывает его, рвущего охватывающего его руки. При этом Выготский также подчёркивает условное, символическое решение этой сцены.

«Мышеловка»

Бачелис

Золотые ширмы отодвинулись далеко в глубину и сомкнулись. На их тусклом поблескивающем фоне вдали от рампы на огромном троне расположился Клавдий, а вокруг него, опять в сплошном золоте, все придворные. <...> Световая партитура «Мышеловки» строилась на резких контрастах света и тьмы: ярко освещена была площадка комедиантов, весь этот «театр в театре», а вся группировка придворных оставалась в полутьме. Скользящий луч иногда проникал в эту темноту, вырывая из мглы то поблескивающее золото одежд, то возбужденное лицо Гамлета.

Между авансценой и площадкой комедиантов был открытый люк. Но он не бросался в глаза. Привлекало внимание другое: комедианты пантомимы выступали между двух массивов зрителей, сразу и для публики Художественного театра, и для Клавдия и его свиты, на грани двух зрительных залов. Такое трехчленное деление пространства, впервые предложенное Крэгом, впоследствии применялось часто и многими.

Гамлет сперва, чтобы лучше видеть своих актеров, спрыгнул в люк, и, опершись локтями на края люка, во все глаза следил за пантомимой, а потом выскакивал из люка, проходил в глубину сцены и занимал место на ступеньках подле королевского трона, у ног Офелии. Пантомима шла под звуки старинной музыки: на голой платформе в ярко-желтом плаще мим-король нежно обнимался с мимом-королевой, ложился поживать, и тогда к спящему большими тихими шагами, пританцовывая, приближалась мрачная фигура мима-отравителя. Когда пантомима заканчивалась, комедианты проворно расставляли на площадке крохотные переносные декорации и начинали «пьесу “Убийство Гонзаго”».

Тут Гамлет, охваченный охотничьим азартом, быстро вставал, на цыпочках, бегом, проскальзывал за трон Клавдия и — весь внимание! — замирал за его спиной. «Королю, — с удивлением комментировал Б. Назаревский (Бэн), — приходится обернуться спиной к публике и к представлению, чтобы смотреть ему в глаза». <...> «Затем, — продолжал Бэн, — король схватывается и рысью пускается от Гамлета. Сперва он бежал прямо на зрительный зал, потом круто повернулся и прогалопировал по авансцене». Вслед за королем испуганно, как мыши, разбегались во все стороны и придворные. Под их смятенные крики «Огня, огня, огня!» Гамлет вскакивал во весь рост и, завернувшись в желтый плащ короля пантомимы, сперва одним прыжком взлетал с радостным воплем «Олень ранили стрелой!» на трон Клавдия, затем широкими, быстрыми скачками переносился через платформу комедиантов, и наконец, ликуя, пускался на авансцене в победный танец. «Экстатически, до пляски, потрясенный восторгом, он странен, дик, но понятен»⁴⁵.

⁴⁵ Бачелис, Т. И. Шекспир и Крэг. — С. 300–302.

Выготский

Гамлет должен казаться весёлым: «I must be idle». <...> В этом веселье (есть и веселье, радость тёмная от оправдания, зловещая) уже есть отблеск той дикой радости, ужасной и зловещей, которая охватит его после представления.

Начинается пантомима... <...>

Гамлет прерывает актёра и досказывает сам — об отравлении. <...>

Король увидел страшное разоблачение своего греха — слова Духа оправдались, убийство сказалось; на минуту в душе Гамлета — время воплотилось в пазы — нет более разрыва между *тем* и *этим*, фантастический призрак превратился в действительность, ужасная реальность, правдивость замогильного — подтверждена. Представление прервано. Гамлет — *в исступленной страсти безумия, отчаянной радости и ужаса*, сам подавленный побеждающей силой их — точно теперь ощутил всю правду призрака и всю тяжесть своей задачи. Эти бешеные выкрики сумасшедшей радости и исступленной скорби вместе «Ах, ах! А ну музыку! Ну-ка, флейтисты!.. А ну, а ну музыку!» рисуют его состояние — это исступленность страсти, доведенная до высшего предела, струна натянута до последней степени, еще немного, и она лопнет. Его стихи — бессмысленные и скорбно-дикие — о раненом олене, о короле... И вместе с тем это подавляющая страсть (Гамлет подавлен ее тяжестью), а не возбуждающая, не импульсивная, не действенная [Там же, с. 150–153].

И Выготский и Бачелис в описании сцены «Мышеловки» подчёркивают «исступлённую страсть», дикое ликование Гамлета, после того, как король и придворные разбегаются. Однако Выготский подчёркивает двойственность этого состояния, его скорбную, трагическую составляющую. Страсть, которая охватывает Гамлета, оказывается, по Выготскому, не «действенной», а «подавляющей», хотя в полной мере это проявляется уже в следующих сценах трагедии. Отметим, что и Выготский и Бачелис передают в своих описаниях резкое изменение тональности, переход от бездейственной печали и скорби к яркому порывистому движению.

Сцена поединка*Бачелис*

Первый аккорд — трагический бой Гамлета и Лаэрта. <...> Гамлет — Качалов и Лаэрт — Р. Болеславский бились тяжелыми мечами. В левой руке у каждого был вдобавок длинный кинжал. Схватка шла беспощадная, не на жизнь, а на смерть: лязг клинков, ожесточение лиц, мускульная напряженность тел. Подмостки заливал красноватый свет, предвещая кровопролитие. В глубине сцены опять, как и в «Мышеловке», возвышался трон, где восседали король и королева, на ступенях, ведущих к трону, опять мрачной золотой толпой сгрудились придворные с траурными повязками на рукавах. Все они смотрели на бой Гамлета и Лаэрта точно так же, как недавно смотрели на пантомиму — и бой шел там же, на авансцене, где недавно комедианты давали свой спектакль. Крэговская мизансценировка сообщила смертельной схватке оттенок придворного зрелища, королевской забавы.

Второй аккорд — развязка боя, страшная геометрия смерти. Четыре трупа раскиданы по планшету так, словно все они повержены одним страшным ударом. В центре, на ступенях трона, крестом раскинув руки, лежал на черном плаще Гамлет. Мертвое лицо принца приподнято и обращено в зрительный зал. Внизу,

у его ног, ближе к рампе, упал бездыханный Лаэрт, его тело, как бы продлевая линию тела Гамлета, по диагонали рассекало планшет. Наверху, под прямым углом к этой линии, почти касаясь головой головы сына, распростерта Гертруда. Король Клавдий в смертной судороге ухватился руками за ступеньку, его труп застыл в нелепой и странной позе. Одно короткое мгновение стояла перед глазами зрителей в полной тишине эта мрачная, жестокая картина. Занавес закрывался.

Третий аккорд — раздавались звуки фанфар. Занавес открывался, и вся картина тотчас преобразилась. Ширмы в глубине сцены раздвинулись, в образовавшемся высоком проеме показалось великое множество серебряных, поблескивающих, неостановимо движущихся пик. Музыка марша победно гремела, все пространство озарялось сиянием. «Промелькнуло одно знамя, другое, третье, — рассказывал рецензент. — Все громче и сильнее звучит музыка, десятки и сотни копий вздымаются над стенами, пышно и величественно колышутся великолепные сверкающие знамена, и так их много, что нельзя охватить взглядом. Окруженный воинами в серебряных шлемах и серебрястых одеяниях, весь в белом, высокий, спокойный, с серебряным нимбом за спиной, вступал в пределы сцены» Фортинбрас — И. Берсенев — и останавливался, потрясенный, над телом Гамлета. Правая рука Фортинбраса опиралась, как на скипетр, на огромный блистающий меч. Войско Фортинбраса выглядело как небесное воинство, сам он — как светоносный архангел. Все это величественное зрелище подтверждало слова, которые Горацио произнес тотчас после смерти Гамлета: слова о том, что «хоры ангелов» отнесут «милого принца» к месту упокоения. По знаку Фортинбраса воины склоняли знамена над Гамлетом, поднимали его на руки и несли вверх по ступеням. Когда тело Гамлета на вытянутых ввысь руках воинов плыло над их головами, словно возносясь в небо, трубы, рыдая, выпевали мелодию похоронного марша⁴⁶.

Выготский

Гамлет не осматривал рапир. Состязание начинается. Первый удар наносит Гамлет. Король предлагает ему отравленный кубок. Гамлет — это глубоко важно — сражается с увлечением, он весь захвачен поединком, видит в нем не одно состязание: он отказывается, хочет раньше кончить. Гамлет наносит второй удар.

<...>

Невозможно представить себе положения, более реального и вместе более мистического в одно и то же время: здесь действие явно переступает между, отделяющую смерть от жизни, свешивается на грань, это есть сама смерть — последняя черта, отделяющая жизнь от загробного, на этой черте происходит действие. Здесь взят момент невероятный: все эти люди — королева, Лаэрт — уже не здесь, они уже смертельно ранены, отравлены, в них нет жизни и на полчаса, они действуют здесь в удлинненную, растянутую, но именно в самую минуту смерти, умирания. Одно приближение к смерти создает отрешенность от мира и переносит душу за грань, а здесь взято состояние самой смерти, умирания: в минуту смерти, уже убитые, они делают свое посмертное дело. Гамлет особенно: пока у него еще нет намерения сейчас убить короля. Он уже убит, в нем нет жизни и на полчаса (удар нанесен раньше), смерть уже началась, он уже в смерти, в его руке очутился

⁴⁶ Бачелис, Т. И. Шекспир и Крэг. — С. 302–303.

изменнический клинок, отравленный и острый. Лаэрта Гамлет ранил уже в смерти, уже будучи ранен сам. Последние полчаса жизни — это уже мертвецы, во власти смерти, делают свое посмертное дело, свое загробное, ужасное дело.

<...>

Горацио остается жить по просьбе Гамлета — если он муж, пусть отдаст кубок, нужно мужество, чтобы жить в этом гадком мире и не отворить себе врата блаженства одним ударом. Гамлет оттуда дает свой посмертный, умирающий голос возвращающемуся в это время (в эту минуту) Фортинбрасу, предрекая его избрание. Горацио он завещает рассказать все, всю трагедию; ему рассказать мешает смерть — он рассказал бы, но уносит в могилу тайну этого иного рассказа: «Дальнейшее — молчанье». (Умирает.) Гамлет умер. Его трагедия кончилась. Завершается она молитвенно.

<...>

Фортинбрас с грустью встречает свое счастье: «Не в добрый час мне выпадает счастье». И недаром он оказывает Гамлету воинские почести — он точно побежденный воин, и это — точно поле битвы. Победные фанфары Фортинбраса переходят в похоронный марш: это музыка смерти, мелодия умирания, песня могилы завершает трагедию. Трагедия завершается смертью, «всеобщим умиранием», это поистине «пир смерти». В этом смысл трагедии⁴⁷.

В описании последней сцены Выготский в отдельных деталях прямо совпадает с Бачелис. Например, оба исследователя подчёркивают увлечённость Гамлета поединком, его серьёзность и ожесточённость. Однако более существенной кажется важная для Выготского тема молитвы. Судя по ремаркам, торжественные фанфары Фортинбраса сменялись звуками похоронного марша, которым и оканчивалась трагедия — это описывают и Бачелис и Выготский. Однако ассоциация войска Фортинбраса с «небесным воинством» и «хором архангелов», возможно, могло навевать тот образ светлой молитвы, которого нет у Шекспира.

Таким образом, анализируя приведённые фрагменты, можно предположить, что реальное впечатление Выготского от «Гамлета» было во многом связано со спектаклем Крэга и Станиславского. Несмотря на то, что автор «Трагедии о Гамлете» разбирает в первую очередь текст пьесы, отдельные детали и описания, а главное, общий тон и атмосфера эпизодов, сильно сближаются со спектаклем. Таким образом, идеи относительно природы трагедии и переживания «катарсиса», которые Выготский формулирует на основе «Гамлета», могут быть связаны с особенностями постановки 1911 года. Чтобы проверить эту гипотезу, мы подробнее обратимся к методу «анализа эстетической реакции», описанному Выготским в монографии «Психология искусства».

⁴⁷ Выготский, Л. С. Трагедия о Гамлете, принце датском // Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 1. — С. 277–283.

ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ТРАГЕДИИ «ГАМЛЕТ» В «ПСИХОЛОГИИ ИСКУССТВА»

2.1. Метод «анализа эстетической реакции»

Уже в «Трагедии о Гамлете» Выготский намечает те вопросы и идеи, которые лягут в основу «Психологии искусства». В то же время он проходит путь от метода «читательской критики» до «анализа эстетической реакции», от принципиально субъективного взгляда на произведение, до анализа его как психологической структуры, которая может не иметь ничего общего с личным впечатлением. Однако примечательно, что и в том и в другом случае Выготский фокусируется на тексте произведения как на самодостаточном, не требующем объяснений и интерпретаций извне, явлении. Так, в «Трагедии о Гамлете» Выготский прямо пишет, что «текст исследования знает исключительно трагедию и её отражение в душе автора (критика — М.К.)»⁴⁸, а «Психология искусства» начинается с мысли, что «надо попытаться за основу взять не автора и не зрителя, а самое произведение искусства»⁴⁹.

Идея, которая стоит за сформулированным в «Психологии искусства» методом, заключается в следующем. Любое произведение искусства рассчитано на эмоциональное воздействие, создание определённого переживания в читателе или зрителе. Именно поэтому искусствоведческий анализ, по мнению Выготского, нуждается в опоре на психологическую теорию, представление о том, что именно происходит с человеком, который воспринимает художественный объект. Однако в попытке связать анализ художественного произведения и анализ процесса его восприятия, исследователи шли по одному из двух направлений: «либо изучалась психология творца, создателя по тому, как она выразилась в том или ином произведении, либо изучалось переживание зрителя, читателя, воспринимающего это произведение»⁵⁰.

И тот, и другой метод Выготский оценивает как несостоятельный: в обоих случаях мы имеем дело с отражением недоступных нам бессознательных процессов и можем только строить догадки об их природе. Попыткам работать напрямую с содержанием сознания Выготский противопоставляет «объективно-аналитический метод», который он использует в своей работе. Объектом анализа в этом случае становится само произведение и его формальные признаки, по которым, как во многих естественных науках (истории, археологии, палеонтологии), достраивается предмет исследования. В случае психологии искусства, по Выготскому, предметом исследования является эстетическая реакция зрителя или читателя. Способ восстановить её структуру — анализ произведения искусства как системы раздражителей «сознательно и преднамеренно организованных с таким расчетом, чтобы вызвать эстетическую реакцию»⁵¹. В таком определении предмета искусства Выготский следует за Эмилем Геннекеном, определявшем художественный объект как «совокупность эстетических знаков, направленных к тому, чтобы

⁴⁸ Выготский, Л. С. Трагедия о Гамлете, принце датском // Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 1. — С. 89.

⁴⁹ Выготский, Л. С. Психология искусства. — Ростов н/Д. : Феникс, 1998. — С. 32.

⁵⁰ Выготский, Л. С. Психология искусства. — С. 30.

⁵¹ Там же. — С. 32–33.

возбудить в людях эмоции (1892)»⁵². Как пишет сам Выготский, анализируя эти знаки, можно «воссоздать соответствующие им эмоции»⁵³.

Очевидно, что воссоздаваемая эмоциональная реакция может не совпадать с тем или иным личным переживанием произведения искусства — она будет лишена тех субъективных характеристик, которые неизбежно определяют особенности восприятия конкретного человека. По мнению Выготского, это во многом является достоинством его метода, так как позволяет «установить природу эстетической реакции в ее чистом виде, не смешивая ее со всеми случайными процессами, которыми она обростаёт в индивидуальной психике»⁵⁴.

Итоговый принцип своего метода Выготский формулирует так: «от формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции и к установлению ее общих законов»⁵⁵. Чтобы раскрыть смысл этой формулировки и описать те универсальные законы эстетической реакции, который вывел Выготский, мы вначале обратимся к его пониманию психологических механизмов восприятия и переживания.

2.2. Общие законы эстетической реакции

Главу «Искусство как катарсис» Выготский начинает с вопроса о том, что такое чувство как психологический процесс. Анализируя теории разных авторов, Выготский пишет о том, что «с точки зрения нервных механизмов чувство следует отнести к процессам траты, расхода или разряда нервной энергии»⁵⁶. Таким образом, чувство характеризуется Выготским в первую очередь как разряжение психической энергии. Настаивая на этом, Выготский полемизирует с представлением об экономии душевных сил как основном принципе эстетики, по которому чем ёмче и удобнее для восприятия расположена информация, чем проще она усваивается и тем большую эстетическую реакцию вызывает. В этом случае, замечает Выготский, точный прозаический пересказ «Гамлета» должен казаться более художественным, чем более трудный для восприятия оригинальный текст Шекспира, что, очевидно, ошибочно. На это же противоречие, указывает Выготский, обращали внимание и формалисты, говоря о том, что эстетический эффект искусства связан в первую очередь с затруднением восприятия, выведением сознания из привычного автоматизма.

Другим вопросом, который ставит Выготский, оказывается природа того специфического эмоционального переживания, которое вызывается произведением искусства. Исследователь сравнивает две противоположные теории. Первая — синтетическая теория Христиансена, по которой эстетическое переживание складывается из суммы отдельных раздражителей (линия, цвет, звук), у которых есть ясный точечный эффект. Вторая — теория вчувствования, которая настаивает на том, что человек сам привносит своё эмоциональное переживание в целостную

⁵² Выготский, Л. С. Психология искусства. — С. 7.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Там же. — С. 33.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Там же. — С. 254.

художественную форму. Обе эти теории, по мнению Выготского, не дают возможности различить эстетическое переживание от любого повседневного.

Принципиально новая теория эстетического переживания, по Выготскому, должна учитывать связь переживания и воображения. Анализируя мнения разных исследователей, Выготский приходит к утверждению того, что чувство и фантазия неразделимы как две стороны одного процесса: «... мы видим, что чувство и фантазия являются не двумя друг от друга отделенными процессами, но, в сущности, одним и тем же процессом, и мы вправе смотреть на фантазию как на центральное выражение эмоциональной реакции»⁵⁷.

Внутренние образы и фантазии могут служить как раздражителем для чувства, так и способом «разрядить» эмоциональную энергию. Как пишет Выготский: «яркое представление усиливает наше любовное возбуждение, но очевидно, что в этом случае фантазия не является выражением той эмоции, которую она усиливает, а является разрядом предшествующей эмоции. Там же, где эмоция находит свое разрешение в образах фантазии, там, конечно, это фантазирование ослабляет реальное проявление эмоции, и, если мы изжили наш гнев в нашей фантазии, он в наружном проявлении скажется чрезвычайно слабо»⁵⁸. Именно этот эффект внутреннего разряжения чувства Выготский определяет как одно из основных свойств искусства.

В итоге Выготский выделяет несколько базовых параметров, по которым чувство, создаваемое искусством, отличается от обычного, повседневного. Все они так или иначе связаны с задержкой эмоциональной реакции и её внутренним разрешением.

Во-первых, эстетический раздражитель всегда выделен, отделён от всех прочих. Это, как пишет Выготский, «гарантирует чисто центральное (мысленное, интеллектуальное — М. К.) разрешение возбуждаемых искусством аффектов и обеспечивает то, что эти аффекты не скажутся ни в каком наружном действии»⁵⁹.

Во-вторых, эстетическое переживание обладает большей интенсивностью. Этот эффект во многом может быть связан с «законом психической запруды», предложенным Теодором Липпсом: наталкиваясь на некоторое препятствие и не находя разрешения, психическая энергия «задерживается в своём естественном течении» и «образует запруды, т. е. ... останавливается и повышается именно на том месте, где есть налицо задержка, помеха, перерыв»⁶⁰.

В-третьих, эстетическое переживание всегда смешанное, разнонаправленное. Это значит, что, воспринимая произведение искусства, мы сталкиваемся с «аффективным противоречием», с разнонаправленными рядами чувств, которые, в определённой точке, гасят друг друга. Это противоречие в переживании так же сводит на нет первичную моторную реакцию, усложняя её и трансформируя. Этот эффект во многом связан с формальным устройством произведения искусства, а именно, структурным противоречием формы и содержания, которое становится одной из главных элементов эстетической концепции Выготского. Формулируя этот принцип, Выготский приводит в пример рассуждения

⁵⁷ Выготский, Л. С. Психология искусства. — С. 268.

⁵⁸ Там же. — С. 269.

⁵⁹ Там же. — С. 272.

⁶⁰ Выготский, Л. С. Психология искусства. — С. 266.

Христиансена о портрете: психологическая жизнь портрета создаётся только когда в него заложено несовпадение, когда отдельные детали, в первую очередь глаза и губы, выражают разное настроение. Этот же принцип Выготский переносит на трагедию: «Что касается характера трагедии, то для того, чтобы он жил, он должен быть составлен из противоречивых черт, он должен переносить нас от одного душевного движения к другому. Так же точно, как в портрете физиономическое несовпадение разных факторов выражения лица есть основа нашего переживания, — в трагедии психологическое несовпадение разных факторов выражения характера есть основа трагического чувства»⁶¹.

2.3. Принципы построения трагедии. «Гамлет» Шекспира

Свой метод формально-психологического анализа произведения искусства Выготский разворачивает на примере басен Крылова, рассказа Бунина «Лёгкое дыхание» и трагедии Шекспира «Гамлет». Эта последовательность отражает определённое усложнение теории Выготского, в основе которой в каждом примере лежит противоречие между художественной формой произведения и его содержанием, ведущее к взаимогашению эмоциональных реакций. Здесь мы подробнее остановимся на анализе Выготским принципов построения трагедии и конкретно «Гамлета» Шекспира.

В 8-й главе «Психологии искусства» Выготский пересказывает часть тех идей, которые он сформулировал в своей ранней работе. Его исследование, как и множество предыдущих анализов трагедии Шекспира, отталкивается от вопроса: почему, приняв решение отомстить убийце отца, Гамлет медлит. Описывая существующие трактовки, Выготский выделяет несколько основных типов причин:

1. внешние причины (обстоятельства);
2. внутренние причины (характер Гамлета);
3. формальные причины, связанные требованиями художественной формы и театральными условностями.

Каждая из подобных трактовок оценивается Выготским как недостаточная или неубедительная. При этом самой точной характеристикой текста Шекспира для Выготского оказывается разоблачительное описание Л. Толстого, убеждённого в том, что Шекспир просто написал плохую, психологически неубедительную трагедию. Как пишет Выготский: «Толстой разрушил один из жесточайших предрассудков в истории литературы и первый со всей смелостью высказал то, что нашло себе сейчас подтверждение в целом ряде исследований и работ; именно то, что у Шекспира далеко не вся интрига и не весь ход действия достаточно убедительно мотивированы с психологической стороны, что его характеры просто не выдерживают критики и что часто существуют вопиющие и для здравого смысла нелепые несоответствия между характером героя и его поступками»⁶².

Таким образом, вслед за Толстым, Выготский утверждает, что Гамлету невозможно приписать какой-либо характер. Однако изображение характера и не является целью трагедии, более того иногда она, намекает Выготский, может сознательно играть на несоответствии характера и действия.

⁶¹ Там же. — С. 246.

⁶² Выготский, Л. С. Психология искусства. — С. 225.

Чтобы проверить эту гипотезу, Выготский выделяет три элемента трагедии, которые необходимо проанализировать:

- первоначальный материал, источник фабулы;
- фабула и сюжет трагедии;
- действующие лица.

Анализируя отношения фабулы и сюжета, Выготский отмечает, что прямая линия фабулы: Гамлет мстит дяде за убийство отца — постоянно отклоняется за счёт сюжетных поворотов. Таким образом, та цель, к которой неотвратимо должен прийти Гамлет (убийство Клавдия), и которую Шекспир заставляет нас помнить и осознавать (для этого, например, вводятся частые монологи, в которых Гамлет осуждает себя за промедление), всё время не достигается. Сюжет будто бы специально строится так, чтобы действие уклонялось в сторону, заставляя зрителя быть всё время в напряжении. В итоге, когда развязка всё-таки происходит, она не достигает ожидаемого эффекта: «...трагедия все время дразнит наши чувства, она обещает нам исполнение цели, которая с самого начала стоит перед нашими глазами, и все время отклоняет и отводит нас от этой цели, напрягая наше стремление к этой цели и заставляя мучительно ощущать каждый шаг в сторону. Когда, наконец, цель достигнута, оказывается, что мы приведены к ней совершенно другим путем, и два разных пути, казалось нам, шли в противоположные стороны и враждовали во все время развития трагедии, вдруг сходятся в одной общей точке, в раздвоенной сцене убийства короля. К убийству в конце концов приводит то, что все время отводило от убийства, и катастрофа, таким образом, достигает снова высшей точки противоречия, короткого замыкания противоположного направления двух токов»⁶³.

Этот способ построения сюжета Выготский, ссылаясь на Петражицкого, называет «методом дразнения чувств». Заставляя читателя всё время быть в напряжении, трагедия внезапно разрешает его так, что это оказывается незаметно для зрителя, оставляя его в смешанных, противоречивых чувствах.

Кроме противоречия «фабулы» и «сюжета» Выготский выделяет другое, не менее значимое противоречие между «характерами действующих лиц» и их действиями и поступками. В первую очередь оно заложено в образе главного героя, в противоречивости его чувств и действий. Не имея на своём пути объективных препятствий, обладая огромной решимостью и энергией, Гамлет будто бы сопротивляется самой predeterminedности трагедии, своему собственному решению, ведущему его к жёстко заданной точке финала. Как пишет Выготский: «когда мы вместе с героем начинаем чувствовать, что он более не принадлежит себе, что он делает не то, что он делать был бы должен, — тогда именно трагедия вступает в свою силу»⁶⁴. Именно это трагическое сопротивление героя разрешается в развязке, когда Гамлет всё-таки убивает Клавдия, но мстя не за Тень отца, а за себя и Гертруду.

Таким образом, противоречие фабулы и сюжета обретает единство через фигуру главного героя, который и движется к развязке и уклоняется от неё. Как пишет Выготский: «мы движем наши чувства в двух планах: с одной стороны, мы все яснее и яснее сознаем цель, к которой идет трагедия, с другой стороны, мы

⁶³ Выготский, Л. С. Психология искусства. — С. 240.

⁶⁴ Там же. — С. 246.

столь же ясно видим, насколько она уклоняется от этой цели. Что же нового приносит трагический герой? Совершенно очевидно, что он объединяет в каждый данный момент оба эти плана и что он является высшим и постоянно данным единством того противоречия, которое заложено в трагедии»⁶⁵.

Объединяя в себе главное противоречие трагедии, герой в то же время является тем основным лицом, с которым соотносит себя зритель, через чьи переживания он видит всё происходящее. Здесь, по словам Выготского, возникает новая двойственность: «мы, с одной стороны, видим всю трагедию глазами героя, а с другой — видим героя своими собственными глазами»⁶⁶. Зритель не получает удовлетворения от ожидаемого убийства Клавдия, потому что в тот же момент его внимание переносится на смерть самого Гамлета.

Тот эффект взаимогашения чувств, который Выготский описывает на примере басни, рассказа и трагедии, является для него основным свойством любого художественного произведения. Как пишет Выготский: «...всякое произведение искусства таит в себе внутренний разлад между содержанием и формой и что именно формой достигает художник того эффекта, что содержание уничтожается, как бы погашается»⁶⁷. Сама по себе эстетическая реакция «...заключает в себе аффект, развивающийся в противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение»⁶⁸. Этот финальный момент преобразования чувства Выготский сопоставляет с понятием «катарсис», через которое определяет трагедию Аристотель. Как пишет Выготский: «Мы очень мало знаем сейчас достоверного о самом процессе катарсиса, но мы все же знаем о нем самое существенное, именно то, что разряд нервной энергии, который составляет сущность всякого чувства, при этом процессе совершается в противоположном направлении, чем это имеет место обычно, и что искусство, таким образом, становится сильнейшим средством для наиболее целесообразных и важных разрядов нервной энергии. Основу этого процесса мы видим в той противоречивости, которая заложена в структуре всякого художественного произведения»⁶⁹. Заложённая в художественном произведении антитеза приводит в столкновении противоположных импульсов и внутреннему, не насильственному, погашению моторных аффектов и сложному преобразованию возникающего чувства.

ГЛАВА 3. ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДА «АНАЛИЗА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ РЕАКЦИИ» К СПЕКТАКЛЮ

3.1. Выявление принципов анализа

Метод, который предлагает Выготский, заключается в анализе формальных особенностей построения произведения и поиске того структурного

⁶⁵ Выготский, Л. С. Психология искусства. — С. 247.

⁶⁶ Там же. — С. 248.

⁶⁷ Там же. — С. 276.

⁶⁸ Выготский, Л. С. Психология искусства. — С. 275.

⁶⁹ Там же. — С. 275.

противоречия, которое определяет его динамику. В динамическом рисунке произведения заложен момент «катарсиса» — разрядки накопленного напряжения, его взаимогашение противоположными импульсами, который и создаёт основной эстетический эффект. В итоге формальные качества преодолевают свойства того изначального материала, который был выбран автором.

Однако в 10-й главе «Психологии искусства», перекладывая эту модель на разные виды искусств, Выготский приходит к неустойчивости понятий «форма» и «материал» (содержание). Основным принципом, который он прослеживает на разном уровне существования художественных произведений, оказывается формула: «два противоречивых аффекта и завершающий их катарсис». Причём противоречивые аффекты могут порождаться как явлениями одного порядка — и содержательными и формальными — так и разноприродными элементами структуры. Например, говоря о поэзии, Выготский выделяет три типа структурного противоречия:

- тип метра и «естественных фонетических свойств речевого материала»;
- тип ритма и настроения, которое определяется семантикой;
- тип тем и мотивов внутри смыслового построения стихотворения.

Таким образом, тезис, что автор художественного произведения «формой преодолевает содержание» оказывается не исчерпывающим, он упирается в необходимость при анализе ясно отделять содержание от формы, что зачастую оказывается практически невозможным. Об этом говорит и сам Выготский, анализируя природу противоречия в драме: «Драма обычно в качестве своего материала избирает борьбу и та борьба, которая заключена уже в главном материале, несколько затемняет ту борьбу художественных элементов, которая подымается над обыкновённой драматической борьбой. Это очень понятно, если принять во внимание, что всякая драма, в сущности говоря, есть не законченное художественное произведение, а только материал для театрального представления; поэтому мы с трудом различаем содержание и форму в драме, и это несколько затрудняет ее понимание»⁷⁰.

Ключом к пониманию драмы для Выготского оказывается представление о «динамичном герое». Герой романа или драмы — не статичный характер, а меняющийся, динамичный образ. В процессе своего изменения он приходит к такой ситуации, которая вначале кажется для него внутренне невозможной. Онегин, каким он описан в первой главе романа в стихах Пушкина, не может трагически влюбиться в женщину. Характер Отелло противоречит характеру ревнивца, Дездемона не может подать повод для ревности. «Действие в конце противоположно действию в начале»⁷¹. В этом противоречии — суть трагического конфликта.

Таким образом, любая драма, по словам Выготского, имеет в основе единую формальную структуру: «везде есть известные приемы, известные законы, известные силы, с которыми борется герой. <...> Герой драмы поэтому и есть драматический характер, который все время как бы синтезирует эти два противоположных аффекта — аффект нормы и аффект нарушения, и потому герой все

⁷⁰ Выготский, Л. С. Психология искусства. — С. 293.

⁷¹ Там же. — С. 292.

время воспринимается нами динамически, не как вещь, а как некоторое протекание или событие»⁷².

Из других искусств ближе всего к драме оказывается театр. Здесь важно отметить, что по представлению Выготского, как сама драма наполовину принадлежит театру, так и театр не является самостоятельным видом искусства, а наполовину определяется драмой. Говоря о сценической составляющей театрального искусства, Выготский выходит на проблему актёрской игры. Опираясь на «Парадокс об актёре» Дидро, Выготский находит в игре актёра очевидную базовую двойственность: «актер испытывает и изображает не только те чувства, которые испытывает действующее лицо, но расширяет эти чувства художественной формой»⁷³.

Не менее важной оказывается и драматическая природа отношений зрителя и актёра-персонажа, на которую, не выделяя её отдельно, также указывает Выготский: «В трагедии высший момент и торжество зрителя совпадают с высшим моментом гибели героя, и это ясно указывает нам на то, что зритель воспринимает не только то, что герой, но еще нечто сверх этого, и поэтому Геббель был глубоко прав, когда указывал, что катарсис в трагедии обязателен только для зрителя и вовсе не необходимо, чтобы герой трагедии сам дошел до внутреннего примирения»⁷⁴. То же самое происходит и в комедии: зритель может смеяться над героем, который терпит поражение и неудачу.

Таким образом, в своих теоретических рассуждениях, Выготский даёт только отдельные намёки на возможность применения его подхода к драме и театру. Однако, анализируя работы Выготского о «Гамлете» и учитывая их связь с постановкой 1911 года, можно вывести несколько возможных типов художественного противоречия, которые можно переложить на анализ спектакля.

Материал — форма

В случае спектакля, тем изначальным материалом, который «преодолевают» режиссёр, может становиться текст драмы. Режиссёрские интерпретации известных классических произведений строятся на постоянном обмане и оправдании ожиданий. Перед зрителем выстраиваются два ряда: его привычное восприятие произведения и преодолевающая его форма художественного высказывания, которая вкладывает туда принципиально иной смысл. Формальными инструментами может стать всё, что создаёт обратное изначальному материалу переживание или вступает с ним в отношение противоречия: свет, музыка, игра актёров, сценография.

«Внешняя Драма» — «Внутренняя Драма»

Другое противоречие, которое можно вывести из анализа Выготского: противоречие между зримым ходом событий («внешняя драма») и внутренней сутью происходящего, внутренним механизмом развития действия («внутренняя драма»). В случае «Гамлета», внутренней драмой оказывается скрытый закон Трагедии и его мистическое предчувствие главным героем. Переноса это противоречие

⁷² Там же. — С. 298–299.

⁷³ Выготский, Л. С. Психология искусства. — С. 304–305.

⁷⁴ Там же. — С. 299.

на сценическую реальность, можно вспомнить нераскрытое подробно в «Трагедии о Гамлете» понятие «атмосферы». Атмосфера художественного произведения может проявлять ту невыразимую «внутреннюю драму», которая разворачивается на сцене. Инструменты создания атмосферы — свет, музыка, сценография, мизансцены — и составляют особенности сценической формы. В случае «Гамлета» 1911 года, очевидно, что работа Крэга над спектаклем была направлена в первую очередь на создание подобного рода атмосферы, которая задавала основную динамику действия через перестановки ширм и работу со светом.

Фабула — Сюжет

Фабула, в анализе Выготского — это прямое, логичное и ожидаемое развитие событий. Сюжет — та композиция и динамика развития событий, которая разворачивается в художественном произведении. Очевидно, что кроме изменения хронологического порядка и прямого отклонения от фабулы через дополнительные эпизоды и монологи, сценическое произведение обладает другими инструментами задержки и развития действия, например, выбором темпа разворачивания событий, замедлением и ускорением действия. Кроме того, музыка и сценография могут также заполнять паузы, создавая другой «сюжетный» рисунок, не реализующий напрямую фабулу.

Действие — Характер

Анализ психологической достоверности происходящего на сцене, очевидно, осмыслен не для всех типов театра. С другой стороны, в сценическом произведении сцепленность героя и его «действия», выше, чем в литературном — мы скорее составляем впечатление о персонаже по тому, как он действует, чем по его психологическому портрету, оцениваем, может он так поступить или нет. Однако, очевидно, что в театре игра актёра может становиться отдельной действенной силой, создающей противоречие с другими элементами спектакля, в том числе и ходом действия.

Взгляд глазами героя — Взгляд на героя

Одно из интересных наблюдений Выготского заключается в противоречии между перспективой главного героя, с которым обычно ассоциирует себя зритель, и перспективой зрителя — который глядит на героя со стороны и видит всё происходящее целиком. Эта перспектива задаётся и той информацией, которой обладает или не обладает зритель относительно персонажа: читая или смотря «Гамлета», мы заранее знаем, что Розенкранц и Гильденстерн собираются его погубить, или что шпага Лаэрта отравлена — в этом плане, наше восприятие трагедии сильно отличается от восприятия Гамлета. Перенося этот принцип на сценическую реальность, интересно предположить, что то, что видят и замечают герои и то, что видит и замечает зритель из зрительного зала, может находиться в отношении противоречия. Находясь в определённой сценической или символической структуре, герой на самом деле не знает о том, что он в ней находится, при этом его действия напрямую ей обусловлены. Этот принцип касается и сценических приёмов создания атмосферы, которые входят в сценическую условность, а не проявляются в действии: так, например, фоновую музыку, которая настраивает зрительный зал на определённое восприятие происходящего, герои по сюжету

«не слышат». С этим же связано и более глубокое эмоциональное противоречие зрителя и персонажа, которое описывает Выготский, говоря о жанре трагедии и комедии.

3.2. Анализ «Гамлета» 1911 года методом «анализа эстетических реакций»

Каждое из противоречий, которые мы описали выше, может быть средством достижения «катарсического», связанного с пиковым переживанием взаимогашения противоположных аффектов, чувства, которое Выготский считал необходимым для любого истинно художественного произведения. Говоря о «Гамлете» 1911 года, мы считаем, что одним из основных действенных противоречий, помимо заложенных в тексте трагедии, могло стать противоречие между Внешней Драмой (заданной психологически игрой актёров, их взаимодействием) и Внутренней Драмой (заданной символически атмосферой и конфигурациями пространства, музыки, света). При этом то, как зритель должен был воспринимать Гамлета и других героев из зрительного зала, в первую очередь было задано мощной и независимой от актёрской игры сценографией Крэга. Именно действенная функция сценографии в «Гамлете» 1911 года могла создавать эффект присутствия скрытого, внутреннего механизма, ведущего действие к неминуемой трагической развязке — то, что Выготский описывал как «Внутреннюю Драму» трагедии. На этом фоне игра актёров могла вступать либо в отношение подчинения и тогда полностью растворяться в сценографии, либо в отношение противоречия.

Противоречие сценографии и актёрской игры в спектакле 1911 года во многом было задано разницей тех типов театра, в которых работали Крэг и Станиславский: символического и психологического. В то же время оба режиссёра в своих концепциях выходили за узкий, исчерпавший себя в конце XIX-го века ролевой драматический конфликт. В этом плане, интерпретация «Гамлета» как экзистенциального, философского произведения у Станиславского и Крэга совпала, несмотря на то, что их концепции театра и актёрской игры принципиально различались. Чтобы проанализировать это различие, мы обратимся к истории постановки «Гамлета» в МХТ и тем сложностям, с которыми сталкивались оба режиссёра в работе друг с другом.

3.2.1. «Гамлет» 1911 года. От замысла к спектаклю

Сложность искусствоведческого анализа «Гамлета» во многом заключается в том, что его создатели считали свой изначальный замысел невоплощённым. Как отмечает Бачелис, Крэг в итоговом спектакле «принимал как «свои» только три картины: «Золотую пирамиду» (I, 2). «Мышеловку» (III, 2) и финал (выход Фортинбраса)»⁷⁵. Разрыв между изначальным замыслом и его реализацией признаёт и Станиславский, по его словам, неудача была связана с многочисленными техническими трудностями, с невозможностью воплотить яркие и вдохновляющие в эскизах идеи Крэга. В то же время и Бачелис и Строева отмечают и разницу в подходах Крэга и Станиславского, нежелание последнего принять смелые и категоричные интерпретации английского режиссёра.

⁷⁵ Бачелис, Т. И. Шекспир и Крэг. — С. 286.

Чтобы подробнее разобраться в том, как шла постановка «Гамлета», мы проанализируем основные элементы спектакля и то, каким образом они были решены при подготовке.

Сценография

Замысел Крэга во многом был связан с его сценографическими экспериментами, попыткой создать универсальный язык сценического пространства. В ряде своих статей, например «Артисты театра будущего» (1907) Крэг восстаёт против натуралистичности декораций, говорит об истинном искусстве как о создании сильного чувственного образа через условные формы: линии, цвет, освещение. Советуя воображаемому собеседнику, как стоит оформлять спектакль, Крэг пишет: «Избегай так называемой «натуралистичности» и в движении, и в декорации, и в костюме. Натуралистичное вылезло на сцену, потому что искусственное стало вычурным и бесцветным; не забывай, однако, о том, что есть на свете такая вещь, как *благородная* искусственность...»⁷⁶

Очевидно, сценографические идеи Крэга были близки и Станиславскому: «Он (Крэг — М. К.), как и я, стал ненавидеть театральную декорацию. Нужен более простой фон для актера, из которого, однако, можно было бы извлекать бесконечное количество настроений, с помощью сочетания линий, световых пятен и проч.»⁷⁷.

Ответом на запрос двух режиссёров стала разработанная Крэгом система передвижных ширм, которые, бесшумно передвигаясь по сцене, могли создавать разные конфигурации пространства. Как пишет Станиславский: «Изверившись, подобно мне, в обычных театральные приемы и средства постановки: в кулисах, падугах, плоских декорациях и проч., Крэг отказался от всей этой избитой театральщины и обратился к простым ширмам, которые можно было устанавливать на сцене в бесконечно разнообразных сочетаниях. Они давали намек на архитектурные формы — углы, ниши, улицы, переулки, залы, башни и проч. Намеки дополнялись воображением самого зрителя, который таким образом втягивался в творчество»⁷⁸.

Таким образом, по поводу организации пространства «Гамлета» у Станиславского и Крэга не было разногласий: московский режиссёр сильно вдохновлялся новаторскими идеями Крэга и его эскизами к спектаклю. В то же время примечательно, что изначально руководство МХТ обратилось с заказом на декорации для «Гамлета» к В. Е. Егорову, художнику, оформлявшему «Драму жизни», «Жизнь Человека», «Синюю птицу». Декорации должны были быть выполнены в максимально реалистичном стиле, Егоров был отправлен в командировку в Данию и Англию, где изучал средневековую архитектуру. Однако Станиславский не опирался на зарисовки Егорова и после приезда Крэга спектакль продумывался уже исходя из работы с передвижными ширмами.

Ширмы представляли собой узкие и высокие, закрепленные на шарнирах плоскости, которые, по замыслу Крэга, должны были бесшумно передвигаться по сцене, меняя свои конфигурации. В итоге, из-за технических ограничений,

⁷⁶ Крэг, Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. — М. : Искусство, 1988. — С. 204.

⁷⁷ Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве. — С. 348.

⁷⁸ Там же. — С. 249.

от идеи перемещения ширм на глазах у зрителей пришлось отказаться: между сценами спектакля приходилось давать занавес, чтобы рабочие могли за ним переставить декорации. Этот компромисс нарушал изначальный замысел Крэга и лишал спектакль той динамичности, которая вдохновляла обоих режиссёров.

Однако сама возможность менять пространство, выстраивать его сообразно каждой конкретной сцене, была принципиально важна для Крэга. Пространство оказывалось таким же ключевым инструментом развития драматического конфликта, как и актёрская игра. Как пишет В. И. Максимов: «Трагическая геометрия: замысел выражается через саму мизансцену, даже если нет актёра всё равно пространство, мизансцена отображает конфликт, трагический конфликт и его развитие. Для этого используется принцип ширм, вполне ярко здесь реализованный. <...> Актёр держит единство конфликта, а уровни конфликта стремительно меняются. Т. е. конфликт меняется. И для этого каждая сцена реализуется в новом пространстве»⁷⁹.

Интерпретация пьесы

В описании замысла «Гамлета» часто проскальзывает понятие «монодрама». По записям разговоров двух режиссёров и по воспоминаниям самого Станиславского, Крэг стремился к тому, чтобы зрители видели персонажей «не такими, как[ие] они на самом деле, а только такими, какими они представляются Гамлету»⁸⁰. Как пишет Станиславский в письме к Илье Сацу в 1909 году: «Крэг ставит “Гамлета” как монодраму. На все он смотрит глазами Гамлета. Гамлет — это дух; остальное, что его окружает, — это грубая материя»⁸¹.

Опираясь на воспоминания Станиславского, можно сказать, что в интерпретации Крэга было заложено бинарное противопоставление Духа и Материи. Главный герой Трагедии — Гамлет — должен был быть выделен и противопоставлен другим персонажам пьесы как бездушному, материальному началу. Все второстепенные персонажи не должны были выделяться из общей массы: «Вся трагедия Гамлета это его одиночество. А фон для этого одиночества — “двор”, мундирный мир... И в этом золотом дворе, мундирном мире не должно быть разных индивидуальностей, как это было в реальной пьесе. Нет, тут все как бы сливается в одну массу. Отдельные лица, как древних мастеров живописи, должны быть закрашены одной кистью, одной краской»⁸².

Эта идея выражалась прямо в сцене королевского двора, где появлялась «Золотая пирамида»: «Среди золотых стен, на высочайшем троне, в золотых парчовых одеждах и коронах сидят король с королевой, а от них с высоты трона ниспадает горой вниз золотая порфира, мантия. В этой огромной мантии, идущей от плечей владык и расширяющейся книзу в ширину всей сцены, прорезаны дыры, из которых торчит бесконечное количество голов, подобострастно взирающих на

⁷⁹ Максимов, В. И. «Гамлет» Крэга и его влияние на театр XX века // Гамлет в эпоху режиссёрского театра: эволюция образа. — СПб. : РИИИ, 2016. — С. 57–58.

⁸⁰ «Гамлет». Режиссерская экспозиция (1909–1911). Запись беседы 24 апреля 1909 года. Музей МХТ, архив К. С., № 1279 (запись Л. А. Сулержицкого). Слова Станиславского.

⁸¹ Станиславский, К. С. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 7. — С. 431.

⁸² «Гамлет». Режиссерская экспозиция (1909–1911). Запись беседы 24 апреля 1909. Музей МХТ, архив К. С., № 1279. Слова Крэга.

трон, — точно золотое море с золотыми волнами, из гребней которых выглядывают головы придворных, купающихся в золотой дворцовой роскоши. <...> Вот картина королевского величия, каким видит его Гамлет в своих мучительных видениях, в своем одиночестве после смерти любимого отца»⁸³.

Судя по воспоминаниям Станиславского, он в целом был согласен с крэговской интерпретацией трагедии. В «Моей жизни в искусстве» художественный руководитель МХТ подробно пересказывает тот образ Гамлета-мистика, который был вдохновлён Крэгом: «Крэг очень расширил внутреннее содержание Гамлета. Для него он — лучший человек, проходящий по земле как ее очистительная жертва. Гамлет — не неврастеник, еще менее сумасшедший; но он стал другим, чем все люди, потому что на минуту заглянул по ту сторону жизни, в загробный мир, где томился его отец. С этого момента реальная действительность стала для него иной. Он всматривается в нее, чтобы разгадать тайну и смысл бытия; любовь, ненависть, условности дворцовой жизни получили для него новый смысл, а непосильная для простого смертного задача, возложенная на него истерзанным отцом, приводит Гамлета в недоумение и отчаяние. <...> Нечеловеческие стремления к познанию смысла бытия делают Гамлета в глазах простых смертных, живущих среди будней дворца и маленьких забот жизни, каким-то сверхчеловеком, непохожим на всех, а следовательно — безумным. Для близорукого взгляда маленьких людишек, не ведающих жизни не только по ту сторону этого мира, но даже за пределами дворцовой стены, Гамлет естественно представляется ненормальным. Говоря об обитателях дворца, Крэг подразумевал все человечество»⁸⁴.

Однако, по словам Бачелис, идея противопоставления фигуры Гамлета безликой массовке на самом деле казалась Станиславскому спорной: он видел в «массовке» отдельных персонажей со своей судьбой и своим характером. Замысел Крэга, по которому герои трагедии воплощали определённые абсолютные качества, «идеи», в глазах Станиславского, лишал трагедию правдоподобности: «Гамлет в понимании Крэга выглядел воплощением “стремительности и справедливости”, идеальным героем, “лучшим из людей”. Это сперва смущало Станиславского. “Я думаю, — говорил он, — что герой правдоподобен только когда он имеет какие-нибудь человеческие слабости и недостатки... Ничего не может быть хуже героя без недостатков. Это будет только идея, а не образ”. Крэг возражал: “Я не согласен... Эта пьеса именно только идея. И все искусство только идея”»⁸⁵.

Тот же вопрос касался и остальных персонажей трагедии. Станиславский изначально хотел показать их образы в развитии, «в движении от первого вполне благоприятного впечатления к последующему раскрытию их «ничтожества»⁸⁶. Для Крэга такой подход не вмещался в замысел — персонажи изначально должны были производить впечатление «ничтожеств», слегка карикатурных персонажей, отдалённо напоминающих разных животных: «Крэгу нужно было, чтобы сценическое существование властителей Эльсинора производило «впечатление жизни животных. Публика, — пояснял Крэг, — смотря на этих лиц, должна говорить:

⁸³ Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве. — С. 352.

⁸⁴ Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве. — С. 351–352.

⁸⁵ Бачелис, Т. И. Шекспир и Крэг. — С. 246.

⁸⁶ Там же. — С. 247–248.

неужели это люди, а не животные? Король — крокодил. Полоний — жаба. Розенкранц и Гильденстерн — хамелеоны»⁸⁷.

Больше всего полемики вызвала интерпретация Крэгом фигуры Офелии. По его мысли, Офелия должна была ничем не отличаться от других второстепенных персонажей, быть таким же непримечательным и пошлым «ничтожеством», которому противостоит Гамлет. Близкой Гамлету она становилась только в момент сумасшествия, отречения от обыденного мира. Такой взгляд сильно расходился с романтизированным образом Офелии как чистой невинной девушки, который был давно знаком русской публике. В итоге, Станиславский, под влиянием Немировича-Данченко, так и не принял интерпретацию Крэга: «...крэговское восприятие Офелии с самого начала Станиславского не убеждало. В 1911 году он снова говорил, что Офелия “должна остаться чистой, симпатичной и красивой”. Немирович его поддержал: Офелия — “образ чистоты”, человечество триста лет “берегло эту кристаллически чистую девушку”. Никто не поймет, почему “вдруг в один вечер, где-то в Камергерском переулке, хотят отнять это у людей”»⁸⁸. Офелия в исполнении Гзовской осталась классическим образом, никак не играющим на общий замысел постановки, предложенный Крэгом.

Работа с актёром

Ещё одним из вопросов, выявляющих разницу концепций Крэга и Станиславского, стал вопрос о соотношении актёра и персонажа. Добиваясь естественности актёрского присутствия на сцене, Станиславский исходил из принципиальной единоприродности актёра и персонажа: персонаж — это человек в «предлагаемых обстоятельствах», вживаясь в которые, актёр может максимально приблизиться к психологии своего героя. В фокусе работы Станиславского был сложный и противоречивый внутренний мир живого конкретного человека — именно поэтому те однозначные интерпретации героев «Гамлета», которые предлагал Крэг, его отпугивали: «Станиславский ... добивался полной естественности и непрерывности актерского переживания на всей дистанции роли, проникновения в сокровенную суть отдельного человеческого “я”, чье сценическое существование складывается из вереницы мельчайших, друг с другом смыкающихся, друг в друга переливающихся “хотений”. Верно угаданный импульс значил для него больше, нежели идея, которой одушевляем герой»⁸⁹.

Для Крэга же, наоборот, была важна «идея» персонажа, его смысловая суть, не связанная напрямую с личностью и психологией. Как пишет Бачелис: «Свобода воли трагического героя двойственна, его деяние есть преодоление и превышение личных возможностей. Он — выше себя. Поэтому Крэг хотел высвободить актёра из-под власти мелких и случайных эмоций, вывести его за пределы узко личностного, частного, индивидуального. Акцент переносился с побуждения (смутного, трудноуловимого) на движение (определенное и ясное), с импульса на осознанную мысль, с общедоступного чувства на страсть, владеющую трагическим Героем»⁹⁰.

⁸⁷ Там же. — С. 248.

⁸⁸ Бачелис, Т. И. Шекспир и Крэг. — С. 275.

⁸⁹ Там же. — С. 254.

⁹⁰ Бачелис, Т. И. Шекспир и Крэг. — С. 253–254.

Актёр в концепции Крэга должен был стремиться преодолеть своё человеческое начало, приблизиться через внутреннее усилие к образу трагического героя, который априори «выше», чем он сам. Инструментом достижения этого состояния была внешняя форма движения, жеста, строго заданная режиссёром. По мысли Крэга, начинать работу с актёром нужно было с формы, с внешнего проявления, которое настраивало бы на определённый образ внутреннего переживания, недоступный обычному человеку. Для Станиславского же работа с актёром должна была начинаться с поиска верного внутреннего переживания: «Станиславский был твердо убежден, что “жест есть рефлекс чувства” и что, следовательно, только верный “внутренний голос” может подсказать точный жест, точную интонацию»⁹¹. Движение актёра должно было исходить из его внутреннего ощущения, или отсутствовать вовсе. На поиск этого внутреннего импульса была нацелена долгая и кропотливая система работы с актёром, которая в итоге стала вызывать антипатию Крэга.

Динамика спектакля

Разница в концепциях влияла не только на метод работы с актёром, но и на понимание динамики спектакля. Станиславский принципиально добивался целостности актёрской игры, полного погружения в роль, сплошной линии проживания на протяжении всего действия. В концепции Крэга это было вовсе необязательно: «С точки зрения Крэга, непрерывность, текучесть сценического существования актера в образе была и необязательна, и ненадежна. Крэг верил в другое — в способность актера овладеть ударными моментами роли, закрепить их интонационный и пластический рисунок, дабы снова и снова — на каждом представлении — эти моменты с нарастающей силой и страстью повторять»⁹².

Для Крэга была важна ставка на кульминационные моменты актёрского возвышения до роли, катарсиса. В итоге те несколько сцен, которые были воплощены в соответствии с замыслом Крэга стали, по мнению Бачелис, самыми яркими и удачными моментами «Гамлета». Такой, например, была сцена «Мышеловки», которую, по настоянию Крэга, приехавшему в разгар генеральных репетиций, сделали в другом, выбивающемся из общего течения спектакля, темпе. А. Г. Кононен вспоминала:

«Крэг проявил неистовое упорство. В сцене “Мышеловки” он настойчиво стал требовать предельной стремительности ритма.

— Движения Гамлета, — говорил он, — должны быть подобны молниям, прорезывающим сцену. Темперамент актера должен раскрываться здесь с максимальной полнотой, на бурных взлетах ярости, отчаяния, иронии и, наконец, торжества.

Василий Иванович (Качалов — М. К.) пытался убедить Крэга, что это разрушит рисунок роли. Но Крэг не уступал. В конце концов, махнув рукой на сдержанность, Качалов дал волю движению и голосу. Гамлет зажил в совершенно другом ритме»⁹³.

⁹¹ Там же. — С. 254.

⁹² Бачелис, Т. И. Шекспир и Крэг. — С. 254.

⁹³ Там же. — С. 282–283.

Как видно из нашего анализа, тот способ разрушения драматической структуры, который задавал Крэг, был во многом связан со следующими приёмами:

- действенной сценографией (изменение композиции ширм, игра со светом задают смысловое, символическое значение происходящему);
- игрой на чистых, пиковых переживаниях, которые усилятся сценографическими приёмами;
- привнесением в сценическую ткань однозначных дихотомий («дух-материя», «свет-тьень», «мир земной — мир потусторонний»), которые проецируются на персонажей трагедии.

Последний пункт кажется особенно интересным в контексте взгляда Выготского в «Трагедии о Гамлете» на трагедию как на миф, на религиозное произведение, которое существует принципиально по другим законам, чем классическая драма. По интересному замечанию Ю. М. Барбой: «...даже в пьесе, построенной на сшибке характеров, то есть на очевидном конфликте, никогда не сталкиваются черное и белое; давно известно, что сшибка Бога и Дьявола не драматична, потому что им друг друга не переменить»⁹⁴. «Метафизическая противоположность» исключает возможность драматического конфликта, выводя действие в мистериальный, символический план.

Таким образом, дихотомическая структура, задающая однозначные, недраматические контрасты, очевидно должна была выводить действие в принципиально иной символический план. Так, по замыслу Крэга, все остальные персонажи, кроме Гамлета, воплощающего духовное и мистическое, должны были представляться как грубые воплощения материального мира. Единственные, кто возвышаются над остальными — Офелия, после того как она сходит с ума, и Фортинбрас, торжественно появляющийся в конце.

Очевидно, что подобная интерпретация реализовывалась в первую очередь через сценографию. Мизансцены, которые выстраивал Крэг, выделяли Гамлета и противопоставляли его остальным персонажам. Так, например, во второй сцене «Золотая пирамида» королевского двора была противопоставлена одинокой и тёмной фигуре Гамлета. Когда начинался монолог, на сцену опускался серый тюлевый занавес, физически отделявший Гамлета и погружающий сцену в сумрачную темноту. Противопоставление тени и солнца, чёрного и золотого, заданное этой сценой, Выготский подробно развивает в «Трагедии о Гамлете», говоря о «мире дня» и «мире ночи». На этот же контраст играла и музыка Саца, как описывает Бачелис: «По ширмам скользили тени, сквозь завывания ветра доносились отголоски погребального марша. Крик петуха, возвещавший утро, композитор передал визгливыми, срывающимися аккордами фисгармонии. Под ее звуки, терзающие слух, призрак исчезал. Но музыка продолжалась: вступали фанфары, их зловещий рык подхватывали трубы, литавры, раздавался барабанный бой, ернический трезвон свадебных колоколов»⁹⁵.

Противопоставление тёмного, ночного и солнечного, золотого, проходившее через основные сцены «Гамлета», разрешалось в конце с приходом Фортинбраса, чьи воины были одеты в серебрено-белые одежды: и сумрачные, и сияющие.

⁹⁴ Барбой, Ю. М. К теории театра. — СПб. : Изд-во РГИСИ, 2018. — С. 138.

⁹⁵ Бачелис, Т. И. Шекспир и Крэг. — С. 292.

Образ светлого воинства на символическом уровне разрешал метафизический конфликт трагедии, противоречие двух противопоставленных друг другу миров.

Учитывая прямые параллели описанных в «Трагедии о Гамлете» сцен с картинами спектакля 1911 года, можно утверждать, что Выготский точно описывает то впечатление, которое хотел передать Крэг, ту интерпретацию, которая была заложена в его символистском замысле⁹⁶. И сценография и музыка задавали ту символическую, дихотомическую по своей структуре, структуру значений, которая действовала в спектакле: разделение пространства на два противоположных мира и сумрачное, пограничное состояние Гамлета. Однако основное содержание было выражено в тексте Шекспира и в игре актёров, с которыми работал Станиславский. Чтобы понять, в каких именно структурных отношениях были между собой текст Шекспира, игра актёров и сценографические решения Крэга, мы проанализируем игру Качалова в роли «Гамлета».

3.2.2. В. Я. Качалов. Актёрская игра

Описывая ту символическую структуру, которую задавал Крэг сценографией, мы должны учитывать, что она существует в первую очередь в перспективе взгляда зрителя. Когда опускается тюлевый занавес, или сцена подсвечивается красным, или играет музыка — герой трагедии не воспринимает этих знаков буквально, как проявления внешней реальности, не замечает их. Они существуют для актёра, но не могут существовать для героя. Более того, относительно этой символической системы театральных условностей, герой существует как элемент в большей структуре, которая во многом определяет значение и содержание его действия.

Однако в случае «Гамлета» Крэга структурное отношение героя, актёра и сценографии было ещё сложнее. Для Крэга была принципиальна идея «монодрамы»: то, как сценически оформляется действие Гамлета, тот конфликт «метафизических противоположностей», который задаёт интерпретацию трагедии, на самом деле описывает внутреннюю, психологическую реальность Гамлета, призму его взгляда. Это Гамлет видит мир, разделённый на две враждующие реальности, это Гамлет воспринимает королевский двор как «Золотую пирамиду» и предчувствует кровавую развязку в сцене поединка с Лаэртом, освещающейся красным цветом. И именно с Гамлетом соотносит себя зритель трагедии.

⁹⁶ Подхватывая интерпретацию Выготского, часть исследователей прямо относят её к природе шекспировской трагедии. Так, Бачелис пишет о метафизической природе трагедии и о принципе «монодрамы», про которые пишет Выготский, как о свойствах текста Шекспира. Приведём цитаты: «С понятием нормы ситуацию Гамлета соотнести нельзя, ибо Гамлет поставлен Шекспиром на полпути от бытия к небытию. Он пытается осознать свою миссию, цель и долг, балансируя между миром здешним и миром нездешним, между реальным и ирреальным».

«Выготский обосновывает догадку Крэга о том, что все совершающееся в трагедии «Гамлет» мы видим «очами души» Гамлета. С позиций психологического реализма, с позиций обязательной для него полифонии, уравнивающей «и волнение короля, и волнение Гамлета, и надежды Полония, и надежды Гамлета» и т. д., это звучит едва ли не кощунственно. С точки зрения шекспировской трагедийности, это неумолимая аксиома» (Бачелис, Т. II. Шекспир и Крэг. — С. 154.).

Однако этот образ внутреннего мира Гамлета, проецирующийся на сценическую реальность, оказывается не связан напрямую с психологическим рисунком роли. Описывая этим языком «Гамлета» 1911 года, можно сказать, что Крэг выстраивал роли персонажей Гамлета не как «психологические», а как «символические», связанные с местом в целостной и единой системе спектакля. Недаром, Крэг подробно выстраивал в макете все мизансцены, положения актёров относительно пространства ширм. Внешнее движение и его формальные характеристики: темп, интенсивность, эмоциональный окрас — оказывалось принципиально более важно, чем внутреннее переживание актёра. Именно оно встраивается в целостную систему, в которой любой элемент не обладает собственным значением, а определяется через его положение относительно других элементов.

В отличие от Крэга, Станиславский стремился к как можно более глубокому выстраиванию психологической роли актёром — его внутреннего содержания, независимого от сценической условности спектакля. Для Станиславского конфликт и развитие действия в спектакле определяются персонажами, их выборами, задачами, отношениями друг с другом. Для Крэга — конфликт и развитие действия задаются через изменение пространства и расположения героев в пространстве.

Таким образом, «Гамлет» 1911 года являлся противоречивым синтезом двух театральных систем. Семиотическая система, которую выстраивал Крэг, задавала определённую логику понимания персонажей, поэтому ему не хватало от Качалова однозначности волевого стремления, которое было бы выражено в темпе, интенсивности, энергичности. По Крэгу эффект внутреннего конфликта должен был возникать на противоречии «характера действующего лица» — энергичного, волевого, однозначного — и сценографической структуры, отражающей его раздробленный и нецелостный внутренний мир. Разрешение этого конфликта наступала только в конце: с приходом Фортинбраса и молитвенным вознесением уже умершего Гамлета, воцарением светлого серебряного тона на месте жёстко противопоставленных светло-золотого и чёрно-серого.

Сам же Качалов, играющий роль Гамлета, стремился к проявлению внутреннего противоречия героя через актёрскую игру, к созданию сложного и объёмного, неоднозначного характера. В итоге критики и поздние исследователи зачастую оценивали игру Качалова прямо противоположно. Более того, одни в неудачах Качалова обвиняли режиссуру Крэга, другие в неудаче Крэга — игру Качалова.

Так, например, Виленкин прямо пишет о невозможности Качалова воплотить свой образ Гамлета в чрезмерно театрализованной сценографической системе Крэга: «Резкость освещения и чрезмерный масштаб мизансцен, перегруженных бурным движением (например, в «Мышеловке»), тянули на театральность, «на условные сценические выражения подъёма». Среди прямолинейных ширм и золотых коридоров, на крутых помостах и голых ступенях крэговских декораций редко удавалось избавиться от актёрского напряжения и найти простое, свободное творческое самочувствие для таких решающих монологов, как «Быть или не быть»⁹⁷.

При этом, сцена «Мышеловки», в которой Качалов по настоянию Крэга, играл в быстром, энергичном темпе, другими исследователями, например, Бачелис, анализирующей рецензии на «Гамлета», описывается как лучший момент

⁹⁷ Виленкин, В. Я. Качалов. — М.: Искусство, 1976. — С. 31–32.

всего спектакля: «Мышеловка» бесспорно удалась. Во всех газетах отмечалось небывалое в истории МХТ событие: после «Мышеловки» чинная публика премьеры «нарушила обычаи театра и разразилась аплодисментами» во время действия. Когда закончился III акт, Крэг, Станиславский, Сулержицкий и Качалов «несколько раз выходили на вызовы». Тут, в этой сцене, писал один из критиков, Качалов «поднялся до высот гениальности... Гамлет с такой экспрессией бросает в зал свое “Оленя ранили стрелой”, что этот момент стоит всего спектакля»⁹⁸.

Успех «Мышеловки» Бачелис прямо объясняет тем, что Качалов последовал уговорам Крэга и сменил манеру игры на более яркую и динамичную, пусть и менее психологически обоснованную.

По той психологической роли, которую выстраивал Качалов, Гамлет был в первую очередь живым человеком, страдающим от несовершенства мира, стремящимся к самым высоким идеалам. Так, Виленкин приводит в пример запись Качалова на последней странице его экземпляра трагедии: «Гамлет больше всего занимает меня как воплощение любви к идеалам человеческим, к прекрасному, благородному, великому — ко всяческому добру. Отсюда у него скорбь — оттого, что в жизни нет добра. Это он видит своим пристальным взглядом. Он очень всматривается в жизнь — и не верит в её добро. Наоборот, он во всём видит обиду своей любви к добру. Оттого он и скептик, и обличитель, и судия»⁹⁹.

В другом своём высказывании Качалов высказывает свою версию промедления и бездействия Гамлета: «Трагедия Гамлета,— говорил Качалов,— проклятие от двойного сознания: несовершенства жизни и невозможности обратить ее в совершенство. Не потому я, Гамлет, не могу восстановить гармонию, что слаба во мне воля. Гамлет — живой человек с очень нежными покровами. Он уже проникнут новым духом гуманизма. Он понял, что убийством ничего не восстановишь, не свяжешь распавшуюся связь времен. Таков источник его бездействия»¹⁰⁰.

При такой интерпретации Гамлета, сцена убийства Полония, например, должна была прямо противоречить характеру главного героя. К сожалению, описания этой сцены не сохранилось, но по эскизам Крэга, в пересказе Бачелис, в замысле она выглядела так: «В момент убийства Полония Гамлет наклонился, напряженно прислушиваясь, лицо его озарено злорадной улыбкой, правая рука торжествующе поднята, левая, со шпагой, опущена вниз и резко отведена назад, к ноге, другая нога выброшена вперед и слегка согнута в колене. Сила чувствуется во всем — и в том, как быстры его движенья, и в том, как тверда рука со шпагой, и в том, как напряжены мускулы ног. Нет, этот Гамлет ни о чем не сожалеет и готов тотчас нанести новый удар»¹⁰¹.

В этом примере действие Гамлета должно было восприниматься как не связанное с его характером, заданное внешней логикой развития конфликта. Гамлет, таким как его понимает Качалов, не может принять необходимости «очистительной жертвы», которая совершается через убийство другого. Но в итоге всё равно идёт на убийство. Именно в этом, например, Строева видит основной конфликт постановки Крэга и Станиславского: «Так отвлеченный, общечеловеческий образ

⁹⁸ Бачелис, Т. И. Шекспир и Крэг. — С. 283.

⁹⁹ Виленкин, В. Я. Качалов. — С. 30–31.

¹⁰⁰ Эфрос, Н. Е. В. И. Качалов. — П. : 1919. — С. 86.

¹⁰¹ Бачелис, Т. И. Шекспир и Крэг. — С. 317.

смыкался с идеями, умонастроениями, противоречиями современности. Кажется, Качалов играл в Гамлете современного русского интеллигента, стоящего перед выбором, на перекрестке истории, когда Россия выбирала, переоценивала возможные пути к освобождению человека и человечества. В этой русской подоплеке была разгадка качаловского успеха. «Я должен быть жесток — и это только для того, чтобы быть добрым», — это гамлетовское откровение близко соприкасалось с центральной проблемой гуманизма — проблемой революционного насилия. Мысль о необходимости «очистительных жертв», к которой пришли режиссеры, входила в сознание зрителей»¹⁰².

Бездействие Качалова, его «безысходная скорбь», которую, как отмечает Выготский, он сохранял практически на всём протяжении спектакля, контрастировали со стремительными сценографическими изменениями. Смены рисунка ширм, сценографии, освещения, музыки задавали развитие трагического конфликта. Таким образом, тезис Выготского о том, что действие трагедии не связано с характерами героев, а задано некой мистической силой, возможно, также связано с впечатлением от спектакля и от действенной сценографии Крэга. Неготовый на убийство, стремящийся к добру Гамлет в итоге занимает роль праведного убийцы и разрушителя, противопоставленного всему остальному миру.

При этом точкой катарсиса, соединения противоположных импульсов, должна была становиться та же финальная сцена смерти Гамлета, которую выделяет Выготский. Помимо того структурного противоречия (цель — путь, которым она достигается), в ней должно было разрешаться и противоречия психологической и символической роли Гамлета. Формально, по крэговской сценографии, после сцены поединка Гамлета и Лаэрта, смерти основных героев трагедии — приходит обновление и новая жизнь, разрешение трагического напряжения. Образ «молитвы», которую приходящее войско Фортинбраса возносит к небесам за Гамлета, примиряет человеческий земной мир и загробный, потусторонний. Но это изменение наступает не вследствие действий Гамлета, а как бы по чьей-то чужой воле, принявшей его жертву. Только жертвой оказывается уже не Клавдий, чьей смерти ждал зритель, а сам Гамлет.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Метод «анализа эстетических реакций», описанный Л. С. Выготским в монографии «Психология искусства» даёт теоретическую основу для построения отдельного метода анализа спектакля. Основными принципами этого метода могут стать:

- 1) анализ собственного зрительского проживания критиком: какие переживания и реакции вызывают разные элементы спектакля, в каком моменте переживается и переживается ли «катарсис» (взаимопогашение противоположных эмоциональных импульсов);
- 2) последующий структурно-динамический анализ спектакля: поиск структурообразующего противоречия, которое приводит к «катарсису»; анализ

¹⁰² Строева, М. Н. Режиссёрские искания Станиславского. — М. : Наука, 1973. — С. 286.

эмоциональной и структурной динамики спектакля; анализ взаимоотношений разных элементов спектакля.

В случае исторического анализа спектакля необходима возможность опираться на оценки и описания эмоциональных переживаний, сделанные зрителями и критиками. В случае нашей работы над «Гамлетом» 1911 года, таким описанием во многом послужили работы Л. С. Выготского, автор которых очень тонко и проницательно анализировал собственный зрительский и читательский опыт. Последующее соотнесение его концепции со сценическим, а не драматическим текстом, дало, как нам кажется, новый поворот в понимании природы «действия» и противопоставления «фабулы» и «характера» в «Гамлете», проанализированным Выготским. Как мы показываем в своей работе, допуская, что Выготский описывает в «Трагедии о Гамлете» впечатление от спектакля Крэга и Станиславского, мы можем яснее понять природу того мистического переживания, которое Выготский понимает как суть трагедии. Например, эффектом действенной сценографии Гордона Крэга: работы режиссёра с композицией подвижных ширм, светом и музыкой можно описать скрытый механизм трагедии, ведущий действие к неминуемой развязке независимо от действий персонажей.

Вопрос для последующей разработки метода Выготского в рамках театроведения: какие базовые элементы театральной структуры, которые могут вступать друг с другом в отношении противоречия, можно выделить? Отвечая на него, мы выделили как ключевое противоречие между перспективой персонажа (психологическая роль) и условной сценической структурой (семиотическая роль), которая не входит в перспективу персонажа, а воздействует на восприятие и переживание зрителя. Как мы показали, в случае спектакля «Гамлет» 1911 года, это противоречие было предельно проявлено из-за разницы режиссёрских подходов Крэга и Станиславского. Задачей Станиславского было создать проработанный психологически, эмоционально достоверный характер Гамлета; задачей Крэга — создать такую сценографическую структуру, в которой актёр сможет преодолеть свою психологическую природу и воплотить чистую символическую идею.

Последующая разработка метода анализа спектакля, базирующаяся на «анализе эстетической реакции», требует соотнесения вышеизложенных идей с существующими театроведческими концепциями. Например, с концепцией «поэтического» и «прозаического» театра Ю. М. Барбоя, концепции «перформативности» Эрики Фишер-Лихте, существующими психологическими исследованиями театральных методик. Такая работа в будущем должна решить задачу создания метода психологического анализа современных форм театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барбой, Ю. М. К теории театра. — СПб. : Изд-во РГИСИ, 2018.
2. Бачелис, Т. И. Шекспир и Крэг. — М. : Наука, 1983.
3. Виленкин, В. Я. Качалов. — М. : Искусство, 1976.
4. Выготский, Л. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. Т. 1. Драматургия и театр. — М. : Левъ, 2015.
5. Выготский, Л. С. Психология искусства. — Ростов н/Д. : Феникс, 1998.
6. Крэг, Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. — М. : Искусство, 1988.
7. Максимов, В. И. «Гамлет» Крэга и его влияние на театр XX века // Гамлет в эпоху режиссёрского театра: эволюция образа. — СПб. : РИИИ, 2016.
8. Орлов, Ю. М. Московский художественный театр. 1898–1917 гг. Творчество. Организация. Экономика. — М. : ГИТИС, 2011.
9. Станиславский, К. С. Собр. соч. : в 9 т. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. — М. : Искусство, 1988.
10. Строева, М. Н. Режиссёрские искания Станиславского. — М. : Наука, 1973.
11. Эфрос, Н. Е. В. И. Качалов. — П. : 1919.

Вторая премия

МАТЕРИАЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ ТЕАТРА ХУДОЖНИКОВ КРИКО (1933–1939) И АВАНГАРДНЫЕ ПОИСКИ В ПОЛЬСКОМ ТЕАТРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

ПОПОВА Александра

Российский государственный институт сценических искусств

ВВЕДЕНИЕ

Театр Художников Крико (Teatr Artystów Cricot) появился в Кракове, столице польского авангарда межвоенного двадцатилетия, в 1933 году по инициативе художника Юзефа Яремы. В команду основателей театра вошли также художники Мария Ярема, Збигнев Пронашко и Хенрик Готлиб. В сезоне 1938/1939 театр переехал в Варшаву и работал до начала Второй мировой войны.

Деятельность Крико была связана с феноменом метатеатральности: важным его качеством было постоянное обращение к теме самого театра, театральная авторефлексивность. Метатеатр и метадрама — термины молодые, но эти явления существовали всегда, они органичны самой природе театра. Современные театроведы, трактующие эти термины, иллюстрируют их примерами из творчества Педро Кальдерона, Уильяма Шекспира, Пьера де Мариво, Сэмюэля Беккета, Жана Жене (Патрис Павис)¹, Аристофана, Еврипида, Пьера Корнеля (Анна Р. Бужиньска)², Мольера и Станислава Выспяньского (Дариуш Косинский)³. Метатеатральность Крико проявлялась в его специфике построения игровой ситуации, которая всегда содержала сообщения, относящиеся одновременно как к представляемому на сцене миру, так и к самой ситуации представления.

Целью настоящего исследования является выявление принципов создания спектаклей нового типа в Крико, связанных с метатеатральными стратегиями и наиболее полно выражающих мировоззрение, эстетическую и идеологическую программу позднего авангарда.

В задачи исследования входит анализ творческой биографии и характерных особенностей деятельности художников, повлиявших на философию и эстетику Крико; определение места театра Крико в общей театральной ситуации 1930-х

¹ См.: Павис, П. Словарь театра / Пер. с фр. ; Под ред. Л. Баженовой. — М. : Изд-во ГИТИС, 2003. — С. 211–213.

² См.: Burzyńska, A. R. Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej. Kraków : Księgarnia akademicka, 2005. P. 175.

³ См.: Kosiński, D. Słownik teatru. Kraków : Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, 2009. P. 91–92.

годов; выделение основных принципов построения спектаклей в Крико; анализ характерных постановок Крико с точки зрения меатеатральных стратегий.

Исследование опирается на принципы изучения спектакля, связанные с историческим и культурным контекстом, отражающим мировоззрение и индивидуальный творческий подход художников Крико.

Явление метатеатральности и метадраматичности представлено в работе с опорой на **методы**, активно используемые современным польским театроведением, заимствованным во многом от немецкого театроведения, что обусловлено фактом, согласно которому «польские авангардные группы искали образец для подражания чаще всего именно в области немецкой культуры, обращаясь к теории и практике позднего модернизма, экспрессионизма и дадаизма»⁴. Применяются разработки семиотики, постструктурализма, культурной антропологии и перформатики. Для описания спектаклей используется типология метадрамы немецкого исследователя Карин Фивег-Маркс (Karin Vieweg-Marx) в интерпретации польского театроведа Анны Р. Бужиньской⁵.

Структура работы обусловлена стремлением рассмотреть деятельность Крико всесторонне через разные художественные концепции и направления, повлиявшие на его творчество. Работа состоит из введения, четырёх глав, заключения, приложения и списка литературы.

Во **введении** определяется место Крико в театральной картине Польши 1930-х годов. Первая глава посвящена истории создания Крико, анализу его манифеста и художественной концепции. Кроме того, в ней приводится общий анализ драматургии, характерной для Крико. Вторая, третья и четвёртая главы посвящены подробному рассмотрению спектаклей «Сердце девицы Агнешки» по пьесе Юзефа Яремы, «Смерть Фавна» и «Змей, Орфей и Эвридика» по текстам Титуса Чижевского и «Каракатица» по пьесе Станислава Игнацы Виткевича. В **заключении** сформулированы основные выводы исследования. В **приложении** представлен репертуар Крико.

Центральным новаторским сценическим явлением межвоенного двадцатилетия в Польше, по мнению польских историков театра (Збигнев Рашевский, Станислав Марчак-Оборский)⁶, была концепция поэтического монументального театра Леона Шиллера и Вильяма Хожицы, которая представляла собой идею национального театра, освещающего ключевые общественные и индивидуальные проблемы и опирающегося на традиции польского романтизма. Главными элементами такого театра были архитектурная сценография синтетического и символического характера, использование новейших технических достижений в освещении, массовые сцены и их ритм и выстраивание целостной композиции

⁴ Burzyńska, A. R. Op. cit. P. 28–29.

⁵ См.: *Ibid.* P. 58–97.

⁶ См.: Marczak-Oborski, S. Awangardowa wielość rzeczywistości // *Myśl teatralna polskiej awangardy, 1919–1939 : Antologia. / Wybór i wstęp : Stanisław Marczak-Oborski.* Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973. P. 27.

по музыкальным законам. Прежде всего, для такого театра была характерна смена перспективы с камерной на монументальную, «охватывающую действия человеческих масс в пространстве истории и преодолевающую границы миров»⁷.

Другим направлением, получившим развитие в этот период, был «театр преображения» (по определению Д. Косинского)⁸, главной фигурой в котором был актёр, а его принципом существования на сцене — метод переживания, основанный на идее достижения психологической правды. Наиболее полно это направление было разработано в практике режиссёра Мечислава Лимановского и режиссёра и актёра Юлиуша Остэрвы в театре «Редута» (1919–1939), который в разное время работал в Варшаве и Вильно.

Альтернативным явлением, работавшим с общественно-политической тематикой, был рабочий театр. Он вырос из любительской сцены городского пролетариата с левыми политическими интересами, а главным лицом в его концепции был не автор спектакля и не актёр, а зритель. Этот театр призывал к такой театральной форме, «которая принуждала бы зрителя к активному вниманию, к неустанному напряжению, к полноправному участию»⁹. Такими были Рабочая сцена в Лодзи Витольда Вандурского, театр Атенеум в Варшаве (руководители Мария Стронска, Стефан Ярач), театр им. Стефана Жеромского Ирены Сольской в Варшаве, Театр Камеральны Кароля Адвентовича в Варшаве. Эти театры противопоставляли свои спектакли буржуазной идеологии, подчиняющей театр идее развлечения¹⁰.

На фоне этой деятельности практика авангардистов, выступающих за подчинение спектакля законам изобразительных искусств, была менее масштабной, но и наиболее радикальной. Таких театров было мало, и жизнь их была недолговечна: например, театры Эльсинор в Варшаве, Семафор во Львове и Формистский Театр в Закопане просуществовали не более двух лет. Наибольшего успеха в этом направлении добился театр Крико. Менее чем за семь лет своего существования он подготовил 30 премьер: 28 в Кракове и две в Варшаве. Крико был протестом против психологического и поэтического театра. Он снискал популярность во всей Польше, при этом сохранив до самого конца статус антикоммерческой сцены, демонстративно оппозиционной по отношению к официальным театрам. Исследователь театрального авангарда Януш Деглер называет Крико единственным авангардным театром в Польше в 1930-е годы¹¹.

Успеху Крико способствовали новаторские методы работы над сценографией и костюмами, удачный выбор репертуара и особый подход к прочтению драматургических текстов, к существованию актёров на сцене и к самому театральному действу — как к «ритуальному перформансу», если понимать под ним совокупность организованных перформативных действий, которые, согласно определению современного антрополога Кэтрин Белл, «не просто выражают

⁷ Косинский, Д. Польский театр. Истории. — М. : Новое литературное обозрение, 2018. — С. 193–194.

⁸ См.: Там же. — С. 91–106.

⁹ Kurek, J. *Widownia teatralna śpi // Linia*, 1931 nr. 2. Kraków. S. 59.

¹⁰ См.: *Marczak-Oborski, S. Op. Cit.* P. 31.

¹¹ См.: *Degler, Janusz. Witkacy w teatrze międzywojennym*. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973. P. 171.

культурные ценности или инициируют символические сценарии, но на самом деле приводят к изменениям в восприятии и интерпретациях людей»¹².

Авангардное искусство стало частью общей революционной ситуации начала XX века. «Революция» — от латинского «*revolutio*» — значит «переворот». Ещё в конце XVIII века немецкий романтик Фридрих Шлегель употребил выражение «эстетическая революция» в значении переворота в сторону вечных принципов античного искусства¹³. В середине XIX века Рихард Вагнер в статье «Искусство и революция» привёл тезис о том, что «истинное искусство революционно, потому что оно может существовать, только находясь в оппозиции к общему уровню»¹⁴. В полной мере концепт «революция» был принят и развит в искусстве XX века. Немецкий дадаизм в 1919 году провозглашал: «Искусство — это совесть художника, его вера, его внутренняя революция»¹⁵. Основоположник французского сюрреализма Андре Бретон писал в 1925 году: «Мы решились делать Революцию. [...] Мы приклеили слово сюрреализм к слову революция только для того, чтобы показать незаинтересованный, изолированный и даже абсолютно отчаянный характер этой революции»¹⁶. Революционная лексика была апроприрована всеми новыми движениями в искусстве XX века.

Философ В. А. Подорога отмечает, что «результатом революционного сознания является всегда поиск начала, собственной истории»¹⁷, поэтому концепт «революция» может означать «оборот с возвращением в исходное состояние»¹⁸, а не просто переход от одного состояния к другому. Революционность театрального авангарда была направлена на качественное изменение действительности и реактуализацию «фундаментальных ценностей»¹⁹, а не на бунт против традиционных устоев с целью провозглашения новых.

Авангард в польском искусстве был логическим продолжением деятельности младопольских²⁰ художников. В театре он характеризовался стремлением освободиться от натурализма, но, главным образом, от романтизма, в Польше

¹² Цит. по: Нилсен, Б. Ф. Ритуализация, тело и церковь: рассуждения о протестантском мировоззрении и ритуальном процессе // Религия, ритуал, театр. Сборник под ред. Б. Холма, Б. Ф. Нилсена, К. Ведель / Перевод с англ. — Харьков: Гуманитарный центр / Е. А. Помеляйко, 2018. — С. 44.

¹³ См.: Шлегель, Ф. Об изучении греческой поэзии // Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. — М.: Искусство, 1983. — С. 91–190.

¹⁴ Вагнер, Р. Искусство и революция // Вагнер Р. Избранные работы / Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. Пер. с нем. — М.: «Искусство», 1978. — С. 127.

¹⁵ Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: Авангард и авангардисты / Пер. с нем., отв. ред. К. Шуман. — М.: Республика, 2002. — С. 428.

¹⁶ Декларация 27 января 1925 года // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / Сост., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева и Е. Д. Гальцовой. — М.: ГИТИС, 1994. — С. 137.

¹⁷ См.: Фещенко, В. В. Литературный авангард на лингвистических поворотах. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. — С. 14.

¹⁸ Там же. — С. 15.

¹⁹ См.: Косинский, Д. Указ. соч. — С. 84.

²⁰ Молодая Польша — термин, обозначающий период в польском искусстве и литературе, который пришёлся на 1890–1918 годы и стал польской версией модернизма.

гораздо более сильного, чем натурализм²¹, — через эксперимент, через свободную игру воображения, исследующую подсознание, через разрушение традиционной модели драматического действия, через состояние стихийной игры. Театр обращался к сверхсложным системам выражения. Возникающие внутри него образования были нестабильны, они находились в постоянной ситуации становления. Происходило смещение фокуса внимания от спектакля как произведения искусства, как объекта или вещи к перформативным практикам, к спектаклю как процессу игры.

Период второго авангарда (середина 1920-х — конец 1930-х годов) — это время вершинного проявления, но и заката авангарда. Группы, имена и произведения, относящиеся к этому периоду, связаны не столько с особенностями поэтики, сколько с царившими тогда настроениями и тенденциями к усложнённому выражению нового экзистенциального опыта. Второй авангард в театре исследовал, прежде всего, возможности работы со сценическим пространством, с движением и ритмом, испытывал новейшие технические достижения в сценографии, пытался трансформировать актёрскую игру, что проявлялось и в тенденции к замене актёра манекеном²².

Наиболее радикальная новаторская позиция отношения к театру в Польше была представлена в среде формистов и футуристов, которые заявляли о необходимости создания новых форм, отказываясь в первую очередь от миметизма спектакля. Эти идеи были обоснованы в философии искусства Леоном Хвистеком (концепция множественности реальности), а в теории театра — Станиславом Игнацы Виткевичем (концепция Чистой Формы). В наибольшей степени эти идеи были развиты в Театре Художников Крико, который сегодня польский историк театра Дариуш Косинский называет «пионером художественного авангарда в театре»²³.

Команду Крико составляли деятели изобразительных искусств — живописцы и скульпторы, — что было его уникальной специфической чертой. Это отмечает в статье «Крико — театр живописцев. Сторонников недостаточно, нужны ещё враги» поэт, литературный и художественный критик Лех Пивовар: «Он, пожалуй, был единственной в Польше манифестацией изобразительного искусства в театре. Потому что речь шла не только о том, чтобы шире использовать декоратора или конструктора сцены..., чтобы дать ему чуть больше прав на сцене. Он становился... творцом представления. В зависимости от его решения выбирались не только маски, жесты и движения актёров..., но и текст, который... был сознательно подчинён художественной ситуации на сцене и трактовался в первую очередь через впечатление от этой ситуации»²⁴. Практика Крико подчинялась мышлению художника. Она заложила основы послевоенного явления, обозначаемого в российском театроведении (вслед за определением этого термина

²¹ Здесь подразумевается именно польский романтизм с его аллюзиями на борьбу за независимость (которая продолжается и когда появляется авангард): А. Мицкевич, Ю. Словацкий, З. Красинский.

²² См.: *Frankowska, B.* Encyklopedia Teatru Polskiego. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003. P. 28.

²³ *Косинский, Д.* Указ. соч. — С. 329.

²⁴ *Piwovar, L.* Cricot — teatr malarzy. Sympatycy — to nie wystarczy, potrzebni są jeszcze wrogowie // *Kurier Poranny*, Nr. 47 / 1937. P. 8.

Виктором Иосифовичем Берёзкиным) как «польский театр художника»²⁵, режиссёры-художники которого «при создании своих спектаклей мыслят прежде всего в категориях пластического творчества и строят драматический сюжет по законам визуального искусства»²⁶.

В польском театроведении это явление определяется термином, который Берёзкин переводит как «пластический театр» или «театр пластического визуального повествования»²⁷. В русском языке это вводит некоторую путаницу с термином «пластический театр», которым обозначается совершенно иное явление, а именно театр, спектакль которого формируется вокруг телесной выразительности и актёрского жеста²⁸. Дело в том, что польское слово «plastyczny», которое Берёзкин переводит как «пластический», относится не к телесной выразительности и жесту, а к изобразительным искусствам (польск. «sztuki plastyczne»). Поэтому, во избежание разночтений, здесь термин «пластический театр» и его производные использоваться не будут.

В «Словаре театра» Косинского театр художника определяется как течение, «которое охватывает явления, пограничные между театром и изобразительными искусствами, связанные с использованием в процессе создания сценического представления методов, присущих последним»²⁹. Косинский подчёркивает, что для такого театра характерно составление последовательности образов (часто эксцентричных и утрированно экспрессивных) по принципу бессознательных ассоциаций³⁰. Именно таким театром был Крико.

Его деятельность была близка к практике импровизационного дадаистского театра Кабаре Вольтер в Цюрихе и театра Мерц Курта Швиттерса, которая представляла собой искусство дадаистского коллажа. Согласно Швиттерсу, «все элементы постановки Мерц неотделимы друг от друга; её нельзя записать, прочитать или послушать, она может быть создана в только театре. Сцена Мерц знает только сплав всех элементов в сложносоставном произведении. Материалом для постановки становятся все тела — твёрдые, жидкие или газообразные, — такие как белый мрамор, человек, мотки колючей проволоки, голубая даль, точечный свет. [...] Материал для музыкальной обработки может состоять из всех тонов и звуков, которые только можно извлечь из скрипок, тромбона, швейной машинки, дедушкиных часов, струи воды и т. п. Материалом для текста могут служить любые эксперименты, пробуждающие разум и эмоции. Эти вещи не должны быть использованы логически, в соответствии с их объективными взаимосвязями, но только на основе внутренней логики произведения искусства»³¹. Художественные образы в таком театре создаются средствами, присущими, главным образом, изобразительному искусству.

²⁵ Основные представители: Тадеуш Кантор, Юзеф Шайна, Лешек Мондзик.

²⁶ Берёзкин, В. И. Польский театр художника: Кантор, Шайна, Мондзик / Виктор Берёзкин. — М. : Аргграф, 2004. — С. 5.

²⁷ Там же. — С. 6.

²⁸ См.: Павис, П. Указ. соч. — С. 397.

²⁹ Kosiński, D. Op. cit. P. 185.

³⁰ См.: Ibid.

³¹ См.: Schwitters, K. Merz [w:] The Dada Painters and Poets. New York, 1951. S. 62–63. Цит. по: Burzyńska, A. R. Op. cit. P. 177–178.

Документальные свидетельства, касающиеся Крико, состоят из анонсов и статей в периодических изданиях, рецензий, воспоминаний артистов и свидетелей, документов в коллекциях частных архивов. Сегодня значимые архивные материалы о Крико находятся в Специальных Коллекциях Института Искусств Польской Академии Наук в Варшаве.

Книга «Театр художников Крико» (1967) литературного и театрального критика Ежи Лау³² — первая монография, посвящённая этому театру и охватывающая весь период его существования. В работе обозначены предпосылки возникновения театра, приведён исторический контекст, который определил направленность и эстетику театра, систематизированы и описаны спектакли. Текст носит характер воспоминаний: автор являлся непосредственным участником событий, связанных с Крико — играл в нескольких спектаклях. Значительная часть воспоминаний другого свидетеля эпохи, опубликованных в книге «Без рампы и штампов. Воспоминания о молодом Кракове тридцатых годов»³³ (1972), актёра Станислава Житиньского, который также играл в нескольких спектаклях Крико, — посвящена этому театру.

В современном польском театроведении существует целый ряд статей о деятельности Крико и об отдельных спектаклях, выходят новые научные монографии. В 2008 году была издана монография «Юзеф Ярема в межвоенном авангардном театре Крико (I)»³⁴ театроведа Йоланты Мазур-Федак, в которой история театра представлена через биографический контекст его основателя и идейного вдохновителя. В 2018 году в рамках выставки, посвящённой театру, проведённой Центром Документации Искусства Тадеуша Кантора «Крикотекка» была издана коллективная монография «Крико идёт!»³⁵. Основу книги составляют четыре текста, освещающие выезд капистов в Париж в 1924 году³⁶; деятельность краковской Академии Изящных Искусств и её художников, связанных с Крико; деятельность театра Крико в контексте литературной жизни межвоенного Кракова; описание представлений, сценографии и костюмов в контексте перемен в теоретическом осмыслении нового искусства живописи и театра, происходивших в первые десятилетия XX века. Также в книге представлена коллекция иллюстраций, связанных с деятельностью театра.

В российском театроведении деятельность театра Крико пока не была исследована. Работа становится первой попыткой осмысления феномена Крико как явления, пограничного между театром и изобразительными искусствами, наиболее яркого и показательного для польского театрального авангарда 1930-х годов, повлиявшего на формирование уникальных черт современного польского театра.

³² См.: Lau, J. Teatr Artystów Cricot. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1967. — 224 p.

³³ См.: Żytyński, S. Bez rampy i sztampy. Wspomnienia o młodym Krakowie lat trzydziestych. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1972. — 341 p.

³⁴ См.: Mazur-Fedak, J. Józef Zarema w międzywojennym teatrze awangardowym Cricot (I). Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2008. — 283 p.

³⁵ См.: Cricot idzie! / Cricot is coming! Red. Karolina Czerska. Kraków : Ośrodek dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, 2018. — 295 p.

³⁶ Каписты — польс. Kapiści или KPści от «Komitet Paryski» («Парижский Комитет») — группа польских художников, близкая к французскому постимпрессионизму, которая доминировала в изобразительном искусстве Польши в 1930-е годы.

Научная новизна работы обусловлена не только введением нового для российского театроведения материала по истории польского театра, но и постановкой проблемы, связанной с концепциями метатеатральных приемов и выразительных средств, которые возникли в первой половине XX века и активно используются в современной польской, российской и мировой театральной режиссуре.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что второй авангард в польском театре впервые в рассматривается в отечественном театроведении в контексте метатеатральных стратегий. В основе работы лежит терминология Патриса Пависа и исследования современных польских театроведов.

Исследование восполняет пробел в осмыслении позднего польского театрального авангарда в российском театроведении и может быть использовано в качестве **практического** материала для лекций по истории зарубежного театра и спецкурсов по творчеству авангардистов, а также для работы над созданием спектаклей.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ТЕАТРА ХУДОЖНИКОВ КРИКО И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ

Театр Художников Крико следует рассматривать как некую абсолютную конструкцию, искусственно собранную из формальных элементов таким образом, чтобы сформированная этой конструкцией художественная действительность была отдалена от житейской реальности, имманентна исключительно театру. С момента своего основания Крико стремился к выходу за границы привычных форм, инициировал трансформацию общественной жизни, преодолевая традиционные ценности, применяя новаторские приёмы в области сценографической и акустической техники, а также в области актёрской игры и отношений актёра с публикой; создавая новые способы прочтения драматургических текстов и обновляя возможности воздействия на зрительское восприятие театрального события.

Возникновение театра Крико связано с художественной биографией Юзефа Яремы. Ярема родился 4 октября 1900 года в Старом Самборе, который в то время входил в состав Австро-Венгрии. В публикациях, касающихся живописи межвоенного двадцатилетия, имя Яремы, как правило, появляется в одном ряду с капистами — Северином Бурачком, Яном Цыбисом, Юзефом Чапским, Артуром Нахт-Самборским, Тадеушем Петром Потворовским, Ханной Рудской-Цыбисовой, Янушем Стшалетским, Марьяном Шчырбулой и Зыгмунтом Валишевским.

Семья Яремы была тесно связана с живописью и театром. Его младшая сестра Мария Ярема училась в Академии Изящных Искусств, была скульптором. Она входила в число основателей Краковской группы³⁷, работала над сценографическими проектами в Крико, а после Второй мировой войны была связана

³⁷ Краковская группа — художественное объединение, основанное студентами Академии Изящных Искусств, действовавшее в Кракове в 1930–1937 гг. Группа не имела четко определенной художественной программы, но была близка к течениям кубизма, абстракционизма и экспрессионизма.

с театром Тадеуша Кантора Крико 2. Старший брат Юзефа Яремы, Владислав Ярема, вместе со своей женой Зофьей руководил краковским театром «Гротеск» в 1956–1976 годах.

Художники будущего театра «Крико» создавали свои первые спектакли ещё задолго до открытия театра в 1933 году — в первые годы восстановления независимости Польши после Первой мировой войны.

В 1918–1924 годах Юзеф Ярема учился в краковской Академии Изыщных Искусств под руководством Яцека Мальчевского, Юзефа Панкевича, Станислава Дембицкого, Игнация Пеньковского и Владыслава Яроцкого. В годы учёбы он поставил свои первые спектакли по собственным текстам «Сердце девицы Агнешки» (1922), «Дед Мороз на 66 этаже» (1922) и «Бомбей-Чикаго» (1922). Ярема писал об этом в письме Ежи Лау: «В атмосфере краковского движения обновления Изобразительных Искусств (ФОРМИСТЫ) и деятельности новых поэтов (Чижевский, Млодоженец, Яченьский и позднее Т. Пейпер) — я симпровизировал театральный вечер в «Братняке»³⁸ Академии Изыщных Искусств (пл. Матейко): «Дед Мороз на 66 этаже». Я подготовил текст и импровизацию. Свою постановку я назвал «Зрелищем». Принимали участие друзья студенты Академии. Яцек Пюже был гениален. Приглашённый Леон Хвистек неистовствовал...»³⁹. Леон Хвистек — философ, художник, теоретик искусства, яркий представитель межвоенного авангарда, создатель концепции множественности реальности⁴⁰, — был влиятельной фигурой в искусстве в 1920–30-е годы, поэтому его реакция на спектакли была чрезвычайно важна для Яремы.

Молодой Ярема показывал спектакли и в Театре им. Ю. Словацкого, «пока городской совет Кракова, возмущённый непристойными спектаклями футуристов, не запретил показывать эти спектакли на фоне почтенного занавеса Семирадского»⁴¹. Благодаря инициативе Теофиля Тшчинского, который был в это время директором театра, 14 июня 1924 года публике были представлены спектакли «Сердце девицы Агнешки» и «Наполеон на электростанции» (также по пьесе Яремы). На этом вечере Ярема устроил в качестве интермедии боксерский бой между художником Янушем Стшалецким и настоящим боксёром, который закончился нокаутом и поверг почтенных зрителей Театра им. Ю. Словацкого в изумление.

Театральные пробы 1920-х годов стали основой для более поздних спектаклей, реализованных в Крико, и уже носили характерные черты игровой эстетики, которые позднее будут разработаны в художественной концепции Крико.

В 1924 году группа художников-авангардистов, включая Ярему, подготовила совместную поездку в Париж на обучение. С этой целью был учреждён т. н. Парижский Комитет, который организовывал балы и другие доходные мероприятия с экстравагантными развлечениями для сбора денег на поездку. Вернувшись из

³⁸ Братняк — молодёжная организация братской помощи студентам при Академии Изыщных Искусств, занимающаяся социальной поддержкой студентов и установлением межвузовских контактов в Польше и за рубежом.

³⁹ Цит. по: Lau, J. Op. cit. P. 11.

⁴⁰ См.: Chwistek, Leon. *Wielość rzeczywistości w sztuce*. Warszawa : Czytelnik, 1960. P. 25–50.

⁴¹ Mazur-Fedak, J. Op. cit. P. 124.

Парижа в 1933 году, Ярема вместе с несколькими другими членами группы основал Театр Художников Крико.

Помимо управления театром Ярема работал редактором художественных журналов, расписывал плафоны вавельской кафедры, писал картины на заказ, делал рекламу для всех проектов театра. Кроме того, он принимал участие в художественной жизни краковских элит. Поэтому среди его друзей, меценатов и даже сотрудников театра было немало людей, которые поддерживали театральный фонд добровольными субсидиями⁴². Частые встречи художников друг с другом, обмен опытом и наблюдениями, общие инициативы и многочасовые разговоры создавали атмосферу общего дела и здоровой конкуренции. Многие актёры писали тексты для спектаклей, работали над проектами сценографии, режиссировали. Таким образом, каждый мог попробовать свои силы в разных областях, тем самым обогащая художественную специфику театра.

Название для нового театра было предложено Хенриком Готлибом. Оно должно было отражать позицию независимого и современного взгляда на искусство. Первоначально слово «крико» не имело никакого смыслового значения. При этом через своё звучание, отсылающее к французскому языку, оно побуждало к множеству интерпретаций. Оно быстро обросло разнообразными значениями, которые ни директор, ни члены труппы не опровергали. Из этого слова был составлен манифест театра. На афише-манифесте, созданной Готлибом (около 1933 года) слово «крико» приняло форму аббревиатуры, в которой каждая буква символизировала одну из важнейших для концепции театра категорий:

«С как Kultura (Культура)

R как Ruch (Движение)

I как Inaczej (Иначе)

S как Komedia (Комедия)

O как Oko (Око)

T как Teatr (Театр)»⁴³.

«С как Kultura» выражало положение театра в оппозиции к природе. Крико — это игра, в которой всё искусственно, и которая призвана поднимать культурный уровень города и государства через игру. «R как Ruch» обозначало ориентацию на движение в спектаклях, построенных на игре образов и смене декораций и масок. Движение в театре Крико также связано со сценической хореографией à la цирк и с танцами Яцека Пюже, напоминающими танцы диких племён. Кроме того, движение в метафорическом смысле означает отсутствие стагнации, творческий поиск. «I как Inaczej» выражало отказ от копирования любых установленных ранее театральных образцов. «S как Komedia» символизировало игровое начало, карнавализацию, близость к кабаре и шопке⁴⁴. «O как Oko» декларировало стрем-

⁴² См.: Żytyński, S. Op. cit. P. 109.

⁴³ Копия фотографии афиши на сайте «Энциклопедия польского театра». — URL: <http://encyklopediateatru.pl/kalendarium/1254/otwarcie-teatru-cricot-w-krakowie> (дата обращения: 08.08.2019).

⁴⁴ Шопка (szopka) — наиболее древний тип польских рождественских представлений (восходит приблизительно к XV веку), в которых Вифлеемская сцена ставится при помощи специальных фигурок или (реже) живых актёров. См.: Косинский, Д. Польский театр. Истории. — С. 39–40.

ление атаковать взгляд зрителя, творить визуальные образы и художественный мир театра всеми возможными средствами. «Т как Teatr» провозглашало театр храмом искусства, а ретеатрализацию — основным принципом существования.

В нижней части афиши, под утверждением «Крико — Так звучит название единственного авангардистского театра в Польше» было указано, что буква «t» в слове «Cricot» не произносится⁴⁵. В верхнюю часть афиши был помещён лозунг: «Те, кто идёт вперёд, те, для кого имеет значение культура Польши, те, кто тоскует о театральности — идут С НАМИ». Манифест заявлял о намерении вести искусство театра к обновлению, втягивая зрителя в игру.

Эта афиша ёмко представляла программу, эффективно реализованную в годы деятельности театра. Артикулированная левая позиция Крико в действительности не имела политической нагрузки. По словам литературоведа Збигнева Яроцинского, «она была скорее верностью главным моральным идеалам левых. Крайне неохотно склонялась она к пропагандистским обязанностям. Она проявлялась в категоричном критицизме по отношению к культурной традиции, признанной за буржуазную»⁴⁶.

Манифест отражал природу театра художника, которая имела метатеатральный характер. Формулируя определение метатеатра в конце XX века, Патрис Павис связывал его с т. н. практикой «постановки работы по постановке спектакля», основанной на авторефлексивности театра: «Метатеатральность — это фундаментальное качество театральной коммуникации. (...) Тенденция, определяющая современную театральную практику, состоит в том, чтобы не разделять подготовительную работу над спектаклем и финальную продукцию: таким образом, спектакль, представленный публике, содержит не только интерпретацию текста режиссёром, но и позиции всех его творцов относительно текста и игры. (...) Театральная работа включает авторефлексивную и игровую активность, она легко смешивает результат высказывания и процесс высказывания»⁴⁷. Однако эта тенденция появилась гораздо раньше и была свойственна, в частности, межвоенному Крико.

В середине 1920-х годов в Польше существовало 96 постоянных театров. Это свидетельствовало о динамичном развитии культуры после Первой мировой войны, поскольку ещё в начале 1920-х годов постоянных сцен было только 38. С обретением независимости, помимо польских, появились театры еврейские (15), украинские (14) и немецкие (2). Кроме этого существовали любительские и народные театры — в 1932 году их было около 15 тысяч. В этих театрах давалось около 60 тысяч спектаклей ежегодно⁴⁸. В 1930-е годы государственные театры стали получать меньше субсидий, что повлияло на их деятельность. Руководство театров стремилось выпускать кассовые спектакли, в то время как их

⁴⁵ Согласно правилам польской орфографии, написание и отчасти произношение имён собственных иностранного происхождения подчиняется правилам соответствующего языка. Название театра, имитирующее французское слово, пишется и произносится в соответствии с правилами французского языка.

⁴⁶ Цит. по: *Mazur-Fedak, J.* Op. cit. P. 69.

⁴⁷ *Павис, П.* Указ. соч. — С. 212–213.

⁴⁸ См.: *Zawada, A.* Dwudziestolecie literackie. Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1995. P. 220–221.

художественный уровень снижался. В частности, это касалось главной государственной сцены — Театра им. Ю. Словацкого.

Совсем иная ситуация складывалась в Крико, в формировании эстетики и исторического облика которого, однако, Театр им. Ю. Словацкого принял некоторое участие. В Кракове Крико всегда находился в непосредственной территориальной близости к Театру им. Ю. Словацкого. Первоначально он помещался в Объединении Художников в Доме под Крестом на площади Святого Духа (около 40 мест), с осени 1935 года — в кофейне нового Дома Художников на улице Лобзовской, 3 (около 80–100 мест). Большое влияние на эстетику Крико оказала работа со сценографами Театра им. Ю. Словацкого Збигневом и Анджеем Пронашко и с его актёрами.

В Крико творец мог реализовать самые смелые замыслы, которые в большом театре были недопустимы. Современный театровед Катажина Фазан подчёркивает, что в Крико возможности для эксперимента не были ограничены никакими правилами: «...театр «Крико» — это крайность театра и крайность художественных экспериментов, что ни в коем случае не принижает его позиции и исторического значения, — он может быть рассмотрен как событие. Это событие — как периферия авангарда — с этого угла зрения возрастает до ранга явления необычайного, ключевого для понимания заката художественной революции в Польше 30-х годов...»⁴⁹. Историк театра Диана Покута-Влодек, сравнивая авангардистские сцены Кракова, которые были активны в 1930-е годы, приходит к выводу, что все они стояли в тени Крико⁵⁰. Театр не зависел от государственных субсидий, не должен был подчиняться властям и мог позволить себе эксперименты, которые не всегда были удачными, но всё же открывали новые возможности для искусства.

Представления Крико проходили в небольшом помещении кофейни, где не было сложных архитектурных решений и занавеса — сцена входила в зрительный зал. Спектакли напоминали таинства, на которые приглашались посвящённые. Актёр использовал всё пространство помещения, втягивая зрителей во внутренний мир театрального действия. Важно было сломать стереотип о зрителе — пассивном наблюдателе, который приходит, чтобы посмотреть представление, и стереотип об актёре, который должен сыграть выученную заранее роль с целью доставления удовольствия или возбуждения жалости и ужаса. Спектакль не должен был быть идеально подготовленным, актёры не имели тщательно проработанных ролей, произведение находилось на стадии создания, формировалось на сцене при свидетелях, которыми были зрители. Такой спектакль разоблачал сам акт творения, обнажал собственную конструкцию.

Хвистек активно поддерживал Крико в прессе. Он подчёркивал его обособленность и ориентированность на принципы игры, его непредсказуемость в развитии: «Театр Яремы зародился от игры, и она осталась его главным жизненным настроением... Мы хотим забавляться и хотим, чтобы вы все забавлялись с нами. Понятно, что для этого требуется значительный темперамент, колоссальный юмор и художественный вкус. Недостаточно иметь эти вещи в себе. Необходимо ещё, чтобы окружающая среда не подавляла и не разрушала их. Трудно предсказать,

⁴⁹ *Fazan, K. Cricot : Efemeryczne sceny (re)formy // Cricot idzie! / Cricot is coming!* P. 181.

⁵⁰ См.: *Poskuta-Włodek, D. Trzy dekady z dziejów sceny. Teatr im. Juliusza Słowackiego w latach 1914–1945, Kraków, 2001. P. 274.*

к чему это в конечном итоге приведёт. Однако если в Польше когда-либо был момент, действительно способствующий выходу из театрального шаблона без чудачеств и без раздражения, без губительного страха перед разложением повседневной жизни, он, вероятно, никогда не проявлялся так ярко. Никогда еще не было новаторства, которое было бы настолько внутренне обоснованно и руководимо здравым смыслом»⁵¹. Принцип игры означает вовлечение зрителя в происходящее, и Крико был необходим особый зритель — тот, который готов быть вовлечённым.

Крико нужна была также особая драматургия — отказывающаяся от логоцентризма и репрезентации действительности. Подходящей текстовой основой стала метадрама — драма, в которой представляемый мир не пытается быть похожим на реальный, а существует только как конструкция. Для такой драматургии было характерно использование интертекстуальности, перефразирование уже существующих композиционных моделей, заимствование известных героев других произведений с целью разоблачения, пародирования, помещения их в новый контекст, провозглашение и пародирование манифестов и высказываний об искусстве.

Репертуар Крико был неоднородным. В него входил и французский средневековый фарс («Адвокат Пьер Патлен» в переводе Адама Полевки); и тексты польских драматургов и писателей XIX века — Циприана Камиля Норвида, Александра Фредро, Юлиуша Словацкого; и зарубежная драматургия — Андре Жида, Шарля Фердинанда Рамю, Жоржа Рибмона Дессеня, Джованни Баттиста Перголези; и пьесы польских драматургов начала XX века — Станислава Выспяньского и Станислава Игнацы Виткевича, а также самого Яремы, Титуса Чижевского, Ялю Курека, Адама Полевки, Хелены Веловойской, Людвика Голомба, Адама Кадена, Адама Чомпы⁵².

Общим для всех драматургических текстов, которые выбирал Крико для своих спектаклей, был заложенный внутри потенциал к свободной манипуляции образами и к конструированию ситуации игры на сцене, а также наличие элементов метадрамы и тяготение к первенству формы при простом, не сковывающим действия художника, содержании.

Во время работы с текстом в театре пьесы видоизменялись, использовался приём разрушения фабулы, дедраматизации, прерывания причинно-следственной связи событий. Монтаж событий в спектакле выглядел будто случайным, беспорядочным, непоследовательным, он был ассоциативным, онирическим, почерпнутым из дадаизма и сюрреализма. Широко использовались манипуляции ритмом — сцены сменялись в определённое время, что напоминало принцип смены кадров в кино. Крико работал с художественной средой, опирающейся на образ и невербальный звук, а не на слово; со средой, характеризующейся приматом визуальности, интерактивности, виртуальности.

Для постановок Крико был характерен приём ретеатрализации. Согласно определению Пависа, ретеатрализация как движение, обратное натурализму «ставит на первый план правила и условности игры, представляя спектакль в его единственной реальности игрового вымысла»⁵³. Режиссура ретеатрализации

⁵¹ *Chwistek, L.* Teatr zrodzony z zabawy // *Czas*, nr. 1, 1 stycznia 1939. P. 3.

⁵² Полный репертуарный список театра см. в Приложении.

⁵³ *Павис, П.* Указ. соч. — С. 321.

«апеллирует к традиционно театральным приёмам: утрированному гриму, сценическим эффектам, мелодраматической манере игры, «театральным» костюмам, технике мюзик-холла и цирка, крайне преувеличенной пластической экспрессивности и т. д.»⁵⁴. В сценографии применялись движимые декорации, создавались сценические образы, сконструированные по принципу фиксированного кадра. Особое внимание уделялось музыке, хореографии, свету и костюмам актёров. Театральный костюм в Крико подвергался сюрреалистической деконструкции. Нетривиальным образом он характеризовал персонаж, интегрируя его в общее художественное решение спектакля. Актёр часто был укрыт под маской, он соотносился с предметом, идентифицировался с ним, либо выступал против него. Иногда вместо живого актёра роль играла кукла или предмет. Все театральные приёмы в Крико мыслились исключительно в категориях образного выражения и в контексте методов, присущих изобразительному искусству. В результате конструируемая в спектаклях реальность представляла вдвойне театрализованной.

Смысл спектаклей Крико никогда не был задан заранее. С позиции современной семиологии, пользуясь терминологией Патриса Пависа, можно подчеркнуть, что спектакль рождался в момент контакта со зрителем через воплощение на сцене «различных означаемых систем, которые всегда сдвинуты, смещены друг по отношению к другу»⁵⁵, и именно вмешательство восприятия сбитого с толку зрителя являлось необходимым условием их упорядочивания. Крико, как театр авангардный, интересовал вопрос смещения кодов и новых отношений между ними.

Чтобы специфицировать театральную концепцию Юзефа Яремы и Крико, представляется важным детально рассмотреть спектакли, которые являются наиболее репрезентативными для театра, учитывая как формальные критерии, так и тематические. Такими спектаклями являются «Сердце девицы Агнешки» по пьесе Яремы (как первый спектакль, поставленный в Крико и наиболее яркое драматургическое произведение Яремы), «Смерть Фавна» и «Змей, Орфей и Эвридика» по текстам Титуса Чижевского (как наиболее яркий пример влияния Молодой Польши и идей футуризма на эстетику Крико) и «Каракавица» по пьесе Виткевича, главного теоретика и практика авангардной драматургии межвоенного двадцатилетия.

ОТКРЫТИЕ ТЕАТРА ХУДОЖНИКОВ КРИКО. ПОСТАНОВКА ПЬЕСЫ «СЕРДЦЕ ДЕВИЦЫ АГНЕШКИ» ЮЗЕФА ЯРЕМЫ

В Крико премьера спектакля «Сердце девицы Агнешки» прошла 10 апреля 1933 года. Режиссёром был сам автор Юзеф Ярема, декорации выполнил Збигнев Пронашко, музыку написал Казимеж Мейерхольд. В роли Агнешки выступила Эльжбета Остэрва (дочь Юлиуша Остэрвы). Это была метадрама, в которой коммуникативная система разламывала замкнутое пространство иллюзии и устанавливала контакт между зрителем и сценой таким способом, чтобы обнажалась

⁵⁴ Там же. — С. 321–322.

⁵⁵ Пави, П. Игра театрального авангарда и семиологии // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., вступит. ст., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева. — М. : ТПФ «Союзтеатр», издательство «Гитис», 1992. — С. 229.

искусственность, вымышленность происходящего. Спектакль строился из нескольких наслаивающихся друг на друга реальностей, которые время от времени перекрещивались и расходились. Для такой формы драмы А. Р. Бужиньска использует термин «эпическая метадрама»⁵⁶. В спектакле эпической метадрамы через театральную иллюзию просвечивает драматургическая конструкция и реальная жизнь вне сцены⁵⁷.

Фабула пьесы складывается вокруг темы свадьбы — чистую, невинную как цветок девицу Агнешку насильно отдают замуж. Спектакль состоял из нескольких картин, разделённых затемнениями света на минуту (что достаточно долго для сцены). Ещё до начала представления, по приходе в кофейню, зрители видели оформленную сцену — евангелический костёл, который через какое-то время должен был стать местом всех событий. Так резкая граница перехода от реальности к сценической иллюзии оказывалась нивелирована. Конферансье Тадеуш Цыбульский в салонном костюме с хризантемой в петлице останавливал кофейные разговоры и приглашал на сцену Яцека Пюже, который под аккомпанемент Яремы исполнял «танцы джунглей», которые одних смешили, других — шокировали: «...выходит на сцену потрёпанный полуголыш с жалким... лицом, в красных чулках и начинает руками, ногами и «всем телом», выделять выкрутасы и шпиндели. Сразу видно, что это человек необученный, что его не тренировала никакая Высоцкая или Парнелл. [...] Здесь показывают чистый талант, не испорченный школой и уловками профессионалов»⁵⁸.

Через несколько танцевальных номеров наступал короткий перерыв. Затем конферансье объявлял начало спектакля. Визуальный образ целого спектакля должен был производить впечатление, сравнимое с впечатлением от восприятия живописи Анри Руссо⁵⁹. С одной стороны сцены был установлен небольшой подиум, с которого говорил Ксёндз, с другой стороны — скамейка под нарисованным деревом. Появлялся Пономарь. Подготавливая свадебную церемонию, он проходил по сцене от левой до правой стороны и скрывался. Справа выходил Фантастический Любовник, быстро переходил к левой стороне и прятался за деревом (Фантастический Любовник был единственным персонажем спектакля, который наблюдал свадебную церемонию извне). Затем входила свадебная процессия из шести человек, включая пару молодых — девицу Агнешку и жениха Леона. Когда процессия доходила до центра сцены, герои останавливались — актёры застыли на минуту в «стоп-кадре», сгруппировавшись перед зрителями как будто для фотографии. В этом приёме скрещивались реальность спектакля, в которой проходит свадьба, и реальность житейская, в которой проходит показ спектакля: участники свадебной процессии из одной реальности позируют для фотографии, которая будет сделана зрителями из другой реальности. Этот приём характерен для метатеатра, который «становится формой антитеатра, где границы между сценой и произведением размываются»⁶⁰. Такая задержка действия и мотив

⁵⁶ См.: *Burzyńska, A. R.* Op. cit. P. 75.

⁵⁷ Анна Р. Бужиньска использует классификацию метадрамы, предложенную немецким театроведом Карин Фивег-Маркс (*Karin Vieweg-Marx*). См.: *Burzyńska, A. R.* Op. cit. P. 58–97.

⁵⁸ *Lau, J.* Op. cit. P. 87.

⁵⁹ См.: *Mazur-Fedak, J.* Op. cit. P. 120.

⁶⁰ *Павис, П.* Указ. соч. — С. 212.

фотографии позднее появятся в спектаклях Тадеуша Кантора в театре Крико 2, похожий приём с фотографией используется и сегодня (например, в спектаклях Кшиштофа Варликовского).

После «фотографии» входили Пономарь и Ксёндз с книгой для богослужения подмышкой. Ксёндз приветствовал гостей свадьбы и приступал к обряду бракосочетания. Во время обряда из-за дерева внезапно выскакивал Фантастический Любовник. В этот момент неожиданно начиналось шизофреническое расслоение действия на разные реальности внутри сценической реальности: в одной из них продолжался обряд, Ксёндз зачитывал вопросы, на которые свадебная группа и сомнамбулическая Агнешка не реагировали, из другой действовал Фантастический Любовник. Он обвинял жениха Леона в гнусных действиях по отношению к Агнешке, «белому цветку», который тот осквернил «прикосновением грязных пальцев». Затем он врывается в реальность свадьбы — похищал невесту, пытался склонить её на свою сторону, шептал ей слова нежности, призывал Всевышнего в свидетели своей любви: «Агнешка, сомнамбулически деревянная, покидает своё место, шаг вперёд и боком (т. е. лицом к зрительному залу), продвигается мелкими шажками к скамейке под деревом. Садится (всё время лицом к зрителям). Фантастический Любовник (также лицом к зрителям) садится рядом с ней. Склонённые друг к другу головы касаются друг друга»⁶¹. Мирное сидение продолжалось, пока не приходил в движение Ксёндз, который начинал громко декламировать следующий этап обряда. Происходило сюрреалистическое растяжение времени в реальности Ксёндза и свадебной процессии, действие длилось на сцене в безвременье.

Агнешка не слушалась наставлений сердца, возвращалась на своё место к «правильной» свадебной позе и сочеталась браком с Леоном. Фантастический Любовник протестовал. В конце концов, он и его действия снова попадали в реальность свадебной процессии: он отравлял соперника и провозглашал: «Однако это была последняя капля. С этого момента я тут заправляю!». Свадьба срывалась. Фантастический Любовник обнимал Агнешку, время удлинялось, появлялись «райские» элементы декорации, небесный свет, ангелы, поющие гамму вверх: «до, ре, ми...» — и вниз, как на музыкальных занятиях. Ангелы заслоняли влюблённых, окружая их.

По мнению Й. Мазур-Федак, убийство Леона символизировало отрицание лживой, испорченной мещанской морали, а также конвенции натуралистического театра⁶². Фантастический Любовник нападал, убивал из любви, похищал возлюбленную перед алтарём, чтобы вернуть её в мир мечтаний. Однако он оказывался неспособным воздействовать на эту реальность. Дело не заканчивалось победой любви. После убийства начинались поиски преступника. В зал вбежали два жандарма, которые бросались искать виновника, в том числе и среди зрителей. Родители Агнешки обрушивались на всех с ругательствами. Снова персонажи из реальности спектакля переходили в реальность зрителей. В этот момент происходило вознесение влюблённых в небеса под ангельские напевы «до, ре, ми...». После этого снова на минуту гаснул свет.

⁶¹ Цит. по: *Mazur-Fedak, J. Op. cit. P. 123.*

⁶² См.: *Ibid.*

Когда свет возвращался, перед зрителями представала картина свадебной процессии, которая продолжалась так же мирно, как в самом начале, до фотографии. Ксёндз благословлял Леона и Агнешку. Процессия уходила как ни в чём ни бывало. Всё становилось на свои места: мечта Агнешки оставалась в воображении, костёл и свадебная процессия и жених — в действительности, а зрители — вне спектакля.

Сохранились три эскиза костюмов для этого спектакля, выполненные Яремой⁶³. На первых двух рисунках представлены современные театру костюмы с элементами моды второй половины XIX века (что выглядело как пародия на современные наряды): мужчины во фраках, какие носят на свадьбу, женщины — в максимально закрывающих тело платьях с турнюром, с многочисленными оборками (как на платьях 1880-х годов), но зауженных книзу (как современные платья). На третьем эскизе персонажи оказываются переодетыми из реалистичных костюмов в шопковые костюмы. Агнешка нарисована в платьице ангела, Фантастический Любовник — в схематичной испанской пелерине, украшенной сердцем, перебитым стрелой. Эти рисунки свидетельствуют о переходе Яремы от пародируемого реализма к марионеточным персонажам-знакам. Он приближается к конвенции рыбалтовских комедий (комедий старопольских менестрелей), где костюм-аллегория должен был только обозначать персонаж. Трудно сказать, в какие костюмы были одеты актёры на премьере спектакля 10 апреля 1933 года, но предположительно, третий рисунок был эскизом к более поздним спектаклям.

Ситуацию, которая конструировалась на сцене во время спектакля, можно назвать ситуацией игры, которая воздействует чрез смех, через деформацию, через срывание масок обывательской морали, и ставит традиционные ценности под сомнение. Й. Хейзинга определяет игру как некую свободную деятельность, «которая осознаётся как “ненастоящая”, не связанная с обыденной жизнью и тем не менее могущая полностью захватить играющего; которая не обуславливается никакими ближайшими материальными интересами или доставляемой пользой; которая протекает в особо отведенном пространстве и времени, упорядоченно и в соответствии с определенными правилами вызывает к жизни общественные объединения, стремящиеся окружить себя тайной или подчеркивать свою необычность по отношению к прочему миру своеобразной одеждой и обликом»⁶⁴. Игра представляет собой выход из житейской действительности в иную реальность, функционирующую по иным законам. Поэтому театр, выстраивающий свою деятельность по принципу игры, перестаёт быть способом провозглашения неких «правильных» взглядов на житейские вопросы, против чего и выступали формисты.

Однако он может реагировать на социальные проблемы через осмеяние и принижение. Отсюда его характер деморалите. Моралите — жанр, имеющий дидактический уклон, в нём персонажи олицетворяют разные пороки и добродетели, в его основе — борьба добра со злом. В деморалите добро со злом как бы меняются местами. Фантастический Любовник представляет добрую силу (потому что он влюблён), а жених Леон — злую, циничную и расчётливую. «Пустая»,

⁶³ См.: Рисунки 1a, 1b, 1c во вкладке с иллюстрациями в : *Mazur-Fedak, J.* Op. cit.

⁶⁴ *Хейзинга, Й.* Homo Ludens. Статьи по истории культуры / пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. — М. : Прогресс-Традиция, 1997. — С. 32.

не осведомлённая ни о добре, ни о зле, Агнешка — это поле столкновения двух сил. Деморалите разоблачает фальшивую и продажную мещанскую мораль. Всё заканчивается свадьбой, однако это не счастливый финал, не победа добра над злом. Финальная сцена печальна, она выражает торжество рационализма и поражение любви, а также полную неосведомлённость об этих категориях молодой девицы, воспитанной внутри фальшивой морали. Сцена была деморализаторской, поскольку высмеивала институт брака и традиционный обряд бракосочетания, потешалась над священной функцией слова в церемониальной речи Ксёндза.

Спектакль «Сердце девицы Агнешки», выстроенный по принципу эпической метадрамы, конструировал особую множественную реальность на сцене, функционирующую по законам ониризма, используя для этого сюрреалистическую эстетику образов, ассоциативный монтаж, манипуляции со временем и «марионеточную» пластику актёров. Этот спектакль ярко обозначил художественную концепцию Крико, которая в дальнейшем была воплощена в последующих спектаклях театра.

ОДНОАКТНЫЕ ПЬЕСЫ ТИТУСА ЧИЖЕВСКОГО В ТЕАТРЕ ХУДОЖНИКОВ КРИКО

Титус Чижевский — поэт, драматург, художник и художественный критик — родился в 1880 году и был на поколение старше Яремы и других коллег из Крико. Он изучал живопись у Юзефа Мехоффера и Леона Вычулковского, был лично знаком со Выспяньским и формировался как художник под влиянием эстетики Молодой Польши. В 1917 году вместе с художниками и сценографами Анджеем и Збигневом Пронашко он основал Общество Крайних Модернистов (это движение позднее стало называться формизмом), которое считается первой авангардистской группой в Польше.

В 1918 году в краковской кофейне Эспланада существовало футуристское кабаре Катарынка, продолжением которого (после 1921 года) стало знаменитое кабаре Мускатный орех. Это было место концентрации новых художественных направлений — дадаизм, футуризм, кубизм, пуризм, стрефизм, сюрреализм, формизм (в 1920-е годы в Польше эти термины использовались практически как синонимы). Оба кабаре были созданы Бруно Ясенским. Ни в первом, ни во втором случае это не было кабаре в строгом смысле слова, скорее это было место, в котором поэты (либо дружественные им актёры, среди которых Ирена Сольска, Януш Страхоцкий и Стефан Ярач) читали свои стихи, сопровождая их вызывающими и скандальными действиями, направленными против традиционного искусства и привычек «мещанской публики»⁶⁵.

Следуя за деятельностью итальянских футуристов, художники-формисты пробовали свои силы в «футуризации» театра. В 1921 году в «Однодневке Футуристов» Бруно Ясенский опубликовал первый в Польше манифест футуризма — «Манифест к Польскому Народу о вопросах немедленной футуризации жизни»⁶⁶.

⁶⁵ *Burzyńska, A. R.* Op. cit. P. 175.

⁶⁶ См.: *Jasieński, B.* Do Narodu Polskiego Manifest w sprawie natyhmiastowej futuryzacji życia // *Jednodniówka futurystów.* Kraków, MCMXXI, czerwiec 1921. P. 1–2.

Через несколько месяцев появилась новая редакция манифеста, которая получила название «Нош в животе» («Nuż w bżuhu», Краков-Варшава, ноябрь 1921)⁶⁷. Здесь было приведено категоричное заявление о несостоятельности существующего театра и о неизбежности его скорейшего «футуризования»: «зарезанный ножом в живот вялый зверь польского искусства начал реветь. лава футуризма изверглась через отверстие. граждане, помогите нам сорвать с вас ваши изношенные от каждодневного использования шкуры»⁶⁸.

С деятельностью футуристов сблизился Чижевский. На страницах журнала «Формисты» он выступал против буквального перенимания западноевропейских концепций футуризма. Чижевский считал, что в первую очередь в Польше футуризм должен противостоять романтизму: «Проблема стонущего всё ещё романтизма стала для нас тем надоевшим блюдом, которым ежедневно кормят учеников в интернате до тошноты для того, чтобы делать их несчастными. (...) Смерть романтизму, символизму и программизму! Пусть живёт механический инстинкт!»⁶⁹ В своей драматургии он подвергал мир особой деформации, воспевал механическую революцию и человека-машину.

В своих работах он стремился ограничить слово в пользу визуальных образов, когда основными средствами выражения становятся свет, напряжение ритма и движения. Сценические формы представлялись Чижевскому не более чем очередным, наряду с живописью и поэзией, способом реализации его художественного замысла. В его живописи, поэзии и драматургии повторяются одни и те же образы, идеи, эффекты. Лестничные платформы, белые щиты и внутренности мозга, известные из поэзии Чижевского, появляются также и в его театральных идеях. Здесь их задача — организовать художественное пространство с помощью цветов, тканей, фактуры материи. В работах Чижевского формистский многоплоскостной образ, состоящий из разнородных элементов и предметов, оторванных от их традиционных значений, начинал функционировать в сфере надсемантической — скорее интуитивной, эмоциональной, что сближало его творчество с акциями дадаистов.

Увлечение футуризмом, выросшее на младопольской почве, отразилось во всех драматургических текстах Чижевского, которые он написал после Первой мировой войны. Наиболее важные из них — «Осёл и солнце в метаморфозе» (1918, издана в 1922), «Взломщик из лучшего общества» (1921, издана в 1922) и «Змей, Орфей и Эвридика» (1921, издана в 1922). С точки зрения структуры, сценической формы, и эстетики, близкой к футуризму, они идеально вписываются в формат вечера кабаре. В манифесте «Футуристский театр синтезов» 1915 года идеал нового театра был определён следующим образом: «Синтетический, а значит, настолько короткий, насколько это возможно. В нескольких минутах, в нескольких словах и в нескольких жестах сосредотачивается множество ситуаций, ощущений,

⁶⁷ См.: *Jasieński, B.* Nuż w bżuhu // 2 Jednodniówka futurystów. Kraków-Warszawa, Wydanie nadzwyczajne, listopad 1921. 2 p.

⁶⁸ Ibid. P. 1.

⁶⁹ *Czyżewski, T.* Pogrzyb romantyzmu — Uwiad starczy symbolizmu — Smierc programizmu // *Formisci*, kwiecień, 1921, n. 4. P. 12–13.

наблюдений, идей, впечатлений и символов»⁷⁰. Только такой театр, согласно футуристам, в состоянии взаимодействовать с быстрым восприятием современного человека, а также конкурировать с кино. Вместо действий он должен состоять из моментов, коротких как кадры фильма. Весь спектакль может длиться несколько секунд. Футуристский театр должен родиться «из импровизации, молниеносной интриги, яркой и сенсационной злободневности»⁷¹. Его идеалом является форма варьете, в которой должно управлять «неправдоподобие и абсурд»⁷².

За такой театр выступал Хвистек. Согласно его концепции множественности реальности, реальность никогда не дана нам как что-то готовое, а то, с чем мы имеем дело — это только схемы реальностей. Хвистек различал четыре такие схемы: популярную, физическую, феноменальную (реальность чувственных впечатлений) и фантазийную. В области искусства они соответствуют четырём художественным направлениям: примитивизм, реализм, импрессионизм и футуризм. Среди всех художественных направлений Хвистек приписывал высшую ценность футуризму. В 1922 году в первых двух номерах познаньского журнала «Родник» он опубликовал эссе «Театр будущего»⁷³, где утверждал, что для драматургического произведения его проблематика или то, как решена в нём психология персонажей не имеет никакого значения. Важны отдельные сцены, их художественное решение, независимо от сцен, которые им предшествуют и тех, которые последуют за ними: «Если мы будем следить за ходом драмы внимательно от начала до конца, вдумываясь в замысел автора, мы не можем составить себе о ней ясного мнения, поскольку помимо нашей воли содержание будет поглощать наше внимание»⁷⁴.

В драматургии Чижевского можно заметить свидетельства серьёзной рефлексии над изменяющейся иерархией ценностей, механизацией человека, над переменами, какие возникают в процессе восприятия всё более усложняющейся действительности. Проблема механизации имеет для Чижевского измерение не столько социально-политическое, сколько культурное, и в большей мере касается личности, чем масс.

Чижевский был художником, но прежде всего, он был поэтом, — вероятно, поэтому в театре он заботился главным образом о представлении визуального образа с помощью операций со звучащим словом. Косинский даёт Чижевскому краткую характеристику через его подход к работе со словом: «Чижевский, которого высоко ценил Хвистек, соединял художественные искания формистов с подходом футуристов, которые, пожалуй, смелее всех остальных представителей польского авангарда экспериментировали с языком и речью на сцене, представляя поиски в области материальности слова, которое, будучи освобождено от функции невидимого инструмента коммуникации, служило теперь формальным средством, заново обретая свою чувственную природу, звуковые и акустические качества»⁷⁵.

⁷⁰ Marinetti, T., Settimelli, E., Corra, B. Futurystyczny teatr syntezy // Baumgarth, C. Futuryzm / tłum. Tasarski. Warszawa : Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1987. P. 337.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid.

⁷³ Chwistek, L. Teatr przyszłości // Myśl teatralna polskiej awangardy, 1919–1939 : Antologia. P. 170–179.

⁷⁴ Ibid. P. 174.

⁷⁵ Косинский, Д. Указ. соч. — С. 329.

Пьесы Чижевского являются примером «адаптивной метадрамы»⁷⁶. Метадраматичность в них состоит в приёме введения в текст элементов иных произведений, написанных ранее, происходящих из другого времени, из другой эстетической парадигмы, представляющих иную реальность. Адаптивная метадрама связана с приёмами интертекстуальности, многократной аллюзии, осложнённой системы отсылок, игры театральными конвенциями.

Короткая пьеса «Смерть Фавна», написанная ещё до Первой мировой войны — в 1907 году, была дебютом Чижевского в драматургии. В этом произведении Чижевского ещё сильно влияние Молодой Польши, и её ещё нельзя назвать формистской, но всё же она отвечала эстетике авангардного театра. В пьесе связываются воедино интерес Чижевского к классической топике и народно-примитивной форме и антисимволистские тенденции. Драматическая ситуация — заблудившийся в польской деревне Фавн погибает, забитый крестьянским работником за деревенскую девушку — кажется заимствованной из картин Яцека Мальчевского.

Сентиментальная атмосфера младопольской поэзии сказывается здесь в античном мотиве — в образе главного героя, Фавна, символа непорочной природы, плодородных полей и стад, беззаботности и любви. Но он уже содержит рефлексию над интенсивным изменением внешнего облика мира, где накопленные предметы окружают человека и навязывают новые правила механизированной действительности. «Смерть Фавна» — это произведение пограничья двух эпох, это песнь об уходе, о недолговечности человеческой жизни, о её насыщенности тоской об обыкновенном человеческом счастье.

Помещение персонажа из древнеиталийской мифологии в современную деревню, многочисленные отсылки к младопольской поэзии позволяют отнести эту пьесу к адаптивной метадраме.

Премьера «Смерти Фавна» в Крико прошла 15 ноября 1933 года⁷⁷. Режиссёром был Владислав Ю. Добровольский, декорации и костюмы выполнил Тадеуш Цыбульский. Цыбульский в этом спектакле также выступил как конферансье. Вандой Хабужанкой был поставлен танец, исполненный Барбарой Кауфман и Яцеком Пюже. Музыку написал Ян Экер: это было трио для флейты, скрипки и фортепиано с элементами греческой музыки и гуральских народных мотивов — композиторский дебют молодого музыканта.

Актёрская игра была поставлена по принципу краковской шопки (с использованием марионеточной пластики актёров). Роль Фавна играл Добровольский, Девушку — Зула Дывиньска. В остальных ролях выступили Хелена Веловейска (Старая баба), Эльжбета Остэрва (Помещица), Тадеуш Орлович (Помещик), Марек Катц (Ксёндз) и Яцек Нусбаум (Работник).

Согласно Ежи Лау, успеху спектакля способствовала, прежде всего, сценография⁷⁸. Пространство спектакля в художественном оформлении Цыбульского напоминало эклектичную ярмарку. На фоне синего неба, заполнявшего всю сцену, справа стояли белая дорическая колонна и арфа, возле которой на камне

⁷⁶ См.: *Burzyńska, A. R.* Op. cit. P. 82.

⁷⁷ Второй раз она была поставлена в 1945 году, в рамках попытки восстановить Театр Художников Крико (режиссёр Владислав Ю. Добровольский, сценограф Тадеуш Кантор).

⁷⁸ См.: *Lau, J.* Op. cit. P. 52.

сидела живая нимфа, а слева было установлено белое панно, усыпанное яркими разноцветными птицами и украшенное стилизованным народным орнаментом. В спектакле, таким образом, соединялись два пространства как будто взятых из разных спектаклей: одна сторона сцены символизировала греческий пейзаж, другая — краковскую шопку. Костюмы персонажей были выполнены в эстетике шопки. Древнеиталийский Фавн был в золотой маске, напоминающей современный сварочный шлем, со свисающими с бороды травами разной длины и в парике из трав. Через отверстия в маске были видны щёки весельчака и пурпурные мясистые губы сластолюбца. Повязка закрывала ему бёдра, на ногах и руках у него были золотые копыта.

Представление стало настоящим художественным впечатлением и было определено как самый успешный спектакль Крико сезона 1933/1934⁷⁹.

После этого первого художественного успеха пьесы Чижевского, отмеченного в прессе в многочисленных рецензиях, театр в декабре 1933 года поставил другую драматическую поэму Чижевского — «Змей, Орфей и Эвридика». В рукописи 1922 года у пьесы есть подзаголовок «Динамопсихо», украшенный пятнадцатью рисунками автора, демонстрирующими «динамопсихические» стадии.

Сценическая миниатюра «Змей, Орфей и Эвридика» стала выражением рефлексии Чижевского над проблемой механизации в современной культуре. В ней мифический музыкант заменяет арфу на патефон, а любовники, обнимающиеся под аккомпанемент фабричных сирен, парового локомотива и звона телефона, превращаются в мраморную статую. Манекен становится синонимом актёра.

Премьера прошла 10 декабря 1933 г. Спектакль носил подзаголовок «античное зрелище», который вводил в заблуждение, поскольку вместо новой версии мифа об Орфее и Эвридике в ней было представлено оригинальное видение электрического космоса, символом-метафорой которого стал фаллос-лампочка. Режиссёром был Марек Катц, декорации и костюмы выполнил Хенрик Готлиб, музыку написал Казимеж Мейерхольд, музыкальный руководитель Театра им. Ю. Словацкого, и композитор Людвик Лео. В главной роли выступила молодая актриса Барбара Огеньска.

Для организации сценического пространства важное значение имела гармония цветов. Задник сцены выделялся превалированием белого. Сценографическое решение подчёркивало два элемента: арфу, подвешенную высоко над сценой и сооружаемый четырьмя женщинами фаллос. Голубая и золотая краски экспонировали арфу Орфея, красный свет — фаллос. В сценографии появлялся мотив средневековой гармонии сфер — во вселенной, сооружённой на сцене, двигались медленно солнце и месяц, помещённые на горизонте. Орфея и Эвридику играли живые актёры, но только отчасти — в некоторых сценах они помещались за ширмы, декорированные античными и кубистскими элементами, на которых были нарисованы тела персонажей. Соединение разных эпох, разных художественных направлений, разных материй — проявлялось здесь на всех уровнях. Музыкальная структура спектакля также состояла из неоднородных элементов: «наряду с традиционной гармоничной мелодией выступает гротесковый современный шум, который творит специфическую какофонию: вой фабричной сирены, свист локомотива, острый звон телефона — он выполняет в спектакле строго

⁷⁹ См.: Ibid.

очерченную функцию»⁸⁰. В спектакле сущностным музыкальным элементом был любой звук: музыкальная мелодия, голос, музыкальность текста, звуки, имитирующие индустриальные и бытовые шумы. Режиссёр Марек Катц в ходе спектакля громко прочитывал авторские ремарки. Сенсационным был танец Петуха (Яцек Пюже) и Курицы (Зула Дывиньска).

Диалоги были представлены в форме ченстоховских детских считалок, проговариваемых напевно. В них проявилось увлечение Чижевского футуризмом и примитивизмом — это был ритуальный примитивизм, намеренно вплетённый в современную речь.

ОРФЕЙ

(приближаясь к пещере)

Закройте вентиляторы

Доблестного слуги Плутона

Довольно этого свежего воздуха

(громадные двери пещеры закрываются)

ОРФЕЙ

(бренчит на арфе)

ЭВРИДИКА

(медленно поворачивается)

ОРФЕЙ

Искусник куёт из мрамора

Божественные бёдра Афродиты.

Я, выжженный страстью,

Напрасно молю Эвридику

И телеграфные сигналы

Даю от станции к станции...»

Комизм основывался на контрасте антично-шопковой сцены и технических устройств, таких как вентилятор, кинокамера, телефоны, микрофоны, патефоны, звонящие аппараты разных видов, лампочки, вспыхивающие электрическим светом от красного фаллоса.

Текст, похожий на футуристский манифест, воспевающий электрификацию, механизацию и «футуризацию» жизни, предполагал соответствующую актёрскую игру. Однако, согласно театроведу Доброхне Дунин-Михаловской, актёрская работа в спектакле не была успешной: «Актёры-любители ходили по сцене с немного неловкой беспомощностью. Признания в рецензиях добилась только молодая дебютантка драматической школы Барбара Огеньска»⁸¹.

Тем не менее, все пьесы Чижевского в реализации Крико пользовались успехом и собрали вокруг театра значительную группу приверженцев. Благодаря Чижевскому, появились мотивы, которые часто использовались и в других постановках Крико. Один из важнейших таких мотивов — конструирование представленного мира по принципу шопки, что реализовалось как в отношении организации элементов в пространстве сцены, так и в отношении движения персонажей. Яркий пример такой организации пространства описывает Доброхна

⁸⁰ Dunin Michałowska, D. Tytus Czyżewski i «Cricot» Krakowski Teatr Plastyków // Proscenium. Poznań : TP Naród Sobie, 1965. P. 26.

⁸¹ Ibid.

Ратайчак: «Первый план в шопке составляет небо с ангелами, птицами и Вифлеемской звездой. Другой — это вертеп, внутри которого находятся ясли с Младенцем, возле которых бездвижно сидят фигуры Марии и Иосифа... К неподвижным элементам относятся также фигурки осла и быка, которые хотя и размеренно кивают головами, выглядят как заводные игрушки. На следующем, третьем плане, происходит живое действие: пастыри, разбойники, крестьяне, звери, птицы, ожившие инструменты творят в несогласованном движении и неупорядоченном звуке типичную примитивистско-дадаистскую какофонию: пастыри поют, играют, танцуют, им вторят ангелы, собаки лают, бараны блеют, поют птицы»⁸². В Крико использовались многочисленные цитаты и аллюзии на эстетику шопок, что было привнесено идеями Чижевского. Творчество Чижевского, впитавшее художественную концепцию Молодой Польши и новые футуристские идеи, оказало значительное влияние на деятельность Крико.

«КАРАКАТИЦА» СТАНИСЛАВА ИГНАЦЫ ВИТКЕВИЧА В ТЕАТРЕ ХУДОЖНИКОВ КРИКО

Станислав Игнацы Виткевич (Виткацы) — польский художник, театральный драматург, писатель, теоретик искусства, который в период расцвета авангарда (1910–1920-е годы) сформулировал концепцию Чистой Формы в искусстве.

После Первой мировой войны Виткевич, непосредственный её участник, отчётливо различал признаки наступления заката современной человеческой цивилизации, подготавливаемого эгалитарной революцией и рождением механизированного общества. В своих теоретических текстах он заявлял об изменении порога эстетического восприятия, происходящем из-за «всеобщего отупения и озверения», о постепенной утрате человеком чувства трагического, о начале «эры духовной стагнации»⁸³.

Виткевич был крайне пессимистично настроен в отношении развивающейся механизации жизни и «омассовлении» культуры. «Бунт масс» — тотальный, неуправляемый — пронизывал всё его творчество: как философские трактаты, так и художественные произведения. По Виткевичу, «бунт масс» характеризуется отрицанием личности, индивидуальности и, таким образом, по определению носит антитворческий характер. Он ведёт к крайней духовной деградации общества, к переизбытку агрессии в нём, к угасанию метафизических чувств. Метафизическим чувством Виткевич называл переживание тайны бытия как единства во множестве⁸⁴. Задача любого искусства, согласно Виткевичу, состоит в том,

⁸² Ratajczak, D. Próby dramatyczne Tytusa Czyżewskiego // Dialog, 1968, nr. 2. Cyt. Za: Baluch A., dz. Cyt., s. LXVII–LXVIII. Цит. по: Mazur-Fedak, J. Józef Zarema w międzywojennym teatrze awangardowym Cricot (I). Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2008. P. 100.

⁸³ См.: Хорев, В. Станислав Игнацы Виткевич на русском языке // Иностранная литература. — № 10. — 2007. — С. 278.

⁸⁴ Виткевич, С. И. Введение в теорию Чистой Формы в театре // Метафизика двуглавого телёнка и прочие комедии с труппами. — С. 278.

чтобы ввести человека в исключительное состояние чувственного постижения этой тайны.

Виткевич связывал эстетическое удовольствие с восприятием множества элементов, интегрированных в единство при помощи формы, и именно это отличает его от удовольствия жизненного. В трактовке Виткевича границы произведения искусства проходят в тех точках, в которых во впечатлении от определённых предметов или явлений начинает преобладать сама форма над содержанием⁸⁵. Такую форму — действующую саму по себе, вызывающую эстетическое удовольствие, а значит и чувствуемую — Виткевич называл Чистой Формой.

Свои взгляды на развитие культуры и искусства, а также теоретические обоснования концепции Чистой Формы Виткевич впервые изложил в таких трудах, как «Новые формы в живописи и вызванные ими недоразумения» (1919), «Введение в теорию Чистой Формы в театре» (1919), «Более детальные разъяснения по вопросу Чистой Формы» (1919), «Проблема языка в сценических пьесах Чистой Формы» (1921), «О тождестве самой себе театральной пьесы Чистой Формы» (1921), «Эстетические наброски» (1922).

Согласно Виткевичу, для создания Чистой Формы в драматургии важно отказаться от общепринятого понятия действия и психологической основы драматургического произведения. Он отмечал, что в современной драматургии эмоциональное напряжение зрителя полностью основано на переживании за судьбу героя. Виткевич противопоставлял такому укладу древнегреческий театр. Принимая за сюжетную основу содержание знакомых мифов, древнегреческая трагедия средствами формы усиливала метафизический элемент, эксплицировала те чувства, которые в жизни вне исключительных экстатических моментов зрители не имели возможности пережить. Житейские переживания были только предлогом для формальных сочетаний, способных погружать человека в иное психическое измерение через определённый синтез образов, звуков и значений слов⁸⁶.

Виткевич утверждал, что при конструировании Чистой Формы не следует придерживаться рамок жизненного смысла, следовать житейской логике, когда с художественной точки зрения возникает потребность в жизненном абсурде. «Житейская точка зрения даже в самых тонких её трансформациях, явно недостаточна для окончательного освещения тайны мира, и хотя с нею можно прекрасно прожить всю жизнь, будучи великим учёным, государственным мужем, даже художником, — понятийно она должна быть преодолена, и в первом, начальном её преодолении состоит лишь первый шаг к выходу в философское измерение, без которого мир, лишённый проблем и житейски ясный как день, при всех своих жизненных прелестях, есть воплощение скуки и абсурда...»⁸⁷. Драматургическое произведение не должно имитировать жизнь или решать некие житейские, национальные, социальные проблемы, ибо тогда в нём содержится элемент лжи.

Виткевич призывал драматурга перестать ограничивать себя шаблоном, опирающимся единственно на жизненный смысл или фантастическое предположение и начать произвольно подходить к реальности. Реальность эта должна

⁸⁵ См.: Там же. — С. 359.

⁸⁶ См.: Там же. — С. 280.

⁸⁷ *Базилевский, А.* Виткевич: Повесть о вечном безвременье / Андрей Базилевский; Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М. : Наследие, 2000. — С. 14.

быть оправдана в ином психологическом измерении, в которое подобная пьеса призвана переносить зрителя. Характеры персонажей, их поступки в такой пьесе становятся предлогом для чистой последовательности событий и не диктуют пути образования конструкции пьесы. В театре зритель жаждет оказаться в совершенно ином мире, в котором события, абсолютно житейски непоследовательные и непохожие на жизненные образы, не зависят ни от какой логики, кроме логики построения композиции пьесы. Кульминация же пьесы может и должна быть абстрагирована от чувства житейского любопытства и жизненной причинности. Виткевич подчёркивал: «Наша цель — не программный абсурд, но лишь расширение композиционных возможностей через отступление от жизненной последовательности — то есть фантастичность психологии и действия, что даёт по нашему мнению, полную свободу формального творчества»⁸⁸.

Построение композиции Чистой Формы в драматургическом произведении характеризуется использованием приёма ретеатрализации, сюрреализма, гротескного алогизма и буффонады. В пьесах Виткевича, которые он сам называл «неэвклидовыми драмами», «сферическими трагедиями» и «комедиями с трупами», раскрывается трагедия бесконечной повторяемости событий, которые никогда не приводят к разрешению противоречий и к устранению экзистенциальных страданий. Эти драмы не подчиняются житейской логике, но следуют свободному воображению автора, обнажая абсурдность человеческих стремлений и выражая тревожное ощущение окружающего мира. Зачастую в событийной структуре пьес главенствует случай, а трагизм проявляется через пародию и фантазмагорию с философской проблематикой. Виткевич свободно обращается с хронотопом, перенося действие с одного места на другое, смешивая современных и исторических персонажей. Он многократно меняет местами мёртвых и живых, следуя законам сновидений при построении композиции. Он использует пастишизацию, обыгрывая образы и ситуации из произведений других драматургов.

Персонажи Виткевича находятся в постоянном состоянии неискоренимой тревоги, обделённости, жажды истины. Они стремятся вырваться из оков этого состояния, но всегда терпят поражение. Не проживая жизнь, но играя в неё, они пытаются утолить свою жажду, они требуют исцеления от своих метафизических страданий, они бегут — чтобы найти способ постижения тайны бытия. Герои пьес Виткевича делятся на тех, кто способен творить и тех, кто не может познать силу творчества, при этом часто проявляется бессилие художника, вынужденного отступать от настоящего искусства.

Для пьес Виткевича характерна особая организация речевого текста с использованием эссеистского стиля, словесного гротеска, абсурдистской языковой игры. Язык героев подчёркнуто антинатуралистичен, он содержит множество варваризмов, высокопарных выражения, философских, научных и псевдонаучных терминов. Происходит нарушение коммуникативности.

В основе драматургии Виткевича лежит амбивалентное, трагикомическое видение мира. Используя в качестве художественного приёма гротеск, он соединяет противоположности и, таким образом, не отдаляет, но приближает искусство к жизни, амбивалентной во всех её проявлениях.

⁸⁸ Виткевич, С. И. Более детальные разъяснения по вопросу Чистой Формы на сцене // Метафизика двуглавого телёнка и прочие комедии с трупами. — С. 300.

«Каракатица» Виткевича впервые была поставлена в Крико. Её премьера прошла 7 декабря 1933 года. Януш Деглер считает, что этот спектакль принадлежит к числу важнейших театральных событий краковской сцены⁸⁹.

Тема виткевичевской «Каракатицы» — «аморфность эстетствующего духа, сломленного натиском реальности»⁹⁰. Теории философа и живописца Павла Бездеки развенчаны, а его картины уничтожены решением правительства. Он угнетён. Папа римский Юлий II сходит с портрета и вступает с Бездекой в спор об искусстве, который прерывает Элла — «каракатица». Её задача — лишить героя внутренней свободы, усыпив его страсти. Но соблазн возникает в образе Гиркана IV — «сверхчеловека», в котором нет ничего, кроме воли к власти и лозунгов об Абсолюте. Гиркан IV убивает Бездеку за несоответствие идеалам Абсолюта. Бездека возрождается и провозглашает себя Гирканом V, заимствуя безумство у Гиркана IV. Он отправляется властвовать Гирканией, но всё оборачивается нонсенсом, пошлостью и суетой.

Специфическим качеством этой драмы является подчёркнутый аспект исполнения роли. Метадраматическая рефлексия здесь происходит над концепцией и формой драматургических персонажей. Персонажи «Каракатицы» не имеют детально разработанной психологии и биографии. Это скорее аллегорические образы, феномены с уникальной манерой поведения, манекены без психологической основы. Персонажи меняют свои роли, сходят с портрета или являются ожившей статуей или оживают после смерти. Такой тип метадрaмы А. Р. Бужиньска определяет как «фигурная метадрама»⁹¹. Но также пьеса содержит элементы адаптивной метадрaмы. В ней появляются отсылки к реальным людям и рефлексия над искусством. Гиркан IV упоминает в своей речи Леона Хвистека: «У себя при дворе я держу одного философа, некоего Хвистека. На базе концепции множественности действительностей он проводит систематизацию и учет всей совокупности Истин. Он тебе разъяснит остальное. Это великий мудрец»⁹².

Фотографии с премьеры не сохранились, но представление о том, как она выглядела можно получить благодаря наброскам проектов сценографии и костюмов, а также упоминаниям в рецензиях и воспоминаниях участников.

Существует распространённое мнение, что своим успехом спектакль был обязан работе Хенрика Вичиньского, одного из наиболее ярких авангардистских скульпторов этого периода, связанного с левым движением. В своей деятельности он последовательно стремился к включению в жизнь идеи художественного театра, в котором «всё — слово, движение, декорация и костюм — играло бы вместе и составляло единство»⁹³. Сценография и костюмы для «Каракатицы» были дебютом Вичиньского в театре. Так описывает костюмы Добровольский: «Вичиньский нашёл очень интересный подход к костюмам в «Каракатице», особенно к костюму папы Юлиуша II, которого играл медик, Казимеж Макощ... Вичиньский

⁸⁹ См.: *Degler, Janusz*. Witkacy w teatrze międzywojennym. P. 173.

⁹⁰ Формулировка А. Базилевского в : *Базилевский, А.* Виткевич: Повесть о вечном безвременье. — С. 106.

⁹¹ См.: *Burzyńska, A. R.* Op. cit. P. 86–94.

⁹² Текст дан в переводе А. Базилевского.

⁹³ *Jareta, M.* Henryk Wiciński // *Głos Plastyków*, 1947, grudzień. Warszawa : Wyd. Spółdzielni Wydawniczej «Wiedza». — 88 p.

раскрасил его костюм и лицо в два цвета вдоль профиля жёлтой и белой краской. Весь персонаж напоминал крест. Левый рукав был зашит, а к его концу был прикреплен своего рода обруч, символизирующий перстень с тысячелистником для целования верующим. Прекрасно выглядела Матрона-блудница, раскрашенная как старая проститутка, без рук, чтобы всем было легче её обнимать. Дядья Идиоты были одеты в виде пёстрых пингвинов с частично связанными руками. Гиркана, которого играл талантливый любитель Булич, Вичиньский одел в гитлеровца... Людвик Голомб играл Пентака (Тетрикона). Как лакей он носил корону с палками, нарисованную на лице. (...) Сюрпризом премьеры была Зула Дывиньска, на которой был неподходящий к её фигуре костюм: левая грудь находилась значительно выше правой. Желая, чтобы зрители не получили неправильного впечатления о её анатомии, посреди игры она распоролла всё платье сбоку, чтобы показать полностью обнажённый контур тела»⁹⁴. Костюмы Вичиньского, согласно описанию Добровольского, были также выполнены по принципу шопки, однако на этот раз содержали в себе конструктивистские и сюрреалистические элементы. Костюм должен был обозначать основную черту, которую представляет герой, выражать его характер. В нём содержалась вся история персонажа — например, наряд папы Юлиуша II становился квинтэссенцией функции, которую он выполнял. Цель Вичиньского состояла не в том, чтобы выдумать максимально странный костюм, но в том, чтобы создать костюм, который бы максимально точно отражал основную черту персонажа, т. е. в том, чтобы передать смысл произведения визуальными средствами.

Замысел режиссёра, как писал он сам, основывался на идее «психопатологического анализа»⁹⁵. Добровольский трактовал «Каракатицу» через психоанализ, принимая за основу установку, что каждый персонаж содержит скрытый элемент безумия. Актёры, в значительной степени подобранные из студентов медицинского факультета и осведомлённые о психоаналитических и психиатрических теориях, получали указания о том, какое «безумство» заложено в их персонажах. Это проявлялось, например, в диалогах. Исполнители должны были подчёркивать фонетическое звучание слов, разрушая их смысл и приближая звучание речи персонажей к звучанию речи больных с кататоническим синдромом.

В спектакле на первый план выступала эстетика гротеска и сюрреализма. Спектакль начинался с хорового исполнения «Прасонаты» Курта Швиттерса: «... для «Каракатицы» вместо музыкальной иллюстрации была взята сюрреалистическая «прасимфония» Курта Швиттерса, исполненная слушателями Курса Живого Слова при Ягеллонском Университете. Это была музыка сложных цепочек гласных и согласных, которая держала в напряжении внимание зрителей»⁹⁶. На сцену вкатывалась группа трупов, одетых в сюрреалистические костюмы из простыней, спутанных шнурком с огромными листами на месте лиц. Трупы скандировали непроницаемыми голосами дадаистские стихи Пауля Клее. В рецензии, опубликованной в газете «Время» дадаистская «Прасоната» Швиттерса, с хором трупов была названа «негритянским» полифоническим шумом, исходящим как будто из

⁹⁴ Dobrowolski, J. W. [w:] Degler Janusz. Witkacy w teatrze międzywojennym. P. 173.

⁹⁵ Ibid. P. 174.

⁹⁶ Lau, J. Op. cit. P. 64–65.

какого-то загона овец, на который напали львы, или с какой-то скотобойни»⁹⁷. Далее в этом же самом пространстве Яцек Пюже исполнял «танец Махараджи» (он сопровождался текстом поэта-футуриста Станислава Млодоженца) на фоне группы трупов. Эта увертюра настраивала зрителей на впечатление странности и экзотичности, которое переносило их в иное, вымышленное измерение.

Дикая полифония голосов и мешанина невразумительных движений обрамляла появление Бездеки — без одной руки, с другой заменённой прицепленной палкой, с картонками на спине и груди, с окрашенным чёрными угольными штрихами лицом. Бытие персонажей подчинялось конденсированному суггестивному жесту или характерной черте. Бездека стал воплощением живописи как извращённого искусства. Его партнёрша Алиция билась в чувственно-эротических конвульсиях. Эта «ненасытимостъ живописью» как искусством, развивающимся в невозможных, непредсказуемых направлениях, искусством алчным и засасывающим действительность, искусством, которое сопровождает половое влечение — ключевая тема пьесы Виткация.

Вичиньский разделил сцену на ровные области по принципу коллажа и организовал область действия в двух местах, а с левой стороны разбросал буквы неправильной формы в эстетике унизма, которые укладывались в название спектакля.

Зрители получали крайне беспокойное впечатление от фигур-манекенов, которые то переговариваются натуралистически-бытовым текстом, то философствуют о бытии. Этот спектакль был ярким выражением идеи абсурда существования. В нём отсутствовала традиционная «здоровая» психология и рациональное начало. В то же время формальные действия в нём складывались в проблемное ядро, которое заключалось в теме катастрофы, переживания глубокого краха художественной «ненасытимости», драмы утраченных метафизических смыслов. Метатеатральность спектакля выражалась в рефлексии над внутренними проблемами искусства и воссоздании процесса поиска оригинальных средств выражения, что было практически буквальной иллюстрацией процесса художественного поиска самого Крико.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Польский Театр Художников Крико появился в период второго авангарда как один из первых театров, спектакли которого были результатом деятельности не профессиональных режиссёров и актёров, а живописцев и скульпторов, и основывались, прежде всего, на принципах, свойственных изобразительному искусству.

Художники-авангардисты межвоенного двадцатилетия наделяли искусство абсолютными ценностями, признавали его инициатором радикальной трансформации общественной жизни. Они пытались разработать комплекс средств, с помощью которых осуществляется действие, главная цель которого — влияние на действительность, а не создание произведений искусства. Театральный авангард в 1930-е годы интересовался радикальными преобразованиями в области сценического пространства и времени и требовал соответствующей текстовой

⁹⁷ W. Z. „Domu Artystów” // Czas, numer nadzwyczajny z 11 grudnia 1933 r. P. 2.

основы для спектаклей. Выезд группы капистов в Париж в 1924–1933 годах позволил польским художникам познакомиться с новейшими тенденциями в искусстве соседних стран и испытать влияние постимпрессионизма, футуризма и сюрреализма, а также перенять тенденции ретеатрализации действительности.

Театр стал обособляться от литературной формы, и эта автономизация побуждала его к постоянному экспериментированию. Для художников группы Крико главным принципом построения сценического события становилась ситуация игры. Игра предоставляла возможности для свободного выхода за пределы действительности и открытия новых впечатлений. Смысл игры определялся в процессе её осуществления на сцене и через включение в неё зрителя. Театральное событие Крико делало явным саму природу становления театра. Крико использовал элементы ярмарочного театра, средневековой мистерии, синкретической формы кабаретной шопки, а также активно применял современные технические достижения (фотография, кино, движимая декорация).

Деятельность Крико была связана с феноменом метатеатральности. Использование метадраматических конструкций позволяло определённым образом упорядочить элементы реальности — применяя многократное преувеличение театральности, гротескное отражение действительности.

Метатеатральность всегда является выражением сомнения в гармонии и порядке вселенной, а также в возможности познания законов, управляющих человеческой судьбой. Она связана с отказом от веры в существование объективной правды. Она рождается из метафизической тревоги, из отчаянного чувства абсурда существования, из бунта против иллюзии идеально сложенного и иерархизированного, логичного мира. Она ведёт зрителей не к катарсису, но — через удивление — к рефлексии.

Метадрама в Крико становилась выражением философии и мировоззрения автора, способом его восприятия и интерпретации отношения между действительным и представляемым миром. Различие между естественным человеческим бытом и художественным существованием вымышленных персонажей проявлялось в усложнении формы спектакля: единое действие распадалось на множество параллельных, перекрещивающихся, сталкивающихся друг с другом нитей, усложнялись отношения между разными уровнями реальности произведения, отношение актёр/персонаж теряло однозначность и стабильность. Швы, спаивающие драматическую структуру, намеренно оставались заметными. Авторы оперировали элементами действительности таким образом, чтобы создать произведение демонстративно искусственное и в этой искусственности провокационное, удивляющее, тревожное.

Феномен театра Крико является ключевым для понимания заката художественной революции в Польше в 1930-х годах, которые для одних были временем нового ренессанса, а другим представлялись началом конца европейской цивилизации. Спектакли Крико позволяют составить представление о природе позднего театрального авангарда, об идеале постановки, актёрской игры и программного зрительского восприятия. Они также являются выражением поиска художников, которые, критически исследуя перемены, происходившие в мире, искали революционные средства для выражения своих идей. Революция в польском театральном авангарде была направлена на разрыв с традицией во имя возвращения к спектаклю как к ритуальному перформансу, который в сочетании с использованием

новейших технологий позволял обновить образ человека и культуры в искусстве и претендовал на изменение их образа в действительности.

Театр Художников Крико стал кульминацией авангарда в польском театре межвоенного двадцатилетия. Адресованный узкому кругу зрителей, он просуществовал дольше других экспериментальных сцен, сформировал уникальные черты польского театра и оказал влияние на дальнейшее его развитие. После Второй мировой войны его философию и эстетику восприняли последователи — Тадеуш Кантор (театр Крико 2), Юзеф Шайна (Народный театр, театр Студио), Лешек Мондзик (Сцена Пластична КУЛ). Каждый из этих художников создал свой неповторимый театр, но в творчестве каждого выразилась тенденция движения к театру художника. Их спектакли стали значимыми явлениями в театральном искусстве второй половины XX века. Их объединяет преемственность по отношению к Крико, для них характерно конструирование художественных форм на стыке театра, живописи, скульптуры, хэппенинга, перформанса, искусства взаимодействия предметов и пространства, а также постоянная авторефлексивность. Миметизм действия в спектаклях этих режиссёров заменяется цепочкой движущихся в определённых ритмах визуальных образов, часто напоминающих живописные полотна, ретеатрализация персонажей подчёркивается резкой марионеточной пластикой актёров. Такой театр оказывается близок к архаическим элементам ритуального перформанса, которые прослеживались в Театре Художников Крико в 1930-е годы.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Репертуар Театра Художников Крико

Полный репертуарный список театра в хронологическом порядке, приведённый ниже с некоторыми дополнениями, составил Ежи Лау⁹⁸.

Репертуар 1933–1938 годов (Краков)

1. Юзеф Ярема. Сценическое представление «Сердце девицы Агнешки». Режиссёр Юзеф Ярема. Декорации — Збигнев Пронашко. Музыка — Казимеж Мейерхольд. Танец — Яцек Пюже. Конферансье — Тадеуш Цыбульский. Главная женская роль — Эльжбета Остэрва. Премьера — 10 апреля 1933 г.
2. Юзеф Ярема. Сценическое представление «Древо сознания». Режиссёр Владислав Ю. Добровольский. Маски и реквизит — Хенрик Вичиньский. Декорации — Свободная Школа им. Мехофферовой под руководством Збигнева Пронашко и Чеслава Жепиньского. Музыка — Казимеж Мейерхольд и Людвик Лео. Конферансье — Тадеуш Цыбульский. Главная роль — Марек Катц. Премьера — 31 октября 1933 г.
3. Титус Чижевский. Сценическая поэма «Смерть фавна». Режиссёр Владислав Ю. Добровольский. Декорации и костюмы — Тадеуш Цыбульский. Конферансье — Тадеуш Цыбульский. Музыка — Ян Экер. Хореография — Ванда Хабужанка. Танец — Барбара Кауфман, Яцек Пюже. Главная роль — Владислав Ю. Добровольский. Премьера — 15 ноября 1933 г.
4. Титус Чижевский. Сценическая поэма «Змей, Орфей и Эвридика». Режиссёр Марек Катц. Декорации и костюмы — Хенрик Готлиб. Музыка — Казимеж Мейерхольд и Людвик Лео. Танец — Зула Дывиньска и Яцек Пюже. Главная женская роль — Барбара Огеньска. Премьера — 10 декабря 1933 г.
5. Сценическое представление «Дед Мороз на 66 этаже». Режиссёр Марек Катц. Декорации и костюмы — Хенрик Готлиб. Музыка — Казимеж Мейерхольд и Людвик Лео. Танец — Зула Дывиньска и Яцек Пюже. Главная роль — Людвик Голомб. Премьера — 10 декабря 1933 г.
6. Станислав Игнаций Виткевич, «Каракатица». Режиссёр Владислав Добровольский. Декорации и костюмы — Хенрик Вичиньский. Музыка — Леон Гольдфлюсс (Артен). Танец — Яцек Пюже. Актёры — Мариан Булич, Владислав Добровольский, Ядвига Добровольска-Миклашевска, Зула Дывиньска, Барбара Шелест. Премьера — 7 декабря 1933 г.
7. Ялю Курек. Драматический синтез «Anno Santo 1934». Режиссёр Владислав Ю. Добровольский. Декорация и костюмы — Хенрик Вичиньский и Тадеуш Цыбульский. Музыка — Казимеж Мейерхольд. Главная роль — Марек Катц. Премьера — 25 января 1934 г.
8. Хелена Веловейска. Театральное представление «Короткие замыкания». Режиссёр Марек Катц. Сценография — Адам Гержабек. Музыка — Стефан Цыбульский. Вокал (старофранцузские баллады) — Адам Гержабек. Декламация — Владислав Вожьник («Прометидион» Ц. К. Норвида, а также стихи Тадеуша Пейпера). Танец — Мария Жулиньска-Микушевска. Премьера — 4 января 1934 г.
9. Ян Каспрович. Адаптация рассказа «Госпожа смерть». Режиссёр Владислав Ю. Добровольский. Декорации и костюмы — Мария Ярема. Главные роли — Владислав Ю. Добровольский и Хелена Веловейска. Премьера — 10 апреля 1934 г.

⁹⁸ См.: Lau, J. Op. cit. P. 200–204.

10. Людвик Голомб. Сценическое представление «Репортаж из предместья». Режиссёр Владислав Ю. Добровольский. Декорации и костюмы — Збигнев Пронашко. Премьера — 10 апреля 1934 г.
11. Мария Микушевска. Концерт танца и пантомимы. Музыка — Исаак Альбенис, Сергей Прокофьев, Игорь Стравинский. Декорации и костюмы — Мария Ярема. Премьера — 10 апреля 1934 г.
12. Адам Каден. Адаптация повести «Сон Кини». Режиссёр Владислав Ю. Добровольский. Декорации и костюмы — Хенрик Вичиньский. Премьера — 2 мая 1934 г.
13. Юзеф Ярема. Пластическое представление «Зелёные годы». Режиссёр Марек Катц. Декорации — Чеслав Жепиньски, Костюмы — Мария Ярема и Хенрик Вичиньский. Музыка — Леон Гольдфлюс. Премьера — 4 июня 1934 г.
14. Андре Жид. «Возвращение блудного сына». Перевод и диалоги — Юзеф Ярема. Режиссёр Марек Катц. Музыка — Артур Малевский, Франчишек Нерыхло. Французские песни — Адам Гержабек. Конферансье — Ядвига Хофманн, Адам Полевка и Тадеуш Цыбульский. Премьера — 6 декабря 1934 г.
15. Адам Полевка. «Ненаписанные повести» — импровизация А. Полевки, иллюстрированная на досках-панелях. Карикатуры — Тадеуш Цыбульский, Тадеуш Орлович и Юлиуш Студницкий. Конферансье — Тадеуш Цыбульский. Премьера — 9 января 1935 г.
16. Шарль Фердинанд Рамю. «История солдата». Музыка — Игорь Стравинский. Перевод — Юлиан Тувим. Инсценировка и постановка — Юзеф Ярема и Владислав Вожьник. Премьера — 25 мая 1935 г.
17. Юлиуш Словацкий. «Критика критики и литературы». Постановка, декорации, костюмы — Хенрик Вичиньский. Актёры — Ежи Мерунович, Владислав Кжеминьский, Станислав Житиньский. Премьера подготовлена на июнь 1935 г.
18. Юзеф Ярема. Политическая шопка «Лайконик, корпорант и Гамлет». Режиссёр и художественный оформитель — Юзеф Ярема. Маски — Мария Ярема, Адам Марчынски, Людвик Пюже, Йонаш Стерн. Музыка — Алойзы Ключнёк. Премьера — 15 сентября 1935 г.
19. Адам Чомпа. «Открытые двери» (под этим названием были показаны фрагменты пьесы «Диоген»). Режиссёр Юзеф Ярема. Декорации и костюмы — Мария Ярема. Премьера — 10 ноября 1935 г.
20. Жорж Рибмон-Дессень. Сценическое представление «Немая канарейка». Перевод — Янина Пшыбыловска-Швишчовска. Режиссёр Владислав Кжеминьский. Декорации и костюмы — Мария Ярема. Премьера — ноябрь 1935 г.
21. «Фрашки пера Пронашки», или вечер карикатур, тексты для которых писали Людвик Пюже, Лех Пивовар, Адам Полевка, Ялю Курек и др. Премьера — декабрь 1935 г.
22. Джованни Баттиста Перголеси. Комическая опера «Служанка-госпожа». Перевод — Леон Гольдфлюс. Инсценировка, декорации, костюмы и маски — Зыгмунт Валишевский. Дирижёр — Леон Гольдфлюс. Конферансье — Тадеуш Цыбульский. Премьера — 5 июля 1936 г.
23. Юзеф Ярема. Сценическое представление «Женский элемент». Режиссёр Юзеф Ярема. Декорации — Йонаш Стерн. Костюмы — Мария Ярема. Конферансье — Тадеуш Цыбульский. Танец — Яцек Пюже. Премьера — июль 1936 г.
24. Адам Полевка. Перевод французского средневекового фарса «Адвокат Пьер Патлен». Режиссёр Юзеф Ярема. Декорации и костюмы — Пётр Потворовский. Музыка — Леон Гольдфлюс. Премьера — 14 ноября 1936 г.

25. Адам Полевка. Политическая шопка «Ирод и Арии». Режиссёр Юзеф Ярема и Адам Полевка. Декорации — Владислав Козловски и Адам Марчыньский. Маски и костюмы — Збигнев Пронашко, Мария Ярема, Йонаш Стерн, Кароль Мушкет, Войчех Козлов, Адам Марчыньский, Музыка — Алойзы Ключнёк. Премьера — 22 декабря 1937 г.
26. Станислав Выспяньский, «Освобождение» (ч. I и III). Обработка текста — Адам Полевка и Владислав Вожьник. Режиссёр Владислав Вожьник. Инсценировка — Юзеф Ярема. Декорации — Янина Вольф-Богущка, Йонаш Стерн, Войчех Козлов, Адам Марчыньский. Музыкальная обработка — Леон Гольдфлюсс и Рышард Франк. В роли Конрада — Владислав Вожьник. Премьера — 18 февраля 1938 г.
27. Александр Фредро, «Муж и жена». Сценическая адаптация — Адам Полевка. Режиссёр Владислав Кжеминьский. Декорации и костюмы — Збигнев Пронашко. Музыка — Вацлав Гейнер. Премьера — апрель 1938 г.

Репертуар 1938–1939 годов (Варшава)

28. «Адвокат Пьер Патлен», французский средневековый фарс. 3 ноября — 16 декабря 1938 г., а также 25–31 декабря 1938 г.
29. «Освобождение» С. Выспяньского. 17–23 декабря 1938 г., а также 1–4 января 1939 г.
30. «Лайконик, тореадор и Гамлет IV» Ю. Яремы. 5–10 января 1939 г.
31. «Муж и жена» А. Фредры. 11 января — 12 февраля 1939 г., 15 февраля — 8 марта 1939 г., а также 12–14 апреля 1939 г.
32. Большой вечер песни и танца с участием тенора Васыля Тыщака и танцовщицы Дануты Квапишевской. 13 февраля 1939 г.
33. «Треугольник и круг» («Немая канарейка») Ж. Рибмон-Дессеня. 14 февраля 1939 г. и 9 марта 1939 г.
34. «Служанка-госпожа» Дж. Б. Перголези. 10 марта — 2 апреля 1939 г.
35. «Критика критики и литературы» Ю. Словацкого. 3–11 апреля 1939 г.
36. Варшавская политическая шопка С. Карпиньского, Я. Минкевича, А. Новицкого, Е. Помяновского с масками Е. Зарубы. 7 апреля — 30 августа 1939 г.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антология французского сюрреализма. 20-е годы / Сост., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева и Е. Д. Гальцовой. — М. : ГИТИС, 1994. — 392 с.
2. *Базилевский, А.* Виткевич: Повесть о вечном безвременье / Андрей Базилевский ; Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М. : Наследие, 2000. — 200 с.
3. *Базилевский, А.* Гротеск в польской литературе 1910–1920-х годов // Современное польское искусство и литература: от символизма к авангарду / Гос. ин-т искусствоведения; [Ред.-сост. Ирина Николаевна Никольская, Георгий Федорович Коваленко]. — М. : Государственный Институт искусствознания, 1998. — С. 151–163.
4. *Базилевский, А.* Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма // Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. — М. : ГИТИС, 1999. — С. 33–46.
5. *Базилевский, А.* Польские версии авангардизма // Авангард в культуре XX века (1900–1930): Теория. История. Поэтика : в 2 кн. / Отв. ред. Гирин Ю. Н. — М. : ИМЛИ РАН, 2010. — Кн. 2. — С. 565–596.

6. Берёзкин, В. И. Польский театр художника: Кантор, Шайна, Мондзик / Виктор Берёзкин. — М. : Арграф, 2004. — 336 с.
7. Бюргер, П. Теория авангарда / пер. с нем. С. Ташкенова. — М. : V-A-C press, 2014. — 195 с.
8. Вагнер, Р. Избранные работы / Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. Вступит. статья А. Ф. Лосева. Пер. с нем. — М. : «Искусство», 1978. — 695 с.
9. Виткевич, С. И. Безымянное деянье и остальные сферические трагедии / Станислав Игнаций Виткевич; сост. А. Базилевский, предисл. : Т. Бой-Желенский. — М. : Вахазар; ГИТИС, 2005. — 376 с.
10. Виткевич, С. И. Дюбал Вахазар и другие неэвклидовы драмы / Станислав Игнаций Виткевич ; Сост. А. Базилевский, С. Исаев. — М. : Вахазар; ГИТИС, 1999. — 356 с.
11. Виткевич, С. И. Метафизика двуглавого теленка и прочие комедии с трупами / Станислав Игнаций Виткевич ; Сост. А. Базилевский [Вступ. ст. С. Шумана]. — М. : Вахазар; ГИТИС, 2000. — 376 с.
12. Виткевич, С. И. Странность бытия: философия, эстетика, публицистика / Пер. с польск.; ред.-сост. А. Базилевский ; предисл. Б. Мицинского ; послесл. А. Базилевского. — М. : Вахазар; Пултуск : Гуманитарная Академия, 2013. — 710 с.
13. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: Авангард и авангардисты / Пер. с нем., отв. ред. К. Шуман. — М. : Республика, 2002. — 558 с.
14. Искусство авангарда: язык мирового общения : Материалы междунар. конф., 10–11 дек. 1992 г. : [к 110-летию со дня рождения Давида Бурлюка] / [Отв. ред. А. В. Гарбуз]. — Уфа : АО Музей соврем. искусства «Восток» Башкортостан, 1993. — 278 с.
15. Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., вступит. ст., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева. — М. : ТПФ «Союзтеатр», издательство «Гитис», 1992. — 288 с.
16. Косинский, Д. Польский театр. Истории / Дариуш Косинский; перевод с польского Н. Никольской, М. Ясинской; науч. ред. Н. Якубова. — М. : Новое литературное обозрение, 2018. — 456 с.
17. Крючкова, В. А. Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений. — М. : Изобразительное искусство, 1985. — 304 с.
18. Милош, Ч. Станислав Игнаций Виткевич: современный писатель? // Личные обязательства. Избранные эссе о литературе, религии и морали. — М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. — С. 277–291.
19. Миронова, Н. М. Общий стиль гротеск-макабр. Театр Виткевича // Театр абсурда. Сборник статей и публикаций. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2005. — С. 49–71.
20. Никольская, Т. Авангард и окрестности / Т. Л. Никольская. — СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2002. — 319 с.
21. Новикова, Л. М. Станислав Игнаций Виткевич, 1885–1935: Театральная теория и режиссура : дис. ... канд. иск. СПбГАТИ. — Санкт-Петербург, 1999. — 175 с.
22. Пави, П. Игра театрального авангарда и семиологии // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., вступит. ст., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева. — М. : ТПФ «Союзтеатр», издательство «Гитис», 1992. — С. 227–243.
23. Павис, П. Словарь театра / пер. с фр.; под ред. Л. Баженовой. — М. : Изд-во ГИТИС, 2003. — 516 с.
24. Религия, ритуал, театр. Сборник под ред. Б. Холма, Б. Ф. Нилсена, К. Ведель / перевод с англ. — М. : Гуманитарный центр / Е. А. Помеляйко, 2018. — 256 с.

25. Станислав Игнаций Виткевич. Жизнь и творчество. Материалы международного симпозиума. — СПб. : Генеральное консульство Республики Польша в Санкт-Петербурге ; СПБГАТИ, 2005. — 83 с.
26. Фещенко, В. В. Литературный авангард на лингвистических поворотах / Владимир Фещенко. — СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. — 380 с.
27. Хорев, В. Станислав Игнаций Виткевич на русском языке // Иностранная литература : Лит.-худож. и обществ.-полит. журн. — М. : Изд-во иностр. литературы. — № 10. — 2007.
28. Хейзинга, Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. — М. : Прогресс-Традиция, 1997. — 416 с.
29. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика : В 2-х т. Т. 1 / вступ. ст., пер. с нем. Ю. Н. Попова; примеч. Ал. В. Михайлова и Ю. Н. Попова. — М. : Искусство, 1983. — 479 с.
30. Якубова, Н. Драматургия Виткация и культура «Молодой Польши» : дис... канд. иск. Российская Академия Театрального Искусства (ГИТИС). — Москва, 1996. — 204 с.
31. Błoński, J. Stanisław Ignacy Witkiewicz jako dramaturg / Jan Błoński; Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie. Warszawa; Kraków : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973. — 21 s.
32. Błoński, J. Od Stasia do Witkacego. Monografia S. I. Witkiewicza. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1997. — 157 s.
33. Bocheński, T. Powieści Witkacego: Sztuka i mistyfikacja. Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1994. — 194 s.
34. Braunowie, Zofia i Kazimierz. Teofil Trzeciński. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967. — 204 s.
35. Chwistek, L. Teatr zrodzony z zabawy // Czas, nr. 1, 1 stycznia 1939. S. 3.
36. Chwistek, L. Wielość rzeczywistości w sztuce. Warszawa : Czytelnik, 1960. — 264 s.
37. Cricot idzie! / Cricot is coming! Red. Karolina Czarska. — Kraków : Ośrodek dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, 2018. — 295 s.
38. Csató, Edward. Polski teatr współczesny pierwszej połowy XX wieku. Warszawa : Wydawnictwo Polonia, 1967. — 196 s.
39. Czysta Forma w teatrze / Stanisław Ignacy Witkiewicz; wybór, wstęp i noty Janusz Degler. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986. — 445 s.
40. Czyżewski, T. Pogrzyb romantyzmu — Uwiad starczy symbolizmu — Śmierć programizmu // Formiści, kwiecień, 1921, z. 4. S. 12–13.
41. Danek-Wojnowska, B. S. I. Witkiewicz a modernizm: Kształtowanie idei katastroficznych. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976. — 206 s.
42. Degler, Janusz. Witkacy w teatrze międzywojennym. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973. — 232 s.
43. Dunin Michałowska, D. Tytus Czyżewski i «Cricot» Krakowski Teatr Plastyków // Proscenium. Poznań : TP Naród Sobie, 1965. — S. 23–29.
44. Encyklopedia Tetr Polskiego, portal internetowy. [Electronic resource]. — URL: <http://www.encyklopediateatru.pl/> (дата обращения: 08.08.2019).
45. Filler, Witold. Współczesny Teatr Polski. Warszawa : Wydawnictwo Interpress, 1976. — 127 s.
46. Frankowska, B. Encyklopedia Teatru Polskiego. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003. — 584 s.
47. Gryglewicz, T. Groteska w sztuce polskiej XX wieku. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1984. — 190 s.
48. Guderian-Czaplińska, Ewa. Szara sfera awangardy. Wrocław : Wiedza o kulturze, 1998. — 172 s.

49. *Guderian-Czaplińska, Ewa*. Teatralna Arkadia. Poznańskie teatry dramatyczne 1918–1939. Poznań : Wydawnictwo Naukowe, 2004. — 567 s.
50. *Jasieński, B.* Do Narodu Polskiego Manifest w sprawie natyhmiastowej futurystyki życia. // *Jednodniówka futurystów*. Kraków, MCMXXI, czerwiec 1921. — S. 1–2.
51. *Jasieński, B.* Nuż w bżuhu // *2 Jednodniówka futurystów*. Kraków-Warszawa, Wydanie nadzwyczajne, listopad. 1921. — 2 s.
52. *Jarema, M.* Henryk Wiciński. // *Głos Plastyków*, 1947, grudzień. Warszawa: Wyd. Spółdzielni Wydawniczej «Wiedza». — 88 s.
53. *Kłossowicz, J.* Próby dramatyczne awangardy dwudziestolecia // *Dialog : miesięcznik Związku Literatów Polskich*, Tom 5, Numer 3 (1960). — S. 97–109.
54. *Kosiński, Dariusz*. Słownik teatru. Kraków : Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, 2009. — 606 s.
55. *Koźmian, Stanisław*. Teatr: wybór pism. T. 1. Kraków : Wydawnictwo literackie, 1959. — 400 s.
56. *Kurek, J.* Widownia teatralna śpi // *Linia: czasopismo awangardy literackiej* 1931 nr. 2. Kraków. — S. 59.
57. *Kwiatkowski, Jerzy*. Dwudziestolecie Międzywojenne. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001. — 598 s.
58. *Lau, J.* Teatr Artystów Cricot. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1967. — 224 s.
59. *Makarczyk-Schuster, E.* Przestrzeń i znaki przestrzeni w utworach scenicznych Marczak-Oborski Stanisława Ignacego Witkiewicza z lat dwudziestych albo Czy na końcu sceny można jeszcze wyciągnąć rękę? / Ewa Makarczyk-Schuster; przeł. Mateusz Borowski; Fundacja Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Warszawa : Instytut Badań Literackich PAN, 2005. — 214 s.
60. *S.* Dzieje teatru polskiego / Pol. akad. nauk, Inst. sztuki; pod redakcją Tadeusza Siverta. T. 5 : Teatr Polski w latach 1918–1965: Teatry dramatyczne / Stanisław Marczak-Oborski ; Rozdr. o budynkach teatralnych napisała Barbara Król-Kaczorowska. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985. — 558 s.
61. *Marczak-Oborski, S.* Teatr w Polsce. 1918–1939: wielkie ośrodki. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1984. — 468 s.
62. *Marinetti, T., Settimelli, E., Corra, B.* Futurystyczny teatr syntezy // *Baumgarth, C.* Futuryzm / tłum. Tasarski. Warszawa : Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1987. — 396 s.
63. *Mazur-Fedak, J.* Józef Zarema w międzywojennym teatrze awangardowym Cricot (I). Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2008. — 283 s.
64. *Micińska, Anna*. Stanisław Ignacy Witkiewicz: Life and Work. Warszawa : Interpress Publishers, 1990. — 368 p.
65. *Miciński, Bolesław*. Treść i forma: artykuły i recenzje. Warszawa : Biblioteka «Więzi», 2011. — 302 s.
66. *Mysł teatralna polskiej awangardy, 1919–1939: Antologia / Wybór i wstęp: Stanisław Marczak-Oborski. Noty : Lidia Kuchtowna*. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973. — 458 s.
67. *Nycz, Ryszard*. Język Modernizmu. Toruń : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013. — 333 s.
68. *Okopień-Sławińska, A.* Relacje osobowe w literackiej komunikacji // *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (preliminaria)*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1985. — 202 S.
69. *Piotrowski, P.* Metafizyka obrazu: O teorii sztuki i postawie artystycznej S. I. Witkiewicza. Poznań : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1985. — 130 s.
70. *Piwoń, L.* Cricot — teatr malarzy. Sympatycy — to nie wystarczy, potrzebni są jeszcze wrogowie // *Kurier Poranny*, Nr. 47/1937. — S. 8.

71. *Poskuta-Włodek, D.* Trzy dekady z dziejów sceny. Teatr im. Juliusza Słowackiego w latach 1914–1945. Kraków : Teatr im. Juliusza Słowackiego : Księgarnia Akademicka, 2001. — 385 s.
72. *Problemy teorii dramatu i teatru I i II Tom / Wybór i opracowanie : Janusz Degler.* Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003. — 525 s.
73. *Pronaszko, A.* Zapiski scenografa: wspomnienia — artykuły — listy. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976. — 366 s.
74. *Puzyna, K.* Witkacy // S. I. Witkiewicz. Dramaty. Opracował i wstępem poprzedził Konstanty Puzyna. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972. — 765 s.
75. *Raszewski, Zbigniew.* Krótka historia teatru polskiego. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990. — 282 s.
76. *Ratajczak, D.* Próby dramatyczne Tytusa Czyżewskiego // Dialog, 1968, nr. 2. Cyt. Za: Baluch A., dz. Cyt., s. LXVII–LXVIII.
77. *Słownik biograficzny teatru polskiego. 1765–1965 // Na podstawie materiałów Stanisława Dąbrowskiego. Redaktor naczelny : Zbigniew Raszewski.* Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973. — 905 s.
78. *Sokol, L.* Witkacy i Strindberg: Dalecy i bliscy. Wrocław : Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, 1995. — 446 s.
79. *Treter, Mieczysław.* Teatr a sztuki plastyczne: (uwagi o scenografii polskiej). Warszawa : Trzaska, Evert i Michalski, 1933. — 66 s.
80. (W.) Z. «Domu Artystów» // *Czas*, numer nadzwyczajny z 11 grudnia 1933 r., s. 2.
81. *Witkiewicz, Stanisław Ignacy.* Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne, zebrał i opracował J. Degler. Warszawa, 1976. — 210 s.
82. *Witkiewicz, Stanisław Ignacy.* Listy do Bronisława Malinowskiego. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981. — 129 s.
83. *Witkiewicz, Stanisław Ignacy.* Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1959. — 370 s.
84. *Witkiewicz, S. I.* Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Warszawa : Gebethner i Wolff; Kraków : G. Gebethner, 1919. — 207 s.
85. *Witkiewicz, S. I.* Teatr. Kraków : Krakowska Spółka Wydawnicza. Druk W. L. Anczyca i Spółki, 1923. — 285 s.
86. *Witkiewicz, Stanisław Ignacy.* Teatr i inne pisma o teatrze. Warszawa : Państw. Instytut Wydawniczy, 1995. — 684 s.
87. *Wyka, M.* Tytus Czyżewski // *Twórczość*. 1987, nr. 1. — S. 90–102.
88. *Zawada, A.* Dwudziestolecie literackie. Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1995. — 272 s.
89. *Żytyński, S.* Bez rampy i sztampy. Wspomnienia o młodym Krakowie lat trzydziestych. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1972. — 341 s.

Третья премия

ЛЕНИНГРАДСКАЯ (ГВОЗДЕВСКАЯ) ШКОЛА ТЕАТРОВЕДЕНИЯ: МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ МАССОВЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

КИБАРДИН Артём Александрович
Российский институт истории искусств

ВВЕДЕНИЕ

Сто лет назад в Петрограде была организована уникальная лаборатория по созданию массового политического зрелища — Театрально-драматургическая мастерская Красной Армии¹. Просуществовав один год, с марта 1919 года по март 1920 года, мастерская оказала значительное влияние на развитие формы театрализованного представления. В. Э. Мейерхольд в Мастерской провел «ряд блестящих лекций о театре, заново решавших проблему Театра Красной Армии, — и провел практические работы с красноармейцами, резко повлиявшие на стиль постановок»². Инсценировки «Свержение самодержавия», «Красный год», «Кровавое Воскресение», «Меч мира» и «Гибель Коммуны» разыгрывались как на специализированных сценических площадках (Оперный театр Народного дома, цирк Чинизелли), так и на открытых площадях и парках Петрограда, фронтах Гражданской войны под руководством Н. Н. Бахтина, Н. Г. Виноградова-Мамонта, А. И. Пиотровского, С. Э. Радлова, Н. А. Щербакова и др.

Сформированная в этот период эстетика политического представления или «театра коллективного героя»³, драматургические принципы работы над сценарием, специфическое пространственно-декорационное оформление, способы актерской игры и музыкальное решение нашли отражение в последующих всемирно известных петроградских зрелищах 1920 года: «Мистерия освобожденного труда», «К Мировой коммуне», «Взятие Зимнего дворца». Над постановками работали именитые театральные режиссеры, композиторы, живописцы, поэты, актеры, среди которых: Н. И. Альтман, М. Ф. Андреева, Ю. П. Анненков, Г. И. Варлих,

¹ См.: Шульгин, А. П. Театрально-драматургическая мастерская Красной Армии // Любительское художественное творчество в России XX века: словарь. — М.: Прогресс-Традиция, 2010. — С. 432–434.

² Виноградов-Мамонт, Н. Г. Отзыв Н. Г. Виноградова-Мамонта о работе В. Э. Мейерхольда в Театрально-драматургической мастерской Красной Армии // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3238. Л. 1.

³ Понятие «театр коллективного героя» введено А. Р. Кутелем в Записке к проекту театра Пролеткульта в 1920 году. Оригинал находится в Отделе рукописей Института русской литературы РАН, г. Санкт-Петербург. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 1.

Г. И. Гидони, И. Г. Гришашвили, М. В. Добужинский, Н. Н. Евреинов, А. Р. Кугель, К. А. Марджанов, С. Д. Масловская, А. И. Пиотровский, Н. В. Петров, С. Э. Радлов, В. Н. Соловьев, Д. З. Тёмкин, В. Х. Ходасевич, В. А. Шуко и др. Подчиня исторические архитектурные ансамбли Петрограда художественному замыслу, искусство массовых театрализованных представлений вырывалось на улицы и площади, являя собой одну из эстетических систем русского театрального авангарда.

В это же время создается специальная секция массовых представлений и зрелищ при Театральном отделе Наркомпроса во главе с М. Ф. Андреевой. Организация и проведение были поручены опытным режиссерам, хореографам, дирижерам, скульпторам, художникам и композиторам. «Монументальный стиль» театрализованных представлений, сформированный в эпоху русского авангарда, по словам Володарской, должен был стать в будущем «основным стилем всего нашего театрального искусства...»⁴.

Одновременно в Государственном институте истории искусств (ныне РИИИ) под руководством А. А. Гвоздева начался процесс формирования метода, вошедшего в историю искусствознания как «ленинградская театроведческая школа». Знаток западноевропейской литературы и театра Средних веков, эпохи Возрождения и Нового времени, театральный критик, крупный ученый Гвоздев объединил вокруг себя группу исследователей на секторе театра института истории искусств. Выработанная методология гвоздевской школы позволяла изучать одновременно как старинный и современный спектакль, так и историю европейского, восточного и отечественного театра. Научные сотрудники института параллельно работали над темами из европейского, российского прошлого и анализировали живой театральный процесс, охватывая сферы музыкального театра, игровых форм и массовых зрелищ. А. А. Гвоздев рассматривал не только хронику петроградских массовых представлений, но и вписывал это явление русского авангарда в общую традицию западноевропейского театра. А. И. Пиотровский (как участник и одновременно ученый) анализировал организационные и художественные приемы массовых представлений в их последовательности.

В работе рассматривается методология исследования театрализованных представлений Петрограда 1919–1920 годов представителями этой «школы». Основные положения и тезисы войдут в диссертацию «Театрализованные представления Петрограда 1919–1920 годов в контексте режиссуры массовых зрелищ».

Цель исследования: определить методологию изучения массовых представлений представителями ленинградской школы театроведения.

Задачи: изучить историю возникновения ленинградской школы театроведения; установить взаимосвязи между германовским и гвоздевским методами; определить методы изучения массовых зрелищ на примере теоретических работ представителей этой школы.

Теоретическая значимость

Выявленная методология будет способствовать анализу эстетики театрализованных представлений Петрограда 1919–1920 годов: «Свержение самодержавия»

⁴ Володарская, Е. Д. Массовые празднества // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1917–1921. — Л. : Искусство. Ленингр. отделение, 1968. — С. 263.

(1919), «Красный год» (1919), «Кровавое Воскресение» (1919), «Меч мира» (1920), «Гибель коммуны» (1920), «Мистерия освобожденного Труда» (1920), «Блокада России» (1920), «К мировой Коммуне» (1920), «В красносельских лагерях» (1920) и «Взятие Зимнего Дворца» (1920). Ряд представлений из списка еще не становились предметом исследования в театроведении. В научное поле будут введены ранее неопубликованные материалы о петроградских театрализованных зрелищах, среди которых: воспоминание режиссера А. Г. Грипича о постановке «Свержение самодержавия» Н. Г. Виноградова-Мамонта (1919), отзыв Н. Г. Виноградова-Мамонта о работе В. Э. Мейерхольда в Театрально-драматургической мастерской Красной Армии, черновик статьи А. А. Гвоздева и А. И. Пиотровского «О массовых празднествах 20-х годов»; режиссерские экспликации, рукописи партитур и др. Будут выявлены художественные принципы и специфика театрализованного представления в теории жанра массовых театральных форм.

Практическая значимость

Результаты исследования могут быть использованы в качестве методических материалов к курсу истории русского театра XX века; в качестве источниковедческой базы в области изучения русского театрального авангарда; специального курса лекций «История массовых театрализованных представлений». Исследование может быть использовано учеными других дисциплин. Например, в изучении истории Петербурга, сценографии массовых представлений, драматургии театрализованных форм и др.

Методология исследования

Исследование опирается на классические методы ленинградской (гвоздевской) школы театроведения и формальной школы литературоведения.

Степень разработанности проблемы

В первую группу источников, составляющих методологическую часть исследования, в которых рассматриваются методы и подходы ленинградской школы театроведения, можно отнести работы А. А. Гвоздева, В. И. Максимова, Н. В. Песочинского и др.

Ко второй группе источников, которые непосредственно посвящены истории массовых зрелищ СССР, относятся работы В. С. Аксенова, А. С. Булгакова, А. С. Гущина, С. С. Данилова, Т. С. Джуровой, Д. И. Золотницкого, П. М. Керженцева, А. Н. Кислицыной, К. Кларк, А. Р. Кугеля, А. С. Магидсон, А. И. Мазаева, В. И. Максимова, О. В. Немиро, Л. С. Овэс, А. И. Пиотровского, Е. Н. Рюмина, А. Ю. Ряпосова, Г. В. Титовой, О. В. Цехновицера, В. В. Шлеева и др.

Также к историко-теоретическим источникам относятся впервые переведенные на русский язык фрагменты работ Джеймса ван Гельдерна о праздниках и представлениях большевиков⁵ (1993), Роберта Лича о революционном театре⁶

⁵ Von Geldern, James. *Bolshevik Festivals, 1917–1920*. Berkeley : University of California Press, 1993. — 316 p.

⁶ Leach, Robert. *Revolutionary Theatre*. Routledge. 1994. — 228 p.

(1994), Натальи Мюррэй о декорационно-оформительском искусстве петроградских представлений⁷ (2018).

Третья группа источников — периодическая печать. В журналах и газетах того времени регулярно публиковались материалы об организации и проведении театрализованных представлений, очерки и отзывы очевидцев этих событий, критиков и практиков театра⁸.

В работе используются мемуары организаторов, исполнителей и участников массовых представлений 1919–1920 годов, среди которых воспоминания Ю. П. Анненкова, Н. Г. Виноградова-Мамонта, Н. Н. Евреинова, А. Р. Кутеля, Н. В. Петрова, С. Э. Радлова и др. Ценным материалом для изучения этого периода стали воспоминания очевидцев этих событий.

К последней группе источников относятся архивные документы. В кабинете рукописей РИИИ находится фонд А. А. Гвоздева, который представляет особый интерес для исследования⁹. В научной библиотеке РИИИ сохранился экземпляр сценария массового театрализованного представления «Меч Мира» А. И. Пиотровского¹⁰ (1921), еще не становившийся предметом пристального внимания. Исследование базируется на фондах Центрального государственного архива литературы и искусства (ЦГАЛИ СПб)¹¹, Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ)¹², Центрального государственного архива кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга (ЦГАКФФД СПб)¹³, Российского государственного архива кинофотофонодокументов (РГАКФФД)¹⁴, Российского государственного архива социально-политической истории (РГАСПИ)¹⁵, Государственного архива Российской Федерации (ГАРФ), отдела рукописей и редких книг Российской национальной библиотеки (ОР РНБ)¹⁶, отдела рукописей Пушкинского дома¹⁷ и др.

⁷ Murray, Natalia. Art for the Workers. Proletarian Art and Festive Decorations of Petrograd, 1917–1920. Brill. 2018. — 303 p.

⁸ Фонд газет РНБ. «Вестник театра» за 1919–1920 гг.; «Жизнь искусства» за 1919–1920 гг.; «Петроградская правда» за 1919–1920 г.; «Известия Петроградского совета рабочих и красноармейцев» за 1919–1920 гг.; «Боевая правда» за 1919–1920 гг.; «Красная газета» за 1919–1920 гг.; «Красный милиционер» за 1919–1920 гг. и др.

⁹ Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 31. Ед. Хр. 157 (А. А. Гвоздев).

¹⁰ Пиотровский, А. И. Меч мира // Праздничное зрелище. — Пг. : Полит.-просвет. упр. Петрогр. воен. окр., 1921. — 31 с.

¹¹ ЦГАЛИ. Ф. 30. Петроградское (ленинградское) театральное управление политико-просветительского отдела 1928–1925 гг.; Ф. 82. РИИИ (со дня основания); Ф. 260. Управление ленинградских государственных театров Наркомпроса РСФСР (1917–1937).

¹² РГАЛИ. Ф. 982. Н. Н. Евреинов; Ф. 998. В. Э. Мейерхольд; Ф. 2264. Д. А. Щеглов; Ф. 2437. А. В. Февральский; Ф. 2542. Н. Г. Виноградов-Мамонт; Ф. 2580. Э. Ф. Ципельзон; Ф. 2618. Ю. П. Анненков и др.

¹³ ЦГАКФФД. Гр. 27853; Гр. 3257.

¹⁴ РГАКФФД. Кинодокументы по истории Петрограда 1919–1920 гг.; Альбом № 553 «Октябрь». Фотоочерк по истории Великой Октябрьской революции под редакцией Н. Н. Глебова-Путиловского.

¹⁵ РГАСПИ. Ф. 17. Отдел агитации о пропаганды ЦК ВКП(б); Ф. 489. Второй конгресс Коминтерна.

¹⁶ Отдел рукописей РНБ. Ф. 625. С. Э. Радлов; Ф. 1028. К. Н. Державин; Ф. 1126. Н. И. Альтман.

¹⁷ Отдел рукописей ИРЛИ РАН. Ф. 686. А. Р. Кутель.

Научная новизна

Методология изучения театрализованных представлений Петрограда 1919–1920 годов в контексте развития режиссуры массовых форм комплексно и в таком объеме рассмотрена впервые.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ (ГВОЗДЕВСКАЯ) ШКОЛА ТЕАТРОВЕДЕНИЯ: МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ МАССОВЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Алексей Александрович Гвоздев (1887–1939) объединил вокруг себя группу исследователей на секторе театра института истории искусств. Сегодня мы называем эту группу ученых «школой Гвоздева» или ленинградской театроведческой школой. Выработанная в ней методология оказала значительное влияние на формирование отечественного театроведения.

Молодая наука должна была создать свой собственный метод исследования, отличный от литературоведческого, поэтому первой задачей, которую ставили перед собой ученые, стал отказ от традиционного отождествления театра с драмой. Необходимо было вывести театроведение из области литературоведения и открыть «истинный объект его исследования — театр как таковой»¹⁸.

В 1922 году в ГИИИ выходит в свет альманах «Зеленая птичка», в котором Гвоздев публикует развернутую рецензию на театроведческую работу Макса Германа, профессора Берлинского университета, основателя театроведения как науки в Германии. «Впервые, — говорит Гвоздев, — мы находим здесь осознание и осуществление особых методов специальной отрасли исторического знания — именно истории театра как такового»¹⁹. Главную ценность нового труда Гвоздев определяет как установление научного метода истории театра, характерной особенностью которого оказывается методология, преподнесенная «не теоретически, в виде отвлеченных рассуждений, а практически, в виде конкретного исследования»²⁰.

Работа Германа посвящена истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса, в частности, реконструкции спектакля «О роговом Зигфриде» Ганса Сакса, состоявшегося 14 сентября 1557 года и исполненного немецкими мастерзингерами. Перед историей театра, по мнению Гвоздева, Герман ставит две задачи: «во-первых, реконструкцию старинных спектаклей во всех деталях их сценического воплощения (сцена, бутафория, декорации, костюмы и актерская игра); а во-вторых, критическое использование иконографического материала (книжной иллюстрации к драмам и театральным гравюрам, картин и рисунков)»²¹. Согласно этим двум фундаментальным задачам истории театра, в первой части исследования Герман осуществляет научную реконструкцию театра Нюрнбергских мастерзингеров, а во второй — представляет критический разбор книжных

¹⁸ Гвоздев, А. А. Итоги и задачи научной истории театра // Гвоздев А. А. Задачи и методы изучения искусств. — П. : Academia, 1924. — С. 84.

¹⁹ Гвоздев, А. А. Театральная гравюра и реконструкция старинного театра // Гвоздев А. А. Зеленая птичка. — Пг. : Петрополис, 1922. — С. 226.

²⁰ Там же. — С. 227.

²¹ Там же. — С. 227.

драматических иллюстраций XV–XVI веков как источника историко-театрального знания.

Создавая особый метод исследования театра, Герман тщательно воссоздает параметры зрительного зала и сцены в церкви Св. Марты, затем декорации, реквизит и костюмы. Восстановив сценографический образ спектакля, автор обращается к актерскому искусству как таковому. Герман исходит из определения театра как искусства пространственного. Новый метод исследования должен постепенно воссоздавать пространственную модель спектакля, художественно-декорационное оформление, условия существования актеров и зрителей. Только на последнем этапе исследования, когда полностью возможно представить обстановку и условия осуществления спектакля, Герман реконструирует то, что сложнее всего восстановить, актерскую игру. Он помещает «живых» актеров в восстановленную модель спектакля, тем самым доводит реконструкцию театрального представления до такой степени, что «при наличии финансовых средств его можно было без опасений действительно представить современной публике»²².

Тот факт, что литературоведческий подход не главенствует в методологии Германа, свидетельствует о ее нацеленности на междисциплинарность, в которой литературоведение (как и история, филология, искусствоведение, этнография, источниковедение) выступает инструментом — методом исследования ученого. Чтобы изучить жест и его функции в спектакле, Герман обращается к живописи, скульптуре, гравюре и другим областям знания изобразительных искусств, охватывая материал не только XVI века, но и предшествующих эпох. Благодаря междисциплинарному подходу Герман смог осветить «те немногие данные, которые касались актерской игры, при помощи собранного им о жесте и движении материала»²³, тем самым дав первое научное театроведческое исследование об актерском искусстве Германии от средних веков до Реформации. Оценивая исследовательский подход Германа, Гвоздев прогнозирует положительный успех его применения к реконструкции отечественного театра XVIII или XIX веков: «мы вправе ожидать захватывающих по интересу результатов»²⁴.

Во второй части исследования Герман анализирует гравюры, иллюстрирующие драматические произведения в Лионе, Ульме, Венеции, Базеле, Брюсселе и Страсбурге. Определяя новаторство германовских методов к изучению гравюр как источника информации о спектакле, Гвоздев отмечает их «громадное методологическое значение»²⁵. С одной стороны, ему близка системность подхода Германа как историка театра, знатока истории изобразительных искусств, с другой — как филолога и знатока германской литературы. Таким образом, фундаментальным теоретическим основанием методологии Германа выступают историческая и филологическая базы.

В 1914 году он задает вектор для создания специальной дисциплины и экспериментально обосновывает ее. Объектом театроведения, по Герману, является

²² Герман, М. Исследования по истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса / Пер. с нем. ; Под ред. И. А. Некрасовой. — СПб. : Изд-во РГИСИ, 2017. — С. 36.

²³ Гвоздев, А. А. Театральная гравюра и реконструкция старинного театра // Гвоздев А. А. Зеленая птичка. — Пг. : Петрополис, 1922. — С. 229.

²⁴ Там же. — С. 229.

²⁵ Там же. — С. 230.

спектакль, а не литературные тексты и некоторые материальные памятники культуры. «Театр и драма, — писал Герман, — по моему убеждению... изначально являются противоположностями, слишком существенными для того, чтобы их симптомы не проявлялись постоянно; драма — это словесно-художественное творение индивида, театр — это достижение публики и тех, кто ей служит»²⁶.

В 1923 году Гвоздев публикует сборник статей «Из истории театра и драмы», в котором вновь обращается к работе Германа. Но если Герман не теоретизирует по вопросу методологии истории театра и предлагает вместо слов — «дело, а именно: свою реконструкцию спектакля»²⁷ в Нюрнберге, то Гвоздев в этом вопросе идет дальше. Он считает, что будущим историкам театра, обучающимся в высших исследовательских институтах, помимо усвоения обширного материала изобразительных искусств, необходимо владеть «всем сложным аппаратом историко-филологической критики, особо обостренной и гибкой в связи с специальными театральными задачами»²⁸. Им нужно изучать эпические, драматические и сценические приемы творчества. Это не только ни отрывает театроведение от истории литературы, но, как отмечает Гвоздев, наоборот, обосновывает «необходимость изучения ее стилистических особенностей»²⁹.

Годом позже в ГИИИ выходит сборник «Задачи и методы изучения искусств», в котором Гвоздев приводит обзор основных научных работ по дисциплине «История театра» с XIX века и начала XX века. В статье автор вновь подчеркивает важность классической филологии, которая раньше других обратила «свое внимание на изучение изобразительной и материальной сторон театра, дала толчок к специализации в области истории европейской сцены»³⁰. А затем подробно останавливается на работе Германа, пытается систематизировать представленные им методы.

Уникальная точность реконструкции, по мнению Гвоздева, достигается с помощью метода моделирования: «на сценическую площадку, форма и размеры которой сперва берутся *гипотетически*, исходя из скудных документальных данных, последовательно *проецируется* содержание каждой сценической ремарки пьесы, иными словами, делается попытка разместить в определенном пространстве основные формы актерского движения, бутафории и декораций»³¹ (курсив А. А. Гвоздева). Все доводы и гипотезы подтверждаются, либо опровергаются, исследователь продолжает работу только в случае установления прочной неоспоримой базы. Следует отметить, что, подвергая верификации германовские методы исследования, Гвоздев анализирует критические статьи вокруг сочинения

²⁶ Цит. по ст.: *Фишер-Лихте, Э.* Макс Герман и театроведение как наука о спектакле // Фишер-Лихте Э. Исследование по истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса / Пер. с нем. ; под ред. И. А. Некрасовой. — СПб. : Изд-во РГИСИ, 2017. — С. 17.

²⁷ *Гвоздев, А. А.* Германская наука о театре (К методологии истории театра) // Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы. — П. : Academia, 1923. — С. 11.

²⁸ Там же. — С. 24.

²⁹ Там же. — С. 24.

³⁰ *Гвоздев, А. А.* Итоги и задачи научной истории театра // Гвоздев А. А. Задачи и методы изучения искусств. — П. : Academia, 1924. — С. 90.

³¹ Там же. — С. 94.

Германа, анализирует работы семинаристов театроведческого института, следит за развитием новой науки не только в Германии.

Вторая часть исследования, по мнению Гвоздева, «еще глубже вводит нас в круг основных методологических проблем истории театра»³². В центре внимания — метод анализа иконографического материала, с помощью которого можно пополнить сведения о старинном театре. Для Германа важно, насколько точно картина, гравюра, рисунок воспроизводит действительно театральный момент. В своей работе, с помощью метода анализа иконографического материала, Герман должен выявить реально сценический элемент картины, исключив из нее живописные моменты путем сложных комбинаций теоретических методов исследования.

Подводя итог изучению методологии Германа, Гвоздев отмечает, что идеальный путь истории театра — «осуществление реконструкции старинных спектаклей режиссером-филологом, одинаково искусственным как в методах филологической критики, так и в профессиональной практике театра <...> историк театра должен знать основные формы и типы инсценировок»³³. Только сближаясь с практикой театра, с учетом гибких приемов исторической и филологической критики, историк сценического искусства может выйти из стадии дилетантизма.

«Нет сомнения, что обстановка общей театральной жизни нашего времени во многом способствует установлению «чисто театральной» точки зрения научного исследования. Искания новых путей театра на исходе XIX в. и в начале XX в., выдвинувшие лозунг «театрализация театра» (Георг Фукс) и вскрывшие реальные возможности «чистого театра», не только осветили историческое прошлое театра новым ярким светом, но и создали в обществе то настроение, на которое может опереться будущий историк театра»³⁴, — от этого оттолкнулся Гвоздев, создавая первую в России группу исследователей сценических искусств.

В созданный Гвоздевым театральный отдел Государственного института истории искусств, с одной стороны, вошли историки и филологи, избравшие для исследования область истории театра различных стран, и с другой стороны, — лица, непосредственно принимающие участие в театральном производстве и научно разрабатывающие вопросы теории театра. Тем самым в Отделе были определены основные подходы: исторический и теоретический. В отличие от немецких театроведческих институтов, где работа велась в тесном кругу специалистов по германским языкам и литературе, Отдел истории и теории театра ГИИИ объединил работу историков восточных, русского и западноевропейского театра, что дало возможность пользоваться сравнительным методом изучения вопросов прошлого и настоящего. Более того, гвоздевский подход был ориентирован на теорию театральных методов, основанную на подробном понимании театральной ткани, плоти спектакля, его художественной формы. По мнению Н. В. Песочинского, важное различие между германовским и гвоздевским методами было в том, что «Гвоздев и его единомышленники стремились описать язык

³² Там же. — С. 104.

³³ Там же. — С. 121.

³⁴ Там же. — С. 85.

театра (даже прошлых исторических эпох) на уровне действия, материальными элементами определяемого, но к ним вовсе не сводящегося»³⁵.

В 1926 году в первом выпуске Временника отдела истории и теории театра ГИИИ Гвоздев публикует программную статью «О смене театральных систем». Рассматривая иконографию европейского театра нового времени, автор выделяет два типа сценической площадки — «сцену-коробку», возникшую «в обстановке придворных празднеств аристократического общества Италии эпохи Возрождения»³⁶, и «ярмарочные подмости», на которых несколько актеров увеселяют толпу зрителей. И в том, и в другом случае перед нами, по мнению Гвоздева, театр с его характерными элементами — сценой, актерами и зрителями. Однако, это театр двух разных систем.

Гвоздев вводит понятие «система театра», под которой понимает «соотношение между формой сценической площадки, составом зрителей, структурой актерской игры и характером обслуживающей актера драматургии»³⁷. Систему театра, строящуюся на ярмарочных подмостках, Гвоздев определяет как «театр народный». Рассматривая эволюцию народного театра в сценическом искусстве Западной Европы с XVI по XIX вв., Гвоздев только намечает «контуры, детализация которых должна стать предметом специальных работ»³⁸. Автором осмысливается борьба церковников с гистрионами, в ходе которой инсценировка как форма представления выходит из храма на площадь и находит свое воплощение в мистерии, разыгрываемой на городской площади.

С развитием торговли и укреплением города, городской класс берет в свои руки инсценировки, «от которых отказывается церковь по мере проникновения в них бытового, реалистического и комического элементов»³⁹. Городской класс, представленный ремесленными цехами, создает массовый театр, отличительными чертами которого является сохранение христианской идеологии и насыщение евангельских и библейских сюжетов изображением своего быта. Мистерияльное действие дополняется фарсами, реалистическими сценками, сатирическими фрагментами, являя своего рода синтез между театром церковников и театром гистрионов. Характерным для этого синтетического театра является «соединение величественного и смешного, отвлеченной символики христианской церкви с конкретным реализмом городского быта, статики и динамики, патетики и гротеска, потустороннего идеализма с архиземным цинизмом»⁴⁰. Таким образом, городская площадь как бы вмещала в себя все формы зрелища — от торжественных таинств и символических костюмов и жестов церковников до циничного телодвижения и сатирических сценок гистриона.

Выделив основные критерии театральной системы (форма сценической площадки, зритель, актерская игра, драматургия), Гвоздев, согласно своей

³⁵ Песочинский, Н. В. Начало театроведения. Гвоздевская школа // Имена. События. Школы: Страницы художественной жизни 1920-х годов. — Вып. 1. — СПб. : РИИИ, 2007. — С. 82.

³⁶ Гвоздев, А. А. О смене театральных систем // Гвоздев А. А. О театре. Временник отдела истории и теории театра. — Л. : Academia, 1926. — С. 7.

³⁷ Там же. — С. 9.

³⁸ Там же. — С. 11.

³⁹ Там же. — С. 13.

⁴⁰ Там же.

методологии, на страницах статьи приводит развернутый исторический контекст, основные вехи развития массового театра в парадигме западноевропейского. Он анализирует драматургию, эволюцию сюжетов и профессионализацию актеров. По мнению Гвоздева, «русскому театру, пред которым Октябрьская революция поставила задачи огромной важности, предстоит выстроить новую систему театра для широких народных масс»⁴¹. Именно «четкое понимание исторических судеб театра, — считает Гвоздев, — является при этом необходимой предпосылкой успешного строительства, так же как и учет вековой борьбы между системами «придворного» и «народного» театров, на смену которых, как их высший синтез, должна явиться новая система театра революционной демократии»⁴².

Так Гвоздев задает вектор для исследований народного театра, воплощенного в петроградских массовых представлениях 1919–1924 годов. Изучение исторического контекста и сбор документальных свидетельств и источников о спектакле дополнялись конкретными наблюдениями за сценическим действием, что способствовало теоретизации театральных систем и выявлению особенностей актерского действия. Для представителей гвоздевской школы «спектакль — система живых действенных образов, а не материальных составляющих пространства и мизансцены»⁴³. Выработанный способ описания режиссерской композиции спектакля помогал вскрыть взаимосвязь между различными уровнями театрального действия, выявлять «новые возможности актерского творчества в режиссерском театре. <...> Это был редкий пример критики, необходимой режиссуре. Обе стороны обычной театральной оппозиции были, по существу, заняты разработкой одной области — новым освоением освобожденного поля театральности»⁴⁴.

Как отмечает В. И. Максимов, гвоздевская школа развивалась вместе с новым театром 1920-х годов: «это не было механической зависимостью. Диалог основывался на том, что в любую эпоху новаторство искусства ставит перед теоретиками задачу обоснования перемен»⁴⁵. Это обоснование стало возможным, поскольку Школа имела теоретическую платформу, «с которой открывается широкий обзор эпох и стилей, языков и методов, а главное, природы творчества»⁴⁶. Школа имела и понимание того, что для исследования нужно подбирать новые средства. В 1920-е годы в ГИИИ был создан комитет социологического изучения искусств, специалисты которого занимались непосредственным анализом театрализованных представлений Петрограда — новой зрелищной формы революционного искусства, применяя научный аппарат гвоздевской школы.

Осмыслением массовых форм театра параллельно занимались и в Москве. Например, в 1920 году целый выпуск «Вестника театра» был посвящен вопросам

⁴¹ Гвоздев, А. А. О смене театральных систем // Гвоздев А. А. О театре. Временник отдела истории и теории театра. — Л. : Academia, 1926. — С. 36.

⁴² Там же.

⁴³ Песочинский, Н. В. Начало театроведения. Гвоздевская школа // Имена. События. Школы: Страницы художественной жизни 1920-х годов. — Вып. 1. — СПб. : РИИИ, 2007. — С. 83.

⁴⁴ Там же. — С. 101–102.

⁴⁵ Максимов, В. И. «Ленинградская школа» и современное театроведение // Театрология. Второе столетие : интернет-проект. — URL: <https://vk.com/@teatrologia-leningradskaya-shkola-i-sovremennoe-teatrovedenie> (дата обращения 08.08.2019).

⁴⁶ Там же.

массовых зрелищ⁴⁷. На страницах издания были представлены: краткая история празднеств Великой Французской революции, идеи Ж.-Ж. Руссо, М. Робеспьера, Р. Роллана, Г. Фукса; статья П. Когана «О праздновании первого мая»; работа «О народных празднествах» народного комиссара просвещения А. В. Луначарского; «Множество и личность в действе» Вяч. Иванова; «Массовый театр и искусство» В. Смышляева; «История первого социалистического сценария» Н. Львова; «Примерный сценарий массового праздника в открытом летнем помещении»; «Музыка и революционные торжества» С. Коган; «О смысле и принципах декоративного начала в массовых народных представлениях и зрелищах»; рецензия Е. Кузнецова на постановку «Блокада России» в Петрограде (реж. С. Э. Радлов) и др.

В 1922 году А. И. Пиотровский в работе «Петербургские празднества» отмечает, что в отличие от группы московских теоретиков, «все еще ожидающих появления массовых празднеств»⁴⁸, представления в Петрограде «уже были и более того заключили уже известный <...> фазис своего закономерного развития»⁴⁹, который может стать объектом исследования для историка театра. Свою работу Пиотровский называет «опытом “эортологии” петербургских празднеств лета 1920 года», науки о празднествах, предметом которой является «описание “ритуала”»⁵⁰. Эта статья явилась первой из серии работ Отдела истории и теории театра ГИИИ, посвященных театрализованным представлениям Петрограда.

В кратком очерке Пиотровского описаны «Мистерия освобожденного труда»⁵¹, «К мировой Коммуне»⁵², «Праздник Интернационала в Красносельских лагерях»⁵³ и «Взятие Зимнего дворца»⁵⁴. Анализ каждого театрализованного

⁴⁷ См.: Первое мая. Народные празднества // Вестник театра. — 1920. — № 62. — С. 3–8.

⁴⁸ Пиотровский, А. И. Петербургские празднества // Пиотровский А. И. Зеленая птичка. — Пг. : Петрополис, 1922. — С. 151.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Там же. — С. 152.

⁵¹ «Мистерия освобожденного труда» / «Гимн освобождению труда» — массовое представление, разыгранное у здания Фондовой биржи 1 мая 1920 года. Организатор — Политуправление Петроградского военного округа. Режиссеры: Ю. П. Анненков, А. Р. Кугель, С. Д. Масловская. Художники: Ю. П. Анненков, В. А. Щуко, М. В. Добужинский. Музыка: Г. И. Варлих. В представлении участвовало более 2000 актеров.

⁵² «К мировой Коммуне» — массовое представление, разыгранное у здания Фондовой биржи 19 июля 1920 года. Организатор — ПТО во главе с М. Ф. Андреевой. Режиссеры: К. А. Марджанов, Н. В. Петров, С. Э. Радлов, В. Н. Соловьев, А. И. Пиотровский. Музыка: Г. И. Варлих. В представлении участвовало не менее 4000 красноармейцев, театральной молодежи и участников рабочих театральных кружков.

⁵³ «Праздник Интернационала в Красносельских лагерях» — театрализованный военный маневр, разыгранный в лесах под Красным Селом 2 августа 1920 г. Организатор — Г. Е. Горбунов. Режиссер — А. И. Пиотровский. Музыка — Н. М. Стрельникова. В представлении было задействовано свыше 2000 красноармейцев.

⁵⁴ «Взятие Зимнего дворца» — массовое представление на площади Урицкого, состоявшееся 7 ноября 1920 г. Организатор — Д. Н. Темкин. Главный режиссер: Н. Н. Евреинов. Режиссеры площадок: «белая площадка» — А. Р. Кугель, Н. К. Державин, А. Ф. Кларк. А. Г. Мовшенсон; «красная площадка» — Н. В. Петров, Н. И. Мишеев, Л. С. Вивьен; «силуэтная постановка» — Андреев, Левитский, Гузеев; «атака Зимнего» — Мириманов, Степанов, Глаголев. Музыка: Г. И. Варлих, главный художник: Ю. П. Анненков. В представлении было задействовано более 6000 участников.

представления начинается с реконструкции сценической площадки, сценографии и расположения зрителей. Например, «прозрачный вечер, полукруглый мыс биржевой стрелки, соседние набережные и мосты чернеют народом. Фасад биржи, пространство между колоннами ее, затянут холстом, изображающим крепость. Фанфары»⁵⁵. Реконструкция представления «К мировой Коммуне» начинается с отступления о несостоявшемся в полной мере сценографическом оформлении Н. Альтмана: «эскиз декорации Натана Альтмана так и остался в кармане у автора. А ведь художник хотел покрыть черным серый пьедестал биржи, обтянуть красной материей по три крайние из однообразного ряда десяти ее колонн, построить сад из зеленых треугольников и призм в центре, повесить огромную золотую сферу над классическим фронтоном и так, дифференциацией зеленого, черного и пурпурного, создать цветовой коррелят к драматургическому замыслу праздника»⁵⁶. Как практик, находившийся внутри постановочной группы, Пиотровский в описаниях празднеств, реконструируя зрелище, пытается дать режиссерский контекст, зафиксировать неизвестные факты с целью создания более широкого описательного полотна — истории первых массовых революционных зрелищ (ил. 2–3).

Как теоретик, Пиотровский применяет для анализа категории «пространства», «времени» и «действия», которые определяют координаты исследовательского текста, позволяя в одном очерке рассмотреть эволюцию режиссерского языка на примере четырех знаковых постановок. Автору удается проанализировать сюжеты театрализованных представлений, их развитие в контексте истории массовых зрелищ. Описывая праздник в честь Второго конгресса III Интернационала — «К мировой Коммуне», Пиотровский стремится проанализировать актерское действие: «в тот же день была сделана попытка перехода от иллюзорного актерского действия к реальному, «настоящему». В праздника были введены «настоящие» автомобили и пушки. Войска, проходившие церемониальным маршем, совершали свое «настоящее» движение, даже в явно иллюзорное шествие народов мира были введены представители «настоящих» профессиональных союзов и бутафорские значки чередовались с подлинными эмблемами цехов. Таким образом, в первом исследовании о театрализованных представлениях автор поднимает один из главных вопросов театральной системы массовых зрелищ — о соотношении реального и иллюзорного в представлении, о возможностях сценического времени и мест действия. В одном представлении сценическое время может охватывать тысячелетний исторический период, осуществлять переходы от одного века к другому, из настоящего в прошлое и обратно. Такие переходы возможны и в местах действия, так как в одном представлении, например, изображались революционные события Парижа и Петрограда.

Как практик, Пиотровский также исследует конкретные режиссерские приемы и организаторские решения. Рассматривая представление «Взятие Зимнего дворца», исследователь отмечает, что принцип контрапунктного действия «на расчлененной площадке достиг здесь высшего развития. К сожалению, одновременно же он был в корне надорван введением переменного освещения площадок.

⁵⁵ Пиотровский, А. И. Петербургские празднества // Пиотровский А. И. Зеленая птичка. — Пг. : Петрополис, 1922. — С. 151.

⁵⁶ Там же. — С. 155.

Пока одна площадка живет, другая погружается во мрак. Гаснет первая, на полукрике, полужесте, — всплывает из темноты вторая. Непрерывность праздничного действия, так счастливо найденная при первом же опыте, была здесь сломана. Не «мистерия», а мелькания кино-фильма...»⁵⁷ (ил. 4).

Н. Н. Евреинов позже отреагировал на критику Пиотровского. В своих режиссерских разработках он так повествует об этом эпизоде: «Чрезвычайно сложная система освещений двух грандиозных сцен («красной» и «белой» площадок) была блестяще спроектирована инженером Майзелем, без применения софитов (неприемлемых под открытым небом) и без прожекторов, непослушных заданию мгновенного включения и выключения света. Тов. Майзель обошелся одними лишь тысячесвечными лампами, в мгновение ока заливавшими светом площадку, где начиналось действие, и с той же скоростью гаснувшими на площадке, где оно прекращалось. Эта мгновенность, вместе с силой «послушного» света, была для нас очень важна, т. к. мы отлично понимали, что мгновенная концентрация внимания зрителей на действии одной сцены (площадки) могла быть достигнута лишь путем полного и мгновенного выключения света на другой. Спектакль вполне оправдал наш расчет и можно объяснить лишь недоразумением, что один из критиков не разделил нашу «апперцепционную» точку зрения, подсказываемую психологией театрального зрителя»⁵⁸.

Таким образом, в первой театроведческой работе ГИИИ о празднествах Пиотровский выступает и как историк театра, исследующий явление массовых зрелищ в театральном контексте, и как практик театра, пристально рассматривающий режиссерские приемы, формируя исследовательский подход к изучению зрелищ. Комбинация методов историко-филологической критики и знаний профессиональной практики театра в исследованиях позволяла описывать режиссерскую композицию представлений и устанавливать взаимосвязи между различными уровнями сценического текста.

Программной работой гвоздевской школы по изучению театрализованных представлений Петрограда 1919–1924 годов является сборник «Массовые празднества» комитета социологического изучения искусств ГИИИ. Коллективный труд, возникший по инициативе отдела истории и теории театра, изначально осуществлялся его Театральной лабораторией, возглавляемой аспирантом Н. Извековым. Основной целью научных статей, включенных в сборник, явилось «исследование и закрепление изобразительно-зрелищного характера праздника в его прошлом и настоящем»⁵⁹. Весь сборник по методам исследования был разбит на три раздела, в которых была соблюдена хронологическая последовательность изучаемого материала.

Первая часть была посвящена вопросам истории массовых празднеств на Западе, в которой Гвоздев вновь повторяет методологическую мысль о комплексном подходе к изучению зрелищ: «недостаточно их описательного или же

⁵⁷ *Пиотровский, А. И.* Петербургские празднества // Пиотровский А. И. Зеленая птичка. — Пг. : Петрополис, 1922. — С. 160.

⁵⁸ *Евреинов, Н. Н.* «Взятие Зимнего дворца». Воспоминание об инсценировке в ознаменование 3-й годовщины Октябрьской революции // РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 9.

⁵⁹ *Гвоздев, А. А.* Массовые празднества на Западе // Массовые празднества. Сборник комитета социологического изучения искусств. — Л. : Academia, 1926. — С. 3.

аналитического исследования. Оба эти метода должны найти свое подкрепление в историческом освещении, которое вскрыло бы роль, значение и многообразные формы массовых празднеств на протяжении многовековой истории. Ибо создавать новое можно, лишь учитывая опыт прошлого»⁶⁰. Так, в опыте исторического обзора автор реконструировал церковные процессии XVI века в Брюгге; мистерии XIV–XVI веков Англии, Фландрии, Франции, Германии и Италии; празднества «глупцов» XIV–XV веков во Франции; церковные празднества в Нидерландах XVI века; представления немецких мейстерзингеров XVI века; рыцарские игры и празднества придворно-аристократического общества в Италии; гражданские празднества в современной Америке; королевские въезды и празднества Великой Французской революции 1789–1790 годов. Исторический обзор Гвоздев завершает размышлением о массовых пролетарских празднествах, предваряющим следующую главу Пиотровского о зрелищах Петрограда 1919–1922 годов.

Во второй части от лица очевидца и соучастника событий автор описывает театрализованные представления первых лет после Октябрьской революции, представляет хронологическую таблицу зрелищ с указанием даты, времени, места проведения и повода, к которому празднества были приурочены (*Таблица 1*).

По замечанию Пиотровского, представленная статья является опытом первоначальной хроники, «не претендующей на полноту и равномерное освещение. Это — набросок к «истории», которую советские празднества конечно заслужили, хотя еще и не дождались»⁶¹. Достижения режиссеров массовых представлений постепенно исчезают из памяти искусствоведов, — утверждает Пиотровский, — они не только никем не учитываются, но и «почти не оставили после себя документальных материалов, за исключением разве газетной хроники и случайных бумаг, сохранившихся в архивах отдельных учреждений и лиц»⁶². Поэтому те уникальные факты, цифры, фамилии и даты, ссылки на архивные фонды, указанные Пиотровским, являются ценным источником для диссертационной работы, посвященной массовым зрелищам СССР.

Описывая постановку «Меч мира»⁶³, в числе создателей которой был сам автор, Пиотровский приводит фрагменты рецензий на театрализованное представление и подводит итог эстетическим исканиям этого периода: военный парад как органическая часть зрелища, инсценировка боя, освящение знамени, символический дождь красных звезд — все эти режиссерские решения нашли отражение в последующих петроградских представлениях. Следует отметить, что сценарий этого представления сохранился полностью, благодаря публикации Пиотровского в брошюре Политико-просветительного управления Петроградского военного

⁶⁰ Там же. — С. 7.

⁶¹ *Пиотровский, А. И.* Хроника ленинградских празднеств 1919–1922 гг. // Массовые празднества. Сборник комитета социологического изучения искусств. — Л. : Academia, 1926. — С. 55.

⁶² Там же.

⁶³ «Меч мира» — революционное зрелище в цирке Чинизелли 23 февраля 1920 г. Автор сценария: А. И. Пиотровский, режиссер — С. Э. Радлов. В качестве исполнителей выступили ученики театрально-драматургической мастерской красноармейцев, хор политико-просветительского управления Петроградского военного округа, театральные кружки петроградского гарнизона и духовой оркестр. Всего 150 артистов.

округа⁶⁴. Среди действующих лиц зрелища отдельные герои — Народный комиссар как «воплощение революционной энергии масс», Белый генерал как «всякий враг революционного народа» и три волхва. Коллективный герой представлен рабочими, работницами, солдатами русскими и немецкими, красноармейцами, офицерами, королями, министрами и Римским папой. Время действия обозначено драматургом как Революция.

В рецензиях того времени можно обнаружить как похвалу, так и критику представления: «23-го февраля, по случаю годовщины Красной Армии, в цирке Чинизелли состоялось первое представление театрального зрелища тов. Пиотровского «Меч мира». В этом зрелище ярко переданы все важнейшие этапы октябрьской революции и боевые подвиги Красной Армии и рабочих»⁶⁵. В другой заметке: «Общее впечатление яркое, особенно благодаря удачной постановке зрелища, придающей всему характер неожиданности и оригинальности. Зрелище развивается на арене цирка, сцене близ него и сцене во втором ярусе (бывшего помещения оркестра). Но думается, что все же зрелище не совсем удачно: оно обвечно чуждым пролетариату символизмом. К чему, например, 3 библейских волхва, участвующих в зрелище»⁶⁶.

Далее в статье Пиотровский приводит краткую характеристику остальных театрализованных представлений, фиксируя их сценографию, число актеров, основные выразительные средства, режиссерские приемы, способ проведения репетиций и способ управления организованными группами артистов во время самого празднества. Методологический интерес для изучения празднеств представляет опубликованный фрагмент партитуры массового представления «К мировой Коммуне», в котором автор приводит эпизодное строение сценария, количество актеров, их костюмы, траекторию движения, а также световые и пиротехнические спецэффекты, производившиеся с различных частей города. Пиотровский отмечает организационный размах и значение массовых представлений для современного театра, которые едва ли могут быть оспорены, «они заслуживают дальнейшего изучения»⁶⁷ (Таблица 2).

Заключительная часть сборника ГИИИ основывалась на сводке записей праздников Ленинграда с октября 1924 года по октябрь 1925 года, сделанной театральной лабораторией, среди участников которой были: А. Д. Авдеев, А. С. Гущин, А. Д. Диев, Н. П. Извеков, Б. Н. Кильпио, Н. А. Ласточкин, С. Э. Паллерштейн и др. В сборнике поднимались вопросы как эстетики представлений в работах «Внешний быт массового праздника», «Художественное оформление праздника», «Листовка», так и социологии — в статье «Зритель массового праздника».

В 1931 году, благодаря аспирантам Гвоздева, выходит в свет работа «Государственный агитационный театр в Ленинграде» А. С. Булгакова и С. С. Данилова. В одной из глав подробно рассматривается первый этап массовых революционных представлений — деятельность театрально-драматургической мастерской

⁶⁴ Пиотровский, А. И. Меч мира // Праздничное зрелище. — Пг. : Полит.-просвет. упр. Петрогр. воен. окр., 1921. — 31 с.

⁶⁵ Хроника // Жизнь искусства. — 1920. — № 382. — С. 3.

⁶⁶ Театр // Красная газета. — 1920. — № 44. — С. 4.

⁶⁷ Пиотровский, А. И. Хроника ленинградских празднеств 1919–1922 гг. // Массовые празднества. Сборник комитета социологического изучения искусств. — Л. : Academia, 1926. — С. 70.

Красной Армии. Анализу подверглась одна из первых в истории революционного театра инсценировка «Свержение самодержавия»⁶⁸. Охарактеризовав социально-политический контекст и условия существования мастерской, авторы обращаются к анализу зрелищной природы представления. Сначала описывают сценическую площадку, которая, по мнению исследователей, была совсем непригодна для театральных представлений. Однако основателю мастерской Н. Г. Виноградову удалось превратить неприспособленное помещение в «необычайный театральный зал». В двух концах были расположены две сцены, соединенные широким проходом. Зрители размещались по обе стороны от прохода лицом друг к другу. Режиссер А. С. Грипич в своих воспоминаниях, отмечая новаторство постановки, говорит о том, что Виноградов впервые поместил сцену среди зрителей в 1919 году: «как потом обнаружилось, на одной сцене шло действие Красных, на другой врагов»⁶⁹. Симультанность действия позже нашла свое отражение во «Взятии Зимнего дворца».

Далее исследователи описывают пролог к действию — слово организатора Виноградова о том, «что перед зрителем находится красноармейский походный театр, что спектакль должен восприниматься как культурно-просветительское развлечение, организованное как бы после только что законченного боя при естественном отсутствии декораций и какого бы то ни было оформления <...> разыгрывается не пьеса, а воспроизводятся личные воспоминания участников»⁷⁰. Нет декораций, но есть два станка. Нет театрального звонка, но есть гильза и штык, удары которых друг от друга дают знать о начале красноармейского революционного представления.

Во второй части анализа авторы обращаются к эпизодному строению представления, фиксируя ключевые сцены в каждом эпизоде: первый эпизод «9 января» — шествие рабочих к царю во главе с Гапоном в 1905 году и их расстрел; второй эпизод «Арест подпольщика», в котором был показан арест двух студентов; третий эпизод «Волынский полк. Братание» — революционное выступление Волынского полка в 1917 году; четвертый эпизод «Арсенал» — события Февральской революции; пятый эпизод «Баррикады» — борьба на баррикадах, в которой перестрелка воспроизводилась с двух площадок одновременно над головами зрителей; шестой эпизод «Восстание на фронте», где революционер произносил перед солдатами речь, после происходил расстрел офицера; седьмой эпизод «Отречение Николая» изображал арест Николая II в ставке. Инсценировка завершалась апофеозом.

⁶⁸ «Свержение самодержавия» — инсценировка театрально-драматургической мастерской Красной Армии 16 марта 1919 г. Главный режиссер: Н. Г. Виноградов-Мамонт. Режиссеры отдельных эпизодов: «Арсенал», «Братание волынцев с рабочими», «Баррикады» — В. В. Шимановский; «Арест студента-подпольщика», «Отречение Николая» — Е. Д. Головинская; «9 января», «Восстание на фронте» — Н. А. Лебедев. Представление сыграно более 250 раз. Позже труппа актеров-красноармейцев была разделена, одна часть гастролировала по фронтам Гражданской войны, другая — давала представления в Петрограде. На премьере присутствовали: Ф. Шаляпин, М. Горький, В. Мейерхольд, М. Андреева, М. Юрьев и др.

⁶⁹ Грипич, А. С. «Н. Г. Виноградов-Мамонт и его спектакль «Свержение самодержавия». Воспоминания // РГАЛИ. Ф. 2542. Оп. 2. Ед. хр. 14. Л. 1 — 4.

⁷⁰ Булгаков, А. С., Данилов, С. С. ГОСАГИТТЕАТР // Государственный агитационный театр в Ленинграде. 1918–1930 гг. — М. ; Л. : Academia, 1931. — С. 23.

Пиотровский ранее отмечает, что метод создания драматургии этой постановки был почти полностью импровизационный⁷¹. По его мнению, эпизодическое строение праздника, скрепленное массовыми шествиями, стало существенным для дальнейшего развития представлений. Важным в этой постановке, по замечанию Пиотровского, является «совершенно условное понимание сценического времени (переброски от 1905 года к 1917 году и дальше, без занавеса и антракта), понимание, ставшее возможным благодаря единству проходящего сквозь все действие неменяющегося “хора”»⁷².

Последней теоретической работой, подводящей итог изучению театрализованных представлений сектора театра ГИИИ, явился раздел «Массовые празднества» в Истории советского театра Государственной академии искусствознания 1933 года, который во многом дублирует ранее опубликованные тексты. В нем авторы, Гвоздев и Пиотровский, дают общую характеристику этого периода, указывают на некоторое влияние эстетики празднеств Великой Французской революции на эстетику советских зрелищ, а также на преемственность развития режиссуры массовых постановок: от опытов театрально-драматургической мастерской Красной Армии через масштабные монументальные зрелища периода Гражданской войны к спектаклям ТРАМ, составившим яркую страницу истории советского театра следующего десятилетия⁷³.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вклад гвоздевской школы в изучение театрализованных представлений неоспорим. Теоретики впервые обратились к вопросу записи и реконструкции театрализованных представлений в контексте истории и теории театра. Учитывая приемы историко-филологической критики, усваивая опыт реконструкции массовых празднеств предшествующих эпох, исследователи создали методологию изучения советских массовых зрелищ, которая заключалась не только в последовательном описании театрализованного представления, но и в особых способах фиксации композиции в режиссерской партитуре. Установление соотношения между формой сценической площадки, составом и расположением зрителей, способами актерской игры и характером обслуживающей актера драматургии — эта цель явилась основанием, на котором базируется методология изучения массовых зрелищ. То, что называли «содержанием», «идеей», предлагалось обнаруживать не в том, что говорят на сцене персонажи, не в жизненной логике, а — в художественной, в особенностях композиции, театрального языка и формы зрелища.

⁷¹ Импровизационный характер создания сценария подтверждается и в других источниках: *Виноградов-Мамонт, Н. Г.* Красноармейское чудо. Повесть о театрально-драматургической мастерской Красной Армии // Виноградов-Мамонт Н. Г. — Л. : Искусство. — 130 с.; *Грипич, А. Л.* «Н. Г. Виноградов-Мамонт и его спектакль «Свержение самодержавия». Воспоминания» // РГАЛИ. Ф. 2542. Оп. 2. Ед. хр. 14. Л. 1–4.

⁷² *Пиотровский, А. И.* Хроника ленинградских празднеств 1919–1922 гг. // Массовые празднества. Сборник комитета социологического изучения искусств. — Л. : Academia, 1926. — С. 60.

⁷³ *Гвоздев, А. А., Пиотровский, А. И.* Массовые празднества // История советского театра: Очерки развития. Гос. акад. искусствознания. — Л. : Ленгиз, 1933. — С. 269.

Среди основных задач, составляющих методологию исследования зрелищ, можно выделить: последовательное описание сценической площадки, сценографического решения и его согласованности с историческим архитектурным ансамблем Петрограда; анализ расположения зрителей по отношению к местам действия и действующим актерам; эпизодное строение драматургии, где в каждом эпизоде раскрывается ключевое событие, например, исторический факт (восстание, битва, братание и др.). В основной части исследований, описав масштабные параметры драматургии и ее реализации под открытым небом, авторы переходят к конкретным режиссерским приемам и решениям, детально рассматривают особенности актерской игры коллективного героя и отдельных действующих лиц. Такой подход позволяет рассматривать явления массовой революционной культуры в искусствоведческом дискурсе, определяя эстетические возможности синтеза различных видов искусств в театрализованном представлении: музыки, хореографии, живописи, приемов пантомимы, буффонады и теневого театра, пиротехнических, водных и световых выразительных средств.

Становление режиссуры и науки о театре в 1920-е годы — единый и неразрывный процесс. Природу сценического искусства осмысляют и практики, и теоретики театра. Объединяясь в творческие лаборатории, ученые и режиссеры занимались разработкой истории, теории и практики театрализованных представлений, устанавливая преобладание массовых зрелищных форм и определяя новаторство петроградских монументальных действ. Сама постановка массовых зрелищ — тоже, своего рода, постижение театром своей природы, своих возможностей в реализации художественных задач для многотысячной аудитории в декорациях исторического архитектурного ансамбля Петрограда. Эстетически переосмысленное массовое зрелище обретает новый режиссерский инструментарий, художественный стиль, драматургию, которые явили собой одно из самых масштабных явлений русского авангарда.

Выявленные методы изучения и записи массовых зрелищ будут способствовать написанию диссертационной работы, посвященной образной системе и жанровой специфике театрализованных представлений Петрограда 1919–1920 годов. Сформированная именно в этот период эстетика массовых зрелищ получила впоследствии распространение в советском зрелищном искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксенов, В. С. Организация массовых праздников трудящихся (1918–1920 гг.) / В. С. Аксенов. — Л. : ЛГИК, 1974. — 76 с.
2. Булгаков, А. С., Данилов, С. С. ГОСАГИТТЕАТР // А. С. Булгаков, С. С. Данилов. Государственный агитационный театр в Ленинграде. 1918–1930 гг. — М. ; Л. : Academia, 1931. — С. 22–31.
3. Введение в театроведение / Сборник : сост. и ответств. ред. Ю. М. Барбой. — СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2011. — 366 с.
4. *Виноградов-Мамонт, Н. Г.* Красноармейское чудо: Повесть о театрально-драматургической мастерской Красной Армии / Н. Г. Виноградов-Мамонт. — Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1972. — 130 с.
5. *Виноградов-Мамонт, Н. Г.* Отзыв Н. Г. Виноградова-Мамонта о работе В. Э. Мейерхольда в Театрально-драматургической мастерской Красной Армии // Н. Г. Виноградов-Мамонт. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3238. Л. 1.
6. *Гвоздев, А. А.* Германская наука о театре. К методологии истории театра // А. А. Гвоздев. Из истории театра и драмы. — Пг. : Academia, 1923. — С. 11.
7. *Гвоздев А. А.* Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий / А. А. Гвоздев ; 2-е изд., испр. — СПб. : «Лань», «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2012. — 416 с.
8. *Гвоздев, А. А.* Из истории театра и драмы / А. А. Гвоздев. — Пг. : Academia, 1923. — 103 с.
9. *Гвоздев, А. А.* Итоги и задачи научной истории театра // А. А. Гвоздев. Задачи и методы изучения искусств. — Пг. : Academia, 1924. — С. 90.
10. *Гвоздев, А. А.* Массовые празднества на Западе // А. А. Гвоздев. Массовые празднества. Сборник комитета социологического изучения искусств. — Л. : Academia, 1926. — С. 6–51.
11. *Гвоздев, А. А.* О смене театральных систем // А. А. Гвоздев. О театре. Временник отдела истории и теории театра. — Л. : Academia, 1926. — С. 7–36.
12. *Гвоздев, А. А.* Театральная гравюра и реконструкция старинного театра // А. А. Гвоздев. Зеленая птичка : альманах. — Пг. : Петрополис, 1922. — С. 226–232.
13. *Гвоздев, А. А.* Театральная критика / А. А. Гвоздев ; сост. и примеч. Н. А. Таршис. — Л. : Искусство, 1987. — 279 с.
14. *Гвоздев, А. А., Пиотровский, А. И.* Массовые празднества // А. А. Гвоздев, А. И. Пиотровский. История советского театра : Очерки развития. Гос. акад. искусствознания. — Л. : Ленгиз, 1933. — С. 264–290.
15. *Герман, М.* Исследования по истории немецкого театра Средних веков и Ренессанса / М. Герман ; пер. с нем. ; под. ред. И. А. Некрасовой. — СПб. : Изд-во РГИСИ, 2017. — 584 с.
16. *Грипич, А. С.* «Н. Г. Виноградов-Мамонт и его спектакль «Свержение самодержавия». Воспоминания // А. С. Грипич. РГАЛИ. Ф. 2542. Оп. 2. Ед. хр. 14. Л. 1–4.
17. *Гущин, А. С.* Искусство в массовых празднествах и демонстрациях / А. С. Гущин. — М. : Худож. издательское акц. общество, 1930. — 76 с.
18. *Джурова, Т. С.* «Взятие Зимнего дворца»: реконструкция или театрализация действительности? // Т. С. Джурова. Николай Евреинов: к 130-летию со дня рождения : (материалы науч. конф.). — СПб. : РИИИ. — 2012. — С. 40–50.
19. *Дурова, Т. С.* Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова / Т. С. Дурова. — СПб. : СПбГАТИ, 2010. — 158 с.

20. Евреинов, Н. Н. «Взятие зимнего дворца» / Н. Н. Евреинов. Воспоминание об инсценировке в ознаменование 3-й годовщины Октябрьской революции. РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 31. — 25 л.
21. Евреинов, Н. Н. Театр и эшафот. К вопросу о происхождении театра как публичного института // Н. Н. Евреинов. Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века / Сост. и общ. ред. В. В. Иванов. — М. : Гитис, 1996. — С. 14–41.
22. Задачи и методы изучения искусств / Сборник ГИИИ. — Пг. : Academia, 1924. — 239 с.
23. Зеленая птичка / Альманах ; под. ред. Я. Н. Блоха, А. А. Гвоздева, М. А. Кузмина. — Пг. : Петрополис, 1922. — 251 с.
24. Золотницкий, Д. И. Будни и праздники театрального Октября / Д. И. Золотницкий. — Л. : Искусство, 1978. — 255 с.
25. Имена. События. Школы: Страницы художественной жизни 1920-х годов / Сборник. — Вып. 1. — СПб. : РИИИ, 2007. — 202 с.
26. История советского театра: очерки развития / История советского театра ; гл. ред. В. Е. Рафалович. — Л. : ГИХЛ, 1933. Т. 1. — 403 с.
27. Керженцев, П. М. К новой культуре / П. М. Керженцев. — Пг. : Гос. изд-во, 1921. — 91 с.
28. Керженцев, П. М. Творческий театр / П. М. Керженцев. — М.-Пг. : ГИЗ, 1920. — 155 с.
29. Кислицына, А. Н. Массовые праздники в Петрограде 1917–1922 гг.: история организации и проведения / А. Н. Кислицына. — СПб. : СПГУТД, 2013. — 177 с.
30. Кларк, К. Петербург, горнило культурной революции / К. Кларк; пер. с англ. В. Макарова. — М. : Новое литературное обозрение, 2018. — 484 с.
31. Кугель, А. Р. Записка к проекту театра Пролеткульта // А. Р. Кугель. ОР ИРЛИ РАН. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 30. Л. 1.
32. Магидсон, А. С., Щукин, Ю. П. Оформление массовых празднеств и демонстраций / А. С. Магидсон, Ю. П. Щукин. — М.-Л. : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1932. — 75 с.
33. Мазаев, А. И. Праздник как социально-художественное явление / А. И. Мазаев. — М. : Наука, 1978. — 392 с.
34. Максимов, В. И. «Взятие Зимнего дворца» как мистериальное действо // В. И. Максимов. Николай Евреинов: к 130-летию со дня рождения : (материалы науч. конф.). — СПб. : РИИИ. 2012. — С. 33–40.
35. Максимов, В. И. «Ленинградская школа» и современное театроведение [Электронный ресурс] // В. И. Максимов. Театрология. Второе столетие : интернет-проект. — URL: <https://vk.com/@teatologia-leningradskaya-shkola-i-sovremennoe-teatrovedenie> (дата обращения 08.08.2019).
36. Массовые празднества / Сборник комитета социологического изучения искусств ГИИИ. — Л. : Academia, 1926. — 208 с.
37. Немиро, О. В. В город пришел праздник: Из истории художественного оформления советских массовых праздников / О. В. Немиро. — Л. : Аврора, 1973. — 108 с.
38. О театре. Сборник статей / Временник отдела истории и теории театра. — Л. : Academia, 1926. — 151 с.
39. Овэс, Л. С. Страницы истории ленинградской сценографии 1920-х годов. Моисей Левин // Л. С. Овэс. Русский авангард 1910-х–1920-х годов и театр. — СПб. : ГИИ, 2000. — С. 222–228.
40. Первое мая. Народные празднества // Вестник театра. — 1920. — № 62. — С. 3–8.

41. *Песочинский, Н. В.* Начало театроведения. Гвоздевская школа // Н. В. Песочинский. Имена. События. Школы: Страницы художественной жизни 1920-х годов. — Вып. 1. — СПб. : РИИИ, 2007. — С. 71–107.
42. *Петров, Н. В.* 50 и 500 / Н. В. Петров. — М. : ВТО, 1960. — 555 с.
43. *Пиотровский, А. И.* Меч мира // А. И. Пиотровский. Праздничное зрелище. — Пг. : Полит.-просвет. упр. Петрогр. воен. окр., 1921. — 31 с.
44. *Пиотровский, А. И.* Петербургские празднества // А. И. Пиотровский. Зеленая птичка : альманах. — Пг. : Петрополис, 1922. — С. 151–162.
45. *Пиотровский, А. И.* Хроника ленинградских празднеств 1919–1922 гг. // А. И. Пиотровский. Массовые празднества. Сборник комитета социологического изучения искусств. — Л. : Academia, 1926. — С. 54–84.
46. *Радлов, С. Э.* Статьи о театре / С. Э. Радлов. — Пг. : Мысль, 1923. — 96 с.
47. *Рюмин, Е. Н.* Массовые празднества / Е. Н. Рюмин. — М.-Л. : Гос. изд-во, 1927. — 79 с.
48. *Ряпосов, А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж / А. Ю. Ряпосов. — СПб. : РИИИ, 2004. — 288 с.
49. Театр // Красная газета. — 1920. — №44. — С. 4.
50. *Титова, Г. В.* Творческий театр и театральный конструктивизм / Г. В. Титова. — СПб., 1995. — 255 с.
51. Хроника // Жизнь искусства. — 1920. — №382. — С. 3.
52. *Цехновицер, О. В.* Празднества революции / О. В. Цехновицер. Л. : ОГИЗ : Прибой, 1931. — 218 с.
53. *Шлеев, В. В.* Революция и изобразительное искусство: Очерки. Статьи. Исследования / В. В. Шлеев. — М. : Изобразительное искусство, 1987. — 336 с.
54. *Шульпин А. П.* Театрально-драматургическая мастерская Красной Армии // А. П. Шульпин. Любительское художественное творчество в России XX века : словарь. — М. : Прогресс-Традиция, 2010. С. 432–434.
55. *Von Geldern, James.* Bolshevik Festivals, 1917–1920. Berkeley: University of California Press, 1993. — 316 p.
56. *Leach, Robert.* Revolutionary Theatre. Routledge. 1994. — 228 p.
57. *Murray, Natalia.* Art for the Workers. Proletarian Art and Festive Decorations of Petrograd, 1917–1920. Brill. 2018. — 303 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1

Фрагмент хронологической схемы Ленинградских празднеств, составленный А. И. Пиотровским⁷⁴.

Когда	Какой праздник	Что происходило
11.03.1919	Свержение самодержавия	Праздник Свержения самодержавия, организованный Красноармейской Т. Д. мастерской.
07.11.1919	Вторая годовщина Октября	Праздничные спектакли в театрах. «Красный год» в исполнении Красноармейской мастерской.
22.01.1920	Кровавое Воскресение	«Кровавое Воскресение» в Народном Доме. (Красноармейская мастерская).
23.02.1920	Вторая годовщина Красной Армии	«Меч мира» в цирке Чинизелли.
18.03.1920	Парижская Коммуна	«Гибель Коммуны» — красноармейский спектакль в Оперном театре Народного Дома.
01.05.1920	Третья Советская маевка	«Мистерия освобожденного Труда» у Фондовой Биржи.
20.06.1920	Открытие Острова Отдыха	Зрелище «Блокада России» в амфитеатре на Каменном острове.
19.07.1920	Второй конгресс Третьего Интернационала	Зрелище «К мировой Коммуне» у Фондовой Биржи.
08.08.1920	Красносельский праздник	Массовое зрелище в Красносельских лагерях.
07.11.1920	Третья годовщина Октября	«Взятие Зимнего Дворца».

Таблица 2

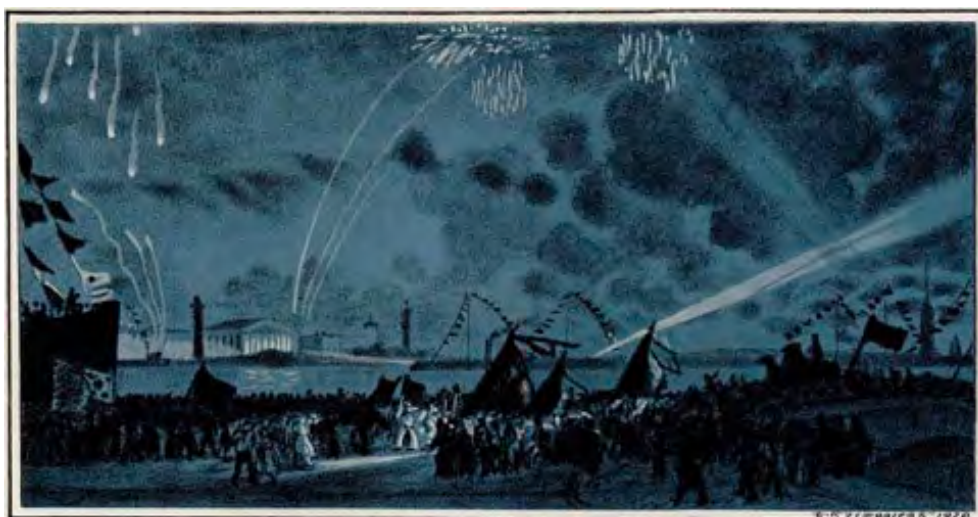
Фрагмент режиссерской партитуры последней части представления «К мировой Коммуне», опубликованный А. И. Пиотровским в сборнике «Массовые празднества» 1926 года.

⁷⁴ Пиотровский, А. И. Хроника ленинградских празднеств 1919–1922 гг. // Массовые празднества. Сборник комитета социологического изучения искусств. — Л. : Academia, 1926. — С. 84.

№	Действие	Кто и сколько	Фамилия руководителя	Костюмы	Бутафория	Откуда идут	Куда	Какой оркестр	Что играют	Световые эффекты
35.	Появление венгров, бегущих от ужасов реакции.	50 мужчин. 50 женщин. 20 детей.	Черков. Федоров. Зуева.	100 беженских 25 детских	Домашняя утварь Плакат «Венгрия»	Снизу, из-за левого угла Биржи.	На крайний правый парапет.		Фанфары	
36.	Из-за колонн появляется новая волна рабочих. Смятение.	300 рабочих. 100 работниц.	Белянский. Семенова.	300 рабочих блуз.		Снизу из-за правого угла Биржи. Из- за колонн справа и слева.	К центральному помосту.	Центральный оркестр		
37.	В центре появляются вожди. Слова вождей: «К оружию». Толпа отвечает: «К оружию». Загорается красная звезда. Входят красноармейцы. Вожди разбрасывают красные звезды. Красноармейцы поднимают оружие. Присяга. Красноармейцы сходят со ступеней, ружья на перевес.	50 солдат. 15 вождей.	Паховов. Смирнов.	500 шинелей. 15 кож. курток.	200 красных звезд. 500 винтовок. Плакат «Красная армия за- щитница трудящих- ся»	Вожди из середины. Красноар- мейцы из середины.	Расходятся веерообраз- но направо и налево вниз.	Фанфары. Хор.	«Смело впе- ред, Комму- нары»	Загорается красная звезда.
38.	Оставшаяся группа рабочих, работниц и детей на лестнице. Тревожные гудки сирен. На парапетах появляются женские фигуры «Победы». На фронтоне лозунг — «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» Руки и глаза всех находящихся обращены вперед.	10 фигур «дев По- беды» на парапетах.	Справа — Языкова. Слева — Ма- маева.	10 аллегорич. костюмов. 10 париков.	10 золотых труб.	Из-за колонн.	5 на правый парапет. 5 на левый парапет.	Боковые оркестры. Сирены на минонос- цах.	Гудки си- рен. Звуки призыва.	Опненная надпись «Про- летарии всех стран, соединяй- тесь!»
39.	На ростральных маяках появляются фигуры «дев Победы». Пауза.	10 дев на рострах.	Справа — Николаева. Слева — Ар- хипова.	10 аллегорич. костю- мов. 10 париков.	10 золотых труб.	Из-за право- го и левого рострально- го маяка.	На вершину правой и ле- вой ростры.	Оркестр у ростр.	Звуки призыва.	На рострах сигналь- ные огни. Факелы.
40.	Пушечный выстрел с Петропавловской крепости. По площади проезжает броневик с аллегорич. фигурами Победы, обрамляемыми коронами и мешками с золотом.	На броневике 15 мужчин. 10 женщин.	Фрейдлин.	25 аллегорич. костю- мов.	Броневик, короны и мешки с золотом.	Справа из-за угла Биржи.	Проезд че- рез площадь налево.	Центральный оркестр. Пушечный выстрел из крепости	Интер- национал	

№	Действие	Кто и сколько	Фамилия руководителя	Костюмы	Бутафория	Откуда идут	Куда	Какой оркестр	Что играют	Световые эффекты
41.	Парад Красной армии.	Воен. орк., кавал., арт., мор., курс., пех.,	Начальник гарнизона.			С набережной у Бирж. моста	Милмо Биржи по Универ. наб.	Военные орк. Салют с Петр. крепости.		
42.	Дымовая завеса на Неве. Рассеивается. Контуры кораблей. С пристани по боковым проходам мимо ростр появляются представители рабочих всего мира с эмблемами труда и плакатами.	100 представ. Европы. 100 представ. др. стран.	Руководители десятков.	100 мужских, 100 женских национальных костюмов.	Эмблемы труда. (Следует детализированная выписка)	Из левого и правого прохода у ростр.	К лестнице Биржи.	Хоры у ростр.	Интернационал.	Дымовая завеса на Неве.
43.	Заключительная группа в всех на фронте Биржи. Большая наковальня и молот в центре. Малая наковальня на парапетах.	Все.			Большая наковальня и молот. Две малые наковальни и два небольших молота.	Группа на фронте Биржи	Все оркестры. Все хоры.	Интернационал.		
44.	С кораблей на Неве взлетают ракеты. Аэропланы разбрасывают прокламации. Дирижабль выкидывает плакат «Да здравствует III интернационал». Проектор с ростр и на крепости. Общий фейерверк.		Командир миноносцев. Ком. Петропавловской крепости.		Два аэроплана. Пучки цветных прокламаций. Дирижабль. Плакат.					Огненные надписи: «Царству рабочих и крестьян не будет конца». Проектора. Фейерверк ⁷⁵

⁷⁵ *Питровский, А. И.* Хроника ленинградских празднеств 1919–1922 гг. // Массовые празднества. Сборник комитета социологического изучения искусств. — Л.: Асадема, 1926. — С. 68–69.



Ил. 1. Б. Кустодиев. «Петроград. Открытие Конгресса». 1920 год

19 июля 1920 года — акватория Невы в момент открытия II конгресса III Интернационала и финала театрализованного представления «К мировой Коммуне». Иллюстрация к брошюре «Деятели Второго Конгресса Коммунистического интернационала». — Пг. : Издательство Коммунистического интернационала, 1920. — С. 119



*Ил. 2. Н. Альтман. Первоначальный набросок оформления здания Фондовой биржи на площади народных зрелищ в Петрограде к открытию Второго конгресса III Коминтерна. Не осуществлено. 1920 год
Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства*



Ил. 3. К. Вещилов. «Петроград. Во время представления». 1920 год
 Иллюстрация к брошюре «Деятели Второго Конгресса Коммунистического интернационала»
 Пг. : Издательство Коммунистического интернационала, 1920. — С. 129



Ил. 4. «Взятие Зимнего дворца». Общая режиссерская экспозиция постановки
 Гвоздев, А. А., Пиотровский, А. И. Массовые празднества // История советского театра:
 Очерки развития. Гос. акад. искусствознания. — Л. : Ленгизл, 1933. — С. 279

Номинация «Музыкальное искусство»

*Первая премия***ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ
НИКОЛАЯ НАБОКОВА**

ИЛЬЮШКИНА Вероника Алексеевна
Российский институт истории искусств

ВВЕДЕНИЕ

Имя композитора Николая Дмитриевича Набокова [Николаса Набокова] (1903–1978), родившегося в Белоруссии американского деятеля искусств и культуры, чей жизненный путь судьба разделила на три периода (русский, европейский и американский), малоизвестно русскому музыковедческому сообществу. И если в англоязычном пространстве в последние годы появились, по крайней мере, две книги, посвященные Николасу Набокову и его общественно-политической деятельности¹, то специальных научных трудов, сосредоточенных на Набокове и разнообразных аспектах его насыщенной деятельности, на русском языке нет. Это обстоятельство позволяет исследователю в полной мере ощутить свободу выбора темы, так или иначе связанной с жизнью и судьбой Набокова, американская история которого начинается в 1933 году, когда тридцатилетний Набоков по приглашению фонда Барнса перебирается из Европы в США (Мерион, Пенсильвания). Именно в Америке уже имеющий композиторский опыт Набоков начинает просветительский путь в музыкальной сфере, читая американским студентам цикл лекций о традициях европейской музыки, и становится плодотворным музыкальным писателем, нетривиально размышляющим, в частности, о представителях русской и советской музыки С. С. Прокофьеве, И. Ф. Стравинском и Д. Д. Шостаковиче.

В основе данного исследования лежит осуществленный его автором перевод подробно и обстоятельно написанной в годы Второй мировой войны статьи Николаса Набокова, посвященной композиторскому пути Д. Д. Шостаковича, и до сей поры не известной русскому читателю. Статья Набокова хорошо написана и любопытна потому, что является в полной мере американским взглядом на личность Шостаковича и его путь в Советской России, возникшим на основе материалов прессы США, с которыми Набоков был пристально знаком, гораздо подробней, чем с музыкой и истинными обстоятельствами существования Шостаковича и его опусов в СССР.

¹ См.: *Wellens, I. Music on the frontline: Nicolas Nabokov's struggle against communism and middlebrow culture. Farnham; Burlington: Ashgate, 2011. — 151 p.; Giroud, V. Nicolas Nabokov: A life in freedom and music. Oxford: Oxford University Press, 2015. — 562 p.*

Материал Набокова, сосредоточенный на Шостаковиче, важен, поскольку является одним из самых ярких документов того времени, отражающим и восприятие советского композитора в США. Одновременно он показывает личность автора этого документального свидетельства, которого текст о Шостаковиче характеризует как человека в большей степени склонного к сенсационности сюжета, чем к точности и достоверности изложения.

Целью исследования стало создание научного комментария к переводу противоречивой статьи Набокова о советском композиторе, осуществленного на основе русскоязычных трудов, посвященных Шостаковичу, критических и обзорных заметок, появлявшихся в американских газетах и журналах в 1930-е и 1940-е годы, и уточняющего данные, приведенные Набоковым в его публицистическом тексте. **Основной задачей**, таким образом, стало прояснение обстоятельств, в которых появилась статья Набокова о Шостаковиче и установление истины в отношении приводимых Набоковым сведений, не всегда верных и правдивых. Статья Набокова — документ эпохи, квалифицированный комментарий к которому необходим и неизбежен, и эту необходимость диктует первое же прочтение и знакомство с текстом Набокова тех читателей, кто имеет профессиональное представление о творческой жизни Шостаковича в Советской России.

Новизна проведенной научной музыковедческой **работы** заключается в том, что статья Набокова о Шостаковиче впервые представляется вниманию русскоязычного читателя, а комментарий к ней является решительным шагом на пути к развернутому исследованию интересных и никем в пространстве русской культуры не охваченных тем. Тем, связанных с не вполне проясненными взаимоотношениями Н. Д. Набокова и Д. Д. Шостаковича, с журналистской писательской судьбой самого Н. Д. Набокова.

Теоретическая значимость изучения писательского наследия композитора Н. Д. Набокова, которое, пребывая в забвении, никем в России не исследуется, определяется требованиями музыкально-исторического процесса, для которого важно каждое имя. Тем более такое имя, за которым (при подробном, упорном и методичном исследовании) может обнаружиться путь, изучение коего обогатит историю и русской, и зарубежной музыки, дополнив ее новыми деталями и фактами.

Практическая значимость работы с публицистическими материалами Н. Д. Набокова очевидна: комментированный перевод статьи о Шостаковиче может быть опубликован в научных изданиях, посвященных советскому композитору. Кроме того, дальнейшая работа над темой Н. Набоков и Шостакович может стать существенным дополнением к лекционным курсам, сосредоточенным на советской и американской музыке и культурных взаимоотношениях СССР и США, пробуждая интерес не только музыковедов, но и культурологов.

Данная работа, являющаяся подступом к изучению личного, творческого и общественного пути Н. Д. Набокова (биографический **метод**), требовала применения источниковедческого подхода и **метода** научного комментирования,

которые, при работе с материалами иностранной прессы (в основном, прессы американской), позволяют ввести в научный обиход новые материалы. Подобные материалы призваны помочь отечественному исследователю приблизиться к полноценной работе над темами, связанными с именем Н. Д. Набокова и его наследием.

**КОММЕНТИРОВАННЫЙ ПЕРЕВОД
СТАТЬИ НИКОЛАСА НАБОКОВА
«СЛУЧАЙ ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА»² [1]**

I

Моя первая встреча с Дмитрием Шостаковичем и его музыкой состоялась в 1927 или 1928 году. Прокофьев как раз вернулся в Париж из ежегодной поездки в Советскую Россию [2]. Я помню, как он рассказывал о весьма приметном выпускнике Ленинградской консерватории, чья Первая симфония стала широко известна в России [3]. Ему довелось то ли увидеть партитуру, то ли услышать это сочинение и встретиться с юным автором [4]. Прокофьев описывал его, как бледного тощего юношу с пронизательным взглядом, стеснительного, сосредоточенного на себе и очень любящего спорт [5]. Прокофьев рассказывал о его глубоком знании музыкального синтаксиса и столь же замечательном знании фортепианной техники, что свойственно большинству русских композиторов поколения Шостаковича. Среди образцов новой русской музыки, которые Прокофьев привез из СССР в Париж [6], были Восемь прелюдий для фортепиано Шостаковича [7] и его же фортепианная соната, изданная недавно [8].

В то время искусство Советской России было малоизвестно в Западной Европе. Новые русские партитуры и новые русские книги было трудно раздобыть во Франции, и советская музыка за границей почти не исполнялась. Естественно, молодое поколение французских и немецких музыкантов настойчиво стремилось узнать, чем занимаются композиторы непостижимой русской земли, и, наконец, некоторое количество достоверных сведений, не говоря уже о партитурах и книгах, пожаловало сюда.

Отчетливо помню свое первое впечатление от ранних фортепианных пьес Шостаковича. По ощущению, они были написаны с большим мастерством, что выражалось в их инструментальном изложении. Но, в целом, они меня не впечатлили, как нечто новое и способное поразить воображение. Они не показались мне пьесами, вполне отражающими первоклассное музыкальное дарование. Они звучали настолько обыденно, были настолько примерны в поведении и так сильно напоминали старинные образцы русской фортепианной музыки, что оказалось непросто осмыслить тот факт, что они появились в самой революционной в мире стране. В них полностью отсутствовал экспериментаторский дух, наблюдавшийся в музыке Центральной и Западной Европы в 1920-е годы. Я не мог понять, почему эта музыка так высоко оценивается и почему молодой автор считается настолько

² Перевод статьи Н. Д. Набокова и англоязычных цитат в комментариях к тексту выполнен автором исследования, за исключением нескольких, специально обговоренных в сносках случаев.

многообещающим. Его музыка не лучше и не хуже, чем музыка других русских композиторов, привезенная Прокофьевым из Советского Союза.

Некоторое время спустя, в Польше, где я разминулся с Шостаковичем, прибыв туда на несколько недель позже (Шостакович приезжал в Польшу на один из соревновательных музыкальных конкурсов [9], которых была уйма в то время, это был его единственный выезд за границу), мне удалось познакомиться с партитурой ||³ его Первой симфонии [10]. Симфонии известной, несколькими годами позже получившей признание в Соединенных Штатах [11].

Ознакомившись с партитурой, я понял, что мои прежние представления о ней и о заложенном в ней потенциале поверхностны. Я сразу же осознал, несмотря на недостатки текста, что это сочинение написано чрезвычайно одаренным музыкантом, — человеком, которого интересует не только демонстрация композиторской техники (особенно, в оркестровке), но интересует создание протяженных, очаровательно лиричных мелодий и симфонической формы с непрерывным развитием. Тем не менее, некоторые прежние представления остались со мной и стали еще глубже и точней. Я чувствовал, что, несмотря на многие привлекательные новаторские черты этой симфонии, например, ее изысканную мелодическую простоту и ритмическую живость, в музыке есть что-то старообразное, что-то очень консервативное и чуждое экспериментам. Я никак не мог разглядеть здесь индивидуальности автора, но склонности к аутентичной мелодике и технике в этом тоже не наблюдалось. Однако каждая тема, каждая ритмическая фигура, каждое техническое ухищрение и каждая гармония очаровывали тем, как все это выписано, и напоминали разные музыкальные сочинения [12]. Как сказал Дягилев однажды, — здесь «дремлют» Чайковский и Вагнер, Мусоргский и Прокофьев, Стравинский и Хиндемит [13]. Прямого плагиата здесь, конечно, не было, но симфония по духу казалась искусственной и лишенной индивидуальности. Сочинение это подобно заранее пошитому добротному костюму, который еще долго будет напоминать вам о хорошем лондонском портном. Похоже оно и на крошечные чистенькие квартирки голландцев или немцев в каком-нибудь рабочем поселке: все, вроде бы, хорошо отстроено и высокотехнично, очень добротно и опрятно, но совершенно безлико и несколько туповато.

Некоторые друзья-музыканты, к моему великому удивлению, говорили, что Шостакович просто еще слишком молод, ведь безликость и подражательность — признаки юношеской робости, которую композитор очень скоро перерастет. Они утверждали, что Первая симфония, по ощущениям, — очень многообещающее сочинение, музыкальные истоки (или — основания) которого превосходны [14]. Я был готов признать, что мои предубеждения не верны, ведь многие великие композиторы в начале своего пути подражали мастерам, которыми восхищались. Бетховена и Шуберта, и даже Баха обвиняли в этом в их ранние годы.

Но меня по-прежнему волнует музыка Шостаковича, и волнение это вызвано тем, что пребывает вне самого композитора. Мне кажется, Шостаковича можно считать символом новой эпохи в искусстве, и очевидные внутренние изменения в политическом и общественном устройстве Советского Союза несут ответственность за взлет подобного рода музыки в большей степени, чем

³ В тексте перевода текстологический значок || обозначает переход со страницы на страницу в оригинальной публикации Набокова в "Harper's Magazine".

личные устремления художника. Симфония Шостаковича обращена в прошлое, искусственна, хотя зарубежье и не согласится со мной. Возможно, она является подлинным выражением нового периода, цель которого — утверждение простого и доступного, утилитарного и, в то же время, современного искусства. Возможно, некоторые принципы, — краеугольные камни художественной философии последних двух творческих поколений, будут отодвинуты в сторону композиторами надвигающейся эпохи; возможно, наше неприятие новой музыки, неплохой, содержащей образную и техническую новизну, оригинальной по мысли подчинится ее принципам, — стремлению быстро и полностью овладеть массами, воспитывать их и выразить политическое и общественное.

Именно поэтому я решил рассмотреть путь Шостаковича самым пристальным образом, пытаюсь обнаружить в соотношении пути и музыки композитора подтверждение своим мыслям.

II

Сейчас, в 1942, многие карты уже открыты. Едва достигнув 36 лет, Шостакович стал главным композитором Советского Союза и оказался среди неофициальных политических и идеологических лидеров страны. Его настигли восхищение и любовь сограждан, вызванные героической жизнью и деятельностью композитора во время осады Ленинграда. Скоро он станет народным героем тех, чьи судьбы сейчас тесно связаны с Советским Союзом.

|| Шостакович, оглянувшись назад, может оценить свой путь, полный драматичных моментов, горестей, почти полного публичного забвения, за которым следовал внезапный взлет на вершину славы, произошедший в недавние годы. Композитор неустанно трудился с достойными подражания упорством и воодушевлением и создал невероятно большое для автора его возраста количество сочинений разных жанров, — фортепианной музыки, опер, балетов, симфоний и киномузыки. Закончив Ленинградскую консерваторию в 1926 году [15], он стал требовательным консерваторским преподавателем композиции. Люди, знакомые с Шостаковичем, относятся к нему дружески и с уважением.

Сейчас Шостаковича чтут в Соединенных Штатах уже только из-за Седьмой (Ленинградской) Симфонии, несмотря на то, что она длинна и нескладна. Исполняется она здесь чаще других столь же масштабных современных сочинений и нередко звучит одновременно в разных уголках страны [16]. Его Первую, Пятую и Шестую симфонию записали лучшие оркестры [17], партитуры некоторых симфоний были переизданы в Штатах [18]. Все внимание оказалось сосредоточено на Шостаковиче, в то время как большинство современных сочинений американских композиторов и композиторов-эмигрантов не записывается, не публикуется и не исполняется. Шостакович сейчас безусловный кумир всех маэстро, светловолосых, лысых и седых, которые из уважения к России исполняют Седьмую симфонию с изрядной регулярностью перед местной аудиторией в одной программе с Брамсом, Бетховеном, Вагнером и (до недавнего времени) Сибелиусом.

В публичных речах и заявлениях, газетных и журнальных статьях о Шостаковиче говорят, как о «новом Бетховене» или «новом Берлиозе» [19]; его обсуждают больше, чем других современных американских или зарубежных композиторов последних двадцати лет. О нем говорят как о композиторе-герое, борце с огнем, чья великая симфония облетела мир вместе с истребителями и транспортными

самолетами [20]. Он знаком каждому американскому гражданину, читающему газеты. Очень немногие в истории музыки композиторы были настолько известны, и очень немногие так стремительно и впечатляюще делали карьеру.

Думаю, настало время пристально и объективно изучить историю этого невероятного успеха. Музыка Шостаковича должна быть критически рассмотрена под правильным углом зрения в одном ряду с сочинениями нашего времени, так, чтобы мы смогли определить, — что же является причиной невероятного композиторского успеха, и в какой степени успех этот определяется благосклонностью политических звезд к Шостаковичу. До сих пор в Америке существует разброс в оценках Шостаковича, связанных с отдельными этапами его пути. Например, с премьерами оперы «Леди Макбет Мценского уезда» в Нью-Йорке [21] или Седьмой симфонии [22]. Газетные репортеры и критики склонны описывать, разоблачать или хвалить эти сочинения. В последнее время заметки о Шостаковиче создаются на уровне историй из жизни композитора, за исключением нескольких, весьма информативных, статей в музыкальных журналах. Попыток написать что-то более полноценное пока не было [23].

III

Давайте, сначала бегло рассмотрим биографию Шостаковича. Общеизвестно, что он родился в Санкт-Петербурге 25-го сентября 1906 года. Возможно, тот факт, что семья будущего пролетарского композитора не имеет никакого отношения ни к старорежимным крестьянам, ни к рабочему классу известен не всем. Его отец, инженер по образованию, по официальным сведениям работал в Главной палате мер и весов, — находился на государственной службе во времена имперского режима. Его общественный статус можно сравнить со статусом американского коммерсанта, — скромного представителя среднего класса. Однако профессиональная выучка отца Шостаковича, культура, его взрастившая, и творческие склонности его супруги поддерживали внутри семьи более интеллектуальную атмосферу, чем это бывает в прочих русских и американских буржуазных семьях. В русском обществе принято относить такие замечательные семьи к *интеллигенции*. В этом слове объединяется несколько особых национальных черт: энергичность, поэтическое воображение и || способность к творчеству. Интеллигенция, особенно в мрачные и безотрадные годы крушения имперского режима, тащила на себе двойную ношу: во-первых, отвечала за сохранение культурных традиций прошлого, и, во-вторых, несла ответственность за будущее возрождение России, освобожденной от закостенелого царизма.

Юный Шостакович говорит: «Я стал музыкантом по чистой случайности. Если б не моя мать, я, может, и не стал бы им. Выраженной склонности к музыке я не имел. Не припоминаю ни одного случая, когда бы я проявлял интерес к музыке или слушал ее, если кто-нибудь в доме музицировал. Мама была очень заинтересована в том, чтобы ее дети, едва им исполнится девять, начали заниматься фортепиано. После нескольких месяцев занятий я приступил к Гайдну и Моцарту». Из других источников мы узнаем, что ребенок демонстрировал «совершенно выдающуюся память» и очень рано начал «читать с листа довольно трудные пьесы» [24]. (Благодаря энтузиазму и настойчивости матери, обе сестры Шостаковича тоже получили хорошее музыкальное образование, и старшая сейчас преподает в консерватории [25]). Очевидно, редкая природная музыкальная

одаренность мальчика проявилась не сразу, — дремала, и пробудить ее могли только настойчивые ободрения матери.

В остальном, детство Шостаковича было таким же, как у других детей его среды. Он ходил в школу сквозь молочно-белые туманы и морозящие дожди Петербурга, был бледным слабым ребенком, обожаемым родителями, баловавшими его, дома его окружали забота и внимательность к его занятиям. Летом семья Шостаковича, подобно другим русским буржуа и интеллигенции, перебиралась в загородный дом [26], который в России называется *datcha*, где продолжалась деятельная и счастливая жизнь среди сосновых лесов и безмятежных озер, окружающих Петербург.

Но русский пейзаж стремительно изменялся. Началась война, за которой, в марте 1917, последовала революция, логично продолжившаяся в октябре 1917, власть в России захватили Ленин и Советское правительство. Говорят, маленький Шостакович был свидетелем захвата Зимнего дворца красногвардейцами, произошедшего 23 октября [27]. Это событие оставило неизгладимый след в юной чувствительной душе. Никто из находившихся тогда в Петрограде людей не сможет позабыть того времени, которое сыграло огромную роль в формировании убеждений Шостаковича и повлияло на его путь.

В 1919 году он поступил в Петроградскую консерваторию [28]. Петербургская (Петроградская или Ленинградская) консерватория, основанная в 1867 году [29] Антоном Рубинштейном, выпустила феноменальное количество великих исполнителей и композиторов. Консерваторская школа отличается тем, что ее великолепные традиции не препятствуют индивидуальному развитию учащегося, — поддерживают его весомыми и разнообразными музыкальными занятиями. Именно поэтому большинство современных русских сочинений кажется нам лучше написанным, чем современная музыка других стран.

В консерватории Шостакович учился у лучших и получил образование, органично сочетавшее фортепианные занятия и изучение теории, гармонии, композиции, контрапункта, фуги, истории, оркестровки. Окончив консерваторию в 1926, он уже был известен в музыкальных кругах Ленинграда, как многообещающий юный *композитор*, — на выпускном экзамене он представил Первую симфонию [30]. К тому времени вполне сформировались политические и художественные убеждения Шостаковича, он, по-видимому, уже преодолел множество сторонних влияний, увлеченность и воодушевленность чужими мнениями. Подобно многим маленьким любителям музыки в России, Шостакович, вероятнее всего, начинал путь с глубокой привязанности к сонатам Моцарта и Гайдна, разучиванием которых с ним занималась мать [31]. Возможно, он был охвачен пылкой страстью к эзотерической музыке Скрябина (некоторые скрябинские черты обнаруживаются в музыке Шостаковича и сейчас, особенно, в мелодическом интонировании). Он очень рано полюбил Чайковского, что необъяснимо для иностранцев, но так естественно для русских. Взрослея, он начал понимать великие чудесно полифонические вещи Баха, но отвергал дурное тевтонское варево Вагнера. Но самым сильным и глубоким его открытием стала музыка Бетховена, || которому Шостакович был неизменно предан. Музыка революционера Бетховена, апостола гуманизма и пророка грядущего [32].

Происходящее в музыке буржуазной Европы было в ту пору малоизвестно гражданам СССР, но если какие-то известия, все же, приходили из-за рубежа

или проникали некоторые партитуры и крупницы информации, все это читалось русскими запоем. По свидетельству друзей и коллег Шостаковича, сочинения Стравинского, Равеля, Хиндемита, Бартока и Мийо композитор хорошо знал [33]. Он жадно впитывал все музыкальные новости, приходящие к нему с Запада. Несколькими годами позже, выступая с речью на собрании Ленинградского Союза композиторов, Шостакович настаивал на пристальном изучении партитур современных западноевропейских композиторов, чьи достижения, по его словам, «могут быть очень полезны музыке Советской России» [34].

Убеждения Шостаковича, связанные с природой его творчества, предназначением музыканта-творца, его статусом и отношением к политике сформировались году в 1927, наверное, чему предшествовал период композиторских сомнений и творческого упадка.

В “Revue Musicale” в 1936 году Шостакович говорит о себе так: «В консерватории я воодушевленно, но не критично вобрал все знания и все, чему меня там учили». И далее: «Я понял, что музыка — это не только аранжированная комбинация звуков, выстроенных в определенном порядке [эта мысль в то время была очень распространена у некоторых западноевропейских композиторов, — посмотрите на автобиографию Стравинского], но искусство, *способное выразить* совершенно разные мысли и чувства. Однако к этому убеждению я пришел не без труда. Достаточно того, что за весь 1926-й год [год окончания Шостаковичем консерватории] я не написал ни одной ноты, но с 1927 года я пишу непрерывно» [35].

Так в самом начале пути Шостакович ответил на вопрос, тревожащий многих музыкантов: отражает ли музыка, как язык, только чувства и эмоции, или она может быть средством выражения *идей*? Шостакович с тех самых пор абсолютно убежден, что может. Лишь крошечный шаг отделяет Шостаковича от уверенности в том, что композитор, как любой вообще интеллектуал, обязан наставлять общество и быть политически ответственным.

У Шостаковича эта мысль очень отчетлива. «Я неустанно работаю, пытаюсь отвечать за содержание своих сочинений, — говорит он, — стараюсь найти собственный музыкальный стиль, простой и выразительный. Не представляю своих будущих творческих установок вне социализма (*строительства социализма*), цель моей деятельности — любым способом помогать просвещению людей нашей замечательной страны». В завершении этого высказывания Шостакович подытоживает мысль о предназначении композитора в новых социалистических государствах следующим образом: «Нет большей радости для композитора, чем уверенность в том, что своим творчеством он вносит огромный вклад в Советскую музыкальную культуру, призывающую его играть важнейшую роль — влиять на сознание человека» [36].

С 1927 года и по сей день, пройдя через вихрь середины 1930-х и страдания войны, убеждения Шостаковича окрепли и прочно укоренились в нем. Политические лидеры в 1937 [37] отреклись от композитора и его сочинений. На какое-то время тень легла на его карьеру, но это побудило его работать еще больше, чтобы искупить грехи перед политиками и вновь завоевать уважение народа. Отставим в сторону сомнения в искренности убеждений Шостаковича и подозрения в лживости его намерений.

Маленький буржуа Митя Шостакович прошел школу революции и совершенно преобразился. Он занимается интеллектуальным трудом в пролетарском

государстве, он стопроцентный коммунист и сталинист [38], чья главная задача — служение правительству (и, поэтому, народу) в соответствии с его приказами и желаниями. Если правительство хвалит Шостаковича, он в почете; если резко на него нападает, он пытается понять, где промахнулся. Индивидуальные, личные || переживания имеют значение только в связи с судьбой народа, его стремлениями и бедами. Шостакович утверждает, что «музыка должна иметь политическую основу, и эта мысль медленно доходит до буржуазных кругов. Без идеологии музыки нет» (он, разумеется, имеет в виду идеологию политическую). «Композиторы прежних времен, осознанно или нет, придерживались политических теорий». Продолжая рассуждать, Шостакович объясняет, что большинство старых мастеров «подчинялось правилам, установленным высшим обществом». Что Бетховен оказался «предвестником революции», а «рenegат» Вагнер «был реакционером, к которому мы прислушиваемся примерно так же, как когда оказываемся в музее, изучая старые формы правления». Таким образом, искусство можно классифицировать в соответствии с марксистской теорией ценности, предполагающей, что внутренние свойства произведения искусства зависят от его важности для революционного прогресса человечества.

Язык музыки становится средством выражения политической идеологии, композиторская техника оказывается порабощенной, она важна только для идеологической доходчивости высказывания. Личные эмоции и индивидуальный композиторский стиль нежелательны и особого значения не имеют. Более того, изменения музыкального стиля и индивидуальное выражение эмоций, заикленные на себе, воспринимаются как совершенно еретические устремления. Шостакович осуждает подобные устремления, подчеркнуто называет их «глупостью» в очень волнующем заявлении, сделанном им в первую годовщину войны России с Германией. «Моя творческая энергия, — говорит он, — полностью сосредоточена на служении моей стране. Как все и всё сегодня, мои идеи тесно связаны с эмоциями, которые порождает война. Я хочу, чтобы идеи эти полноценно служили *искусству, направленному на победу* над варварским фашизмом, этим яростным и жестоким врагом человеческой цивилизации. Вот чему посвящено мое творчество с утренних часов 22-го июня 1941 года» [39].

Настойчивое стремление служить своей стране и народу, безусловно, вызывает восхищение и уважение. Философия, подложенная под это стремление, глубже многих современных теорий. Правда в том, что советская теория искусства почти не оставляет музыканту пространства для свободного развития его индивидуальности. С другой стороны, музыкант освобождается от губительного и безнравственного эгоцентризма, от которого страдают многие композиторы конца девятнадцатого века и века двадцатого. Советские композиторы немного напоминают высокоморальных средневековых музыкантов, которые, подобно Шостаковичу, творили с усердием и жертвовали собой, служа тому, что они считали превосходящим их искусство и их самих. Намерения этих музыкантов и Шостаковича очень схожи, как и их пылкая преданность делу, но есть одно различие: средневековые музыканты служили во славу Господа и Его церкви, Шостакович же служит во славу государства и его народа.

Этот неизменный принцип опасен для художника, случай Дмитрия Шостаковича тому пример.

IV

Сочинения Дмитрия Шостаковича удобно уложить в два творческих периода. Начало первого — 1927 год (после окончания композитором консерватории), а завершение — год 1936, точнее — 28 января 1936, день, когда (и теперь это всем известно) с оперой Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» случилась неприятность [40]. Затем были два года тишины, исчезновения Шостаковича с горизонта русской художественной жизни. За эти годы композитор написал две новых симфонии (Четвертую и Пятую) [41], а потом вновь оказался любимчиком публики, что стало началом второго периода в его творчестве, когда исправившийся и реабилитированный Шостакович постепенно начал забираться на вершину почета [42].

Произошедшее с «Леди Макбет», таким образом, приобретает особый смысл, и, хотя в американской прессе об этом уже говорилось, нельзя не обсудить это здесь. Если вкратце, то случилось следующее. В 1930–1932 году [43] Шостакович написал оперу, основанную на повести русского писателя девятнадцатого века Лескова. Оперу «Леди Макбет Мценского уезда». В опере очень реалистично и трагично рассказывается || о провинциальной женщине, представительнице среднего класса. Скука и страсти заставили ее совершить серию хладнокровных убийств и, в конце концов, привели героиню и ее бесчестного любовника в Сибирь. Шостакович попытался представить эту историю в марксистском духе, сделав героиню жертвой упадочной и отвратительно буржуазной среды [44].

В музыке оперы нет ни дерзновений, ни особенной новизны. Опера похожа на многие русские реалистические оперы, написанные в 80-е годы и совершенно забытые. Правда, эта опера более живая [45], в ней есть несколько (не слишком удачных) попыток изобразить жесткую «классовую сатиру» и «классовую трагедию». Кроме того, в ней обнаруживается несколько симпатичных лирических мелодий в хоровых и ариозных эпизодах. Но, в целом, опера старообразна, провинциальна и прозаична. Музыкальный язык, которым она написана, достаточно прост, но совершенно бессвязен и очень пестр. Фрагменты в разных стилях свободно соединяются друг с другом, и опера воспринимается, как торопливая поделка на скорую руку. Так, например, сатирические пассажи и полифонические фрагменты полны отвратительных фокусов *в стиле Модерн* 1920-х годов (диссонантных аккордовых напластований, мелодических линий с вывихнутыми суставами, паранойи в виде бессмысленного повторения ритмических фигур, — несчастных порождений модернистского музыкального сознания). В то же время, в лирических и хоровых фрагментах отражаются Чайковский и Мусоргский. Реалистичность и естественность сочинения слишком далеко заходит, временами, происходящее вульгарно и откровенно порнографично [46]. «Классовая сатира», по большей части, столь же неубедительна, как «Парад оловянных солдатиков» из поздней версии «Летучей мыши» [47].

В 1934 опера была исполнена в двух русских столицах [48], она воспринималась, как крупный шедевр, сочинение гения, первое монументальное произведение советской музыкальной культуры. Опера была вывезена за рубеж и поставлена в Соединенных Штатах при участии Артура Родзинского (в Кливленде и Нью-Йорке) [49]. В Нью-Йорке она спровоцировала небольшой скандал и огромную дискуссию (в основном, из-за чрезмерной музыкальной реалистичности любовной

сцены в спальне), которые, добавившись к прошлому успеху Первой симфонии Шостаковича, сделали композитору имя.

Время прошло, и теперь все произошедшее выглядит так, как будто боги проявили к молодому композитору особую благосклонность. Но все разрушила внезапная буря. Господа Сталин и Молотов побывали на представлении «Леди Макбет» в Москве в середине января 1937. В результате, в «Правде» 28 января 1937 года [50] появилась саркастичная заметка, обличающая оперу Шостаковича, — сумбур вместо музыки [51]. В статье говорилось о сумасбродных ритмах и беспорядочном потоке звуков, которые затрудняли понимание происходящего простодушными слушателями. О Шостаковиче сообщалось, как о композиторе, сбившемся с пути из-за упадочнически буржуазной направленности его творчества. Несмотря на то, что он одаренный композитор, он повинен в намеренном переворачивании всего с ног на голову, в создании нервной, истеричной, припадочной музыки, на которую повлиял американский джаз. За этим первым нападением на Шостаковича последовало второе, оно появилось в той же газете через несколько дней. Те же обвинения были предъявлены балету «Светлый ручей» [52].

В условиях русской жизни эти обвинения гарантировали Шостаковичу творческую смерть. Начатое «Правдой» подхватили любезные советские критики и репортеры, среди них было много тех, кто раньше восхвалял Шостаковича, как гения и великого русского композитора. Наветы на Шостаковича в прессе были настолько многочисленны, что тем, кто ранее приказывал осуждать Шостаковича, пришлось приказать убрать «руки прочь» от него. Пресса заявила, что Шостакович сбился с пути, но он достаточно талантлив, чтобы в будущем реабилитироваться, надежда на это жива. Через два года композитор был возвращен русским слушателям, как человек, официально признанный исправившимся, признавший и искупивший свою вину [53].

Сейчас все это кажется просто невероятным, особенно, в нынешних обстоятельствах. Тем не менее, это интересным образом проливает свет на муки, с которыми рождалось советско-русское искусство, и становится особенно важным для развития Шостаковича-музыканта. Два болезненных года, во время которых он был вытеснен из общественной жизни, стали годами «глубокой самокритики» (так говорит советская пресса). За это время Шостакович сумел сделать свои сочинения более простыми, а его музыкальное || мышление настроилось на глубокое служение делу.

V

Описывать музыку Шостаковича так же непросто, как описывать форму и цвет устрицы, не потому, что его музыка сложна или непостижима в своей глубине (как полагают советские критики), но потому, всего лишь, что она неопределенна по стилю и форме и бесцветна. Однако устрица имеет очень оригинальный вкус, чего, к сожалению, не скажешь о музыке Шостаковича [54]. Одним из основных ее недостатков является эклектичная безликость. Даже в первый свой творческий период, когда Шостакович был еще относительно свободен и искал свой стиль, его музыка была безликой.

Он заимствует у других технические и стилевые придумки так, будто они — общая собственность. Он свободно подражает (думаю, совершенно неосознанно) Чайковскому и Бетховену, Берлиозу и Римскому-Корсакову. Он задействует

приемы, которые узнал, благодаря партитурам Стравинского, Равеля и Хиндемита, и некоторых второстепенных композиторов 1920-х годов. В первый период творчества Шостакович создает огромное количество разнообразной музыки, используя хитрости, приемы и техники, заимствованные им из многих источников. Все это не помогает ему достичь стилевого единства, — он переходит от Чайковского к джазовым ритмам, характерным для *Mitteleuropa* (Центральной Европы). Оперы Шостаковича сильно отличаются от его симфоний, камерная музыка — от балетов, иногда с трудом верится, что все это написано одним и тем же человеком. Он узнается скорее по недостаткам своей музыки, чем по ее достоинствам. Так, например, у него есть несколько мелодий, в которых нет увеличенных кварт. Этот интервал, по существу, немелодичен и ассоциируется у нас с залежавшимися «мелодиями» конца девятнадцатого века. Он с преувеличенной симпатией относится к маршевым ритмам в размере 4/4 и 2/4, что приводит к грубой прямолинейностью в быстрых частях его сочинений [55]. Его развернутые мелодические кантителы, встречающиеся в паре частей симфоний, невняты и неуклюжи. Нередко он создает мелодии в духе рабочих и солдатских песен (в годы забвения Шостаковича в Советской России эти мелодии назывались «маршевыми»). Никто бы не стал возражать, если бы Шостакович использовал их оригинальные напевы, ведь Гайдн, Бетховен и Стравинский часто обращаются к музыке, характерной для низов общества, но как они умеют ее облагородить!

В музыке Шостаковича я вижу два положительных, но не вполне очевидных качества. Первое связано с его разносторонним и эффективным обучением в консерватории, которое позволяет композитору чрезвычайно умело решать великое множество проблем музыкальной техники. Несомненно, Шостакович великолепно владеет ремеслом, и большая часть его находок связана с такими составляющими музыкального искусства, как оркестровка и умелое обращение с партиями (немцы называют это "*guter tonsatz*", — владением музыкальными фразами). Подобное не часто встретишь у современных композиторов, за технической мощью которых скрывается скудость их музыкальной мысли.

Второе качество музыки Шостаковича, крайне удивительное для зарубежья, — присущая ей оптимистичность. Всем известно, и это общепринятое мнение о русской музыке и русском характере, что они, по натуре, депрессивны и меланхоличны, а иногда — наоборот, склонны к шумному и бурному веселью без определенного повода. Подобный взгляд ошибочен, но он крепко засел в головах у людей. Поэтому, когда композитор из России не выказывает ни отчаянной меланхолии, ни безумства, свойственного, например финалам спектаклей Ballet Russe de Monte Carlo (Русского балета Монте-Карло [56]), представители зарубежья обнаруживают в его музыке новизну. Никто не станет отрицать, что в России возник абсолютно новый способ существовать, мало связанный с национальным характером и искусством русских, которые в прошлом нередко были столь же веселы, полны счастья и оптимистичности, как музыка Шостаковича. Глинка — отец современной русской музыки, Бородин, Мусоргский и Чайковский создали бесчисленное количество страниц с самой светлой, веселой и наполненной счастьем музыкой девятнадцатого века.

Поэтому для русских ничего удивительного в оптимистичности Шостаковича нет. Но оптимистичность эта чрезмерна, вульгарна и неубедительна. Чувствуется, что за ней стоит какая-то непреодолимая || внемузыкальная сила. Вероятно,

в основе этой оптимистичности лежит общественный силлогизм: до революции жизнь беспросветна, поэтому искусство мрачно; после победы революции искусство должно стать оптимистичным. Разумеется, это *должно* является велением богов, а не логическим выводом. В результате, композитора очень часто вынуждают быть неестественным, что противоречит его темпераменту и ведет к неудачам.

Влияние этого *должно* на русскую музыку вообще и на Шостаковича, в частности, прискорбно. Молодой композитор под таким влиянием приходит к безыскусным и устаревшим музыкальным формулам. Например, к чрезмерному и очень шаблонному использованию мажорных трезвучий и мелодий, модуляций в мажорные тональности; так, средствами подчеркнуто тривиального музыкального языка, он описывает славные победоносные события дней сегодняшних. (Минор используется для изображения темного и тоскливого прошлого). Это приводит к тому, что музыка становится наглой и многословной, что очень скоро наскучит нам, станет утомительным. Я уже говорил о грубости размеров 4/4 и 2/4, которые рассматриваются в подобной музыке, как мужественные и более сильные, чем размеры изнеженные (3/4 и 6/8). Часто в такой музыке появляется тематический материал, для которого характерна ритмическая фигура в виде восьмой и двух шестнадцатых длительностей и наоборот. Хорошие композиторы эту фигуру используют редко.

Во втором творческом периоде Шостаковича все перечисленные свойства, к сожалению, цветут пышным цветом. Содержательно музыка Шостаковича стремится быть настолько понятной, что теряет себя как художественный язык, в котором предприимчивые умы могли бы обнаружить новые законы и новую проблематику, и их композиторское решение. Все в технике Шостаковича, в мелодических линиях, в развитии (многоголосном или одноголосном), в ритме, в каждом решении напоминает нам сочинения других композиторов девятнадцатого и двадцатого века. Все это настолько тривиально им в музыке излагается, что через некоторое время возникнет вопрос: не устанут ли когда-нибудь от всего этого даже непросвещенные народные массы? (Я часто спрашиваю себя, — не является ли *априорное*, распространенное среди интеллектуалов и политиков мнение о том, что массы от природы имеют дурной художественный вкус, доказательством отсутствия вкуса у самих интеллигентов и политиков?).

Упрощения в музыке, сами по себе, очень полезны, но иногда упрощения становятся слишком банальными и нелепыми. Эклектичность часто оказывается прочным стержнем серьезной традиции (разве Бах, до известной степени, не склонялся к эклектике?), но, распространяясь на все композиторские сочинения, препятствуя возникновению авторского стиля, эклектичность оказывается скверным решением. Объективность не следует путать с безликостью, ведь даже романтизм не обязательно должен быть напыщенно сентиментален и аморфен.

К счастью, Шостакович все-таки привлекателен, как великолепный ремесленник с врожденной честностью и пылкой убежденностью в полезности своих трудов. К тому же, нередко в его музыке обнаруживается приятная лиричность (особенно в музыке камерной, по природе своей свободной от нравственных обязательств, которым подчинены масштабные изобразительные симфонии Шостаковича), когда композитор забывается и демонстрирует нам склонность к лирике, скрытую далеко за завесой безликости и нравственных обязательств. Все-таки в свободном художнике по имени Дмитрий Шостакович есть жизнь.

VI

Случай Дмитрия Шостаковича и его значение возвращают меня к тому вопросу, который я задал себе в 1929 году в Польше [57]. Если переформулировать его, то он звучит так: станем ли мы свидетелями расцвета эклектичного коллективистского искусства, которое ставит человеческую индивидуальность (по крайней мере, временно) в полную зависимость от государства и общества? Увидим ли мы рождение безликого искусства, произведения которого создаются исключительно для масс под влиянием ложного убеждения в том, что к уровню масс нужно приспособляться? Сейчас музыка Шостаковича отвечает на эти вопросы утвердительно. Во всяком случае, они волнуют композиторов Советской России.

Шостакович — великий художник? Его творчество уникально и превосходит многое в современной музыке? Конечно же, нет. Существует множество композиторов, которые и пишут лучше, и могут, в отличие от Шостаковича, сказать больше. Американские и иностранные композиторы в Соединенных Штатах || сочиняют музыку, которая меньше звучит в концертных залах, но говорит куда больше, чем прославленная Седьмая симфония. Некоторые партитуры Пистона, Копланда, Уильяма Шумана, сочинения Стравинского, Хиндемита, Мийо, Риети совсем не исполняются, поскольку их судьбу определяют решения наших маэстро и их директоров.

Именно маэстро и директора ответственны за всю эту шумиху, возникающую в Америке вокруг одного-двух композиторов в течение пары концертных сезонов. Они прекрасно знают, как использовать текущую политическую ситуацию (что стало теперь, например, с их любимым финном Сибелиусом?) и раздувают репутацию этих композиторов, тем самым отвлекая всех от проблемы застоя в концертном репертуаре (звучат-то всегда одни и те же сочинения определенных композиторов!). Сейчас они оказывают Шостаковичу медвежью услугу, помещая его на пьедестал, который композитору не принадлежит.

Искренне надеюсь, что Шостакович найдет в себе силы полностью преобразиться и действительно станет отличным композитором. Коллективистское искусство совершает грубую ошибку, полагая, что популярность музыки Шостаковича является доказательством того, что композитор открыл закон всеобщности в искусстве. Очень скоро он может оказаться в тени и так же легко, как легко он приобрел славу. Это будет столь же несправедливо и неорганично, сколь то, что происходит сейчас. Шостакович молод, ему предстоит стать цельным и уважаемым музыкантом великой Новой России. Пока что он не заслуживает этого несвоевременного признания в Америке, не заслуживает он и неизбежного забвения, которое скоро наступит. Признание и забвение — крайности, позорные доказательства того, что современная музыка оценивается без попыток в ней разобраться, а за современных композиторов никто не несет ответственности.

* * *

[1] Американский общественно-политический деятель, композитор, писатель и музыкальный критик русского происхождения, кузен писателя В. В. Набокова Николас (Николай Дмитриевич) Набоков (1903, Любча — 1978, Нью-Йорк), чьи музыкальные сочинения и литературные труды, по большей части, продолжают оставаться неизвестными русскому культурному сообществу, создал впечатляюще много текстов. Один из них — статья «Случай Дмитрия Шостаковича»,

прежде не переводившаяся на русский язык, заслуживает пристального исследовательского и комментаторского внимания, и, разумеется, внимания читательского. Внушительный фрагмент этой статьи, опубликованной в американском журнале “Harper’s Magazine” 18 марта 1943 года⁴, Набоков включил в книгу «Старые друзья и новая музыка» (“Old Friends and New Music”, 1951). Развернутая цитата из журнального текста отлично дополнила размышления Набокова о советской музыке, позволив ему сравнить двух ее представителей, — С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича. В США Набоков активно работал над критическими статьями и заметками, посвященными, в основном, проблемам русско-советской музыки, и публиковался в совершенно разных по идеологической направленности периодических изданиях. Например, в журналах “Partisan Review”, “The New Republic”, “The Atlantic Monthly”, “Musical America”, etc. Помимо книги воспоминаний о «старых друзьях», Набоков написал и опубликовал еще два масштабных литературных труда, — текст о своем друге И. Ф. Стравинском (“Igor Stravinsky”, 1964) и автобиографическую книгу с названием «Багаж: Мемуары русского космополита» (“Bagazh: Memoirs of a Russian Cosmopolitan”, 1975)⁵.

[2] Прокофьев находился в СССР («страшной СССРии»⁶) с 19 января по 23 марта 1927 года⁷.

[3] Успешная премьера Симфонии № 1 (op. 10, 1924–1925) Шостаковича состоялась 12 мая 1926 года в Большом зале Ленинградской филармонии (дирижировал Н. А. Малько). Перед концертом Шостакович волновался и «не спал всю ночь»⁸, а утром отправился на репетицию, во время которой Малько занимался с оркестрантами преимущественно 3-й частью сочинения, а затем «прогнал» симфонию от начала до конца⁹. Американская премьера Симфонии № 1 осуществилась 2 ноября 1928 года в Филадельфии. Сочинение исполнил Филадельфийский оркестр под управлением Леопольда Стоковского¹⁰.

[4] В феврале 1927 года С. С. Прокофьев находился в Ленинграде и познакомился с Шостаковичем, благодаря Н. А. Малько. Встреча двух композиторов состоялась в Большом зале Ленинградской филармонии, где 19 февраля звучали сочинения Прокофьева¹¹. На следующий день, когда молодые советские композиторы показывали С. С. Прокофьеву свои работы, он услышал не Первую

⁴ Nabokov, N. The Case of Dmitri Shostakovich // Harper’s Magazine. 1943. 18 Mar. P. 422–431.

⁵ См.: Carr, B., Preston, K. Nicolas Nabokov // The New Grove Dictionary of American Music. Vol. 3. New York: Macmillan Press Limited, 1986. P. 318; Carr, B., Preston, K. Nicolas Nabokov // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 17. New York: Oxford University Press, 2001. P. 586.

⁶ Прокофьев, С. С. Дневник 1907–1933. Т. 2 : 1919–1933. — Paris: sprkfv, 2002. — С. 461.

⁷ Там же. — С. 458, 552.

⁸ Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича : В 5 т. Т. 1 : 1903–1930. — М. : DSCH, 2016. — С. 239.

⁹ Шостакович в дневниках М. О. Штейнберга / Публ. и коммент. О. Л. Данскер // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи. — СПб.: Композитор, 2000. — С. 102; Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича. — С. 239.

¹⁰ Hulme, D. C. Dmitri Shostakovich catalogue: The first hundred years and beyond. Lanham: Scarecrow Press, 2010. P. 19.

¹¹ См.: Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича. — С. 282.

симфонию, как утверждает Набоков, но Первую сонату для фортепиано в авторском исполнении Шостаковича. Это событие зафиксировано в дневнике Прокофьева в записи от 20 февраля 1927 года: «Играет он [Шостакович] бойко, наизусть, передав мне ноты на диван. Его Соната <...> приятна, но расплывчата и длинновата. <...> я радостно начинаю хвалить Шостаковича. Асафьев смеется, что Шостакович оттого мне понравился, что первая часть его Сонаты написана под моим влиянием»¹².

[5] Подробности о спортивной теме в жизни Д. Д. Шостаковича, одержимого футболом с юных лет, можно узнать в недавно вышедшей книге Д. Ю. Брагинского, предисловие к которой написано И. А. Шостакович. См.: *Брагинский Д. Ю. Шостакович и футбол: Территория свободы*. — М. : DСH, 2018. — 190 с.

[6] Утверждение Набокова о будто бы привезенных С. С. Прокофьевым из поездки в СССР «образцах новой русской музыки» и Восьми прелюдиях и фортепианной сонате представляется сомнительным. Прокофьев, в день отъезда из Советской России (23 марта 1927), замечает в своем дневнике, что, готовясь к возвращению в Париж, должен был отправиться в главное таможенное управление, чтобы решить серьезный вопрос, связанный с возникшей проблемой вывоза из СССР своих же бумаг, рукописей и нотных изданий. «Дело в том, — сообщает читателю Прокофьев, — что никакие рукописи нельзя вывезти из России, не имея на то специального разрешения. Это очень хорошее правило, предохраняющее русские библиотеки от расхищения. У меня же были мои старые дневники, куча писем, полученных во время пребывания в СССР, нотные рукописи, клавиры «Игрока» со штемпелем „собственность императорских театров“ и прочее»¹³.

Вероятно, если бы под «нотными рукописями» Прокофьев подразумевал что-то, созданное Шостаковичем или кем-то из советских композиторов вообще, то зафиксировал бы это в своих обстоятельных записях. Впрочем, кое-что музыкальное Прокофьев предположительно привезти, конечно, мог, но в рассказе Набокова о возвращении нагруженного советскими партитурами Прокофьева в Париж, а вернулся он 26 марта 1927¹⁴, озадачивает другое. В 1927 и 1928 годах, которые Набоков обозначает, как момент своей «первой встречи» с Шостаковичем, состоявшейся благодаря Прокофьеву, его и Прокофьева отношения нельзя назвать даже приятельскими. Упомянув Набокова в дневниковой записи, относящейся к 29 декабря 1927 года, композитор пишет о нем как о человеке малознакомом, не слишком приятном и известном Прокофьеву лишь по слухам. «Набоков подлизывается, говорят, ко всем. <...> Он хочет прийти ко мне»¹⁵, — сообщает Прокофьев.

[7] Фортепианный цикл Шостаковича Восьмь прелюдий¹⁶ не мог быть привезен С. С. Прокофьевым из Советской России, поскольку не существовал в полном виде и не публиковался. Автографы прелюдий и неполная копия цикла, выполненная матерью или сестрой композитора Марией Дмитриевной Шостакович,

¹² Прокофьев, С. С. Дневник 1907–1933. Т. 2 : 1919–1933. — С. 521.

¹³ Там же. — С. 552.

¹⁴ Там же. — С. 554.

¹⁵ Там же. — С. 616.

¹⁶ Восьмь прелюдий Д. Д. Шостаковича для фортепиано (ор. 2, 1919–1921) посвящены Б. М. Кустодиеву (№ 1), М. Д. Шостакович (№ 2–5) и Н. Н. Кубе (№ 6–8).

хранятся в архивах Петербурга и Москвы¹⁷. В первом томе Летописи жизни и творчества Д. Д. Шостаковича сообщается о том, что «полностью цикл Восемь Preludий планируется издать в Новом собрании сочинений Шостаковича (т. 109)»¹⁸.

[8] Соната для фортепиано № 1¹⁹ (ор. 12) создавалась Шостаковичем в период с 30 августа по 20 октября 1926²⁰, и, тиражом 500 экземпляров, была издана Музсектором Госиздата не позднее 21 января 1927²¹. Удалось ли Прокофьеву раздобыть экземпляр сонаты в Ленинграде и привезти его в Париж, неизвестно. Значительно позже (в октябре 1928) композитор сделает дневниковую запись, свидетельствующую о том, что Сонату № 1 Шостаковича он сыграл С. П. Дягилеву²². Если бы при этом присутствовал Набоков, то он, несомненно, изложил бы свои впечатления в книге воспоминаний «Багаж...», где очень подробно зафиксированы все его пересечения и встречи с Дягилевым.

[9] 22 января 1927 Шостакович прибыл в Варшаву, чтобы участвовать в I Международном конкурсе пианистов имени Фридерика Шопена. 30 января на закрытии конкурса его наградили почетным дипломом²³.

[10] Партитура Симфонии № 1 (ор. 10) была издана тиражом 150 экземпляров в 1927 году под грифом двух издательств: Музсектора Госиздата и венского “Universal Edition”²⁴. Набоков не мог познакомиться с нею в Польше, поскольку в январе 1927 партитура и партии этой симфонии существовали в Советской России только в рукописном виде и вряд ли совершили путешествие в Варшаву вместе с Шостаковичем.

[11] Американская премьера Симфонии № 1 (ор. 10) Шостаковича состоялась 2 ноября 1928 года, благодаря Леопольду Стоковскому и Филадельфийскому оркестру²⁵. Кроме Стоковского симфонию в США исполняли Артуро Тосканини, Артур Родзинский, Отто Клемперер, Ефрем Курц и другие дирижеры.

[12] Об утраченной Шостаковичем индивидуальности говорит и Лоуренс Гилман (Lawrence Gilman) в критической заметке о концерте Нью-Йоркского Филармонического оркестра под управлением Отто Клемперера (Otto Klemperer), состоявшемся 3 октября 1935 в “Carnegie Hall”. Однако Гилман, в отличие от Набокова, не видящего в Симфонии № 1 не общих, уникальных черт композитора, полагает, что в этой симфонии они как раз были, но позже Шостакович внутренне

¹⁷ См.: Дигонская, О. Г. Первый опус Мити Шостаковича (К проблеме датировки Скерцо ор. 1) // Шостакович — Urtext. — М.: Дека-ВС, 2006. — С. 198–199; Дигонская, О. Г., Копытова, Г. В. Дмитрий Шостакович: Нотографический справочник: В 3 выпусках. Вып. 1: От ранних сочинений до Симфонии № 4 ор. 43 (1914–1936). — СПб.: Композитор, 2016. — С. 44–46; Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича: В 5 т. Т. 1: 1903–1930. — С. 52.

¹⁸ Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича. — С. 52.

¹⁹ Подробнее о Сонате для фортепиано № 1 Шостаковича см.: Миллер, Л. А. Первые издания // Шостакович в Ленинградской консерватории. 1919–1930: В 3 т. Т. 2. — СПб.: Композитор, 2013. — С. 289–291.

²⁰ Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича. — С. 253, 267.

²¹ Там же. — С. 277.

²² Прокофьев, С. С. Дневник 1907–1933. Т. 2: 1919–1933. — С. 643.

²³ Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича. — С. 277, 279.

²⁴ Миллер, Л. А. Первые издания. — С. 319.

²⁵ Hulme, D. C. Dmitri Shostakovich catalogue: The first hundred years and beyond. P. 19.

преобразился и, переосмыслив назначение музыкального искусства, многое утратил. Гилман пишет: «Первую симфонию Шостакович создавал, будучи убежденным в том, что музыка достигает своей художественной цели, благодаря своей тонкой красоте, искусному воплощению и отражению настроений, воспоминаний, надежд людей, их страхов и мечтаний, вдохновения, заслуг и побед. <...> Но с тех пор Шостакович изменился. Он больше не считает, что задача музыки — быть прекрасной и органичной, выражать внутренний мир человека. <...> Шостакович стал пророком, чьи высказывания соответствуют советской доктрине, а музыка служит пропагандистским целям. Он перестал быть художником, мечтателем, вдохновенным мастером: теперь он, говоря о своих симфониях, затрагивает политические и экономические вопросы, обнажает социальные проблемы нашего времени. Поэт Шостакович, погруженный внутрь себя в попытках осмыслить жизненный опыт, растворился в Шостаковиче пропагандисте. <...> В Советской России Шостакович — придворный композитор, но не будем его упрекать»²⁶.

[13] Высказывание С. П. Дягилева о музыке Шостаковича, вероятнее всего, приводится Набоковым по личным воспоминаниям, достоверность которых скрыта за туманами набоковской памяти, очень часто обманывающей его в мемуарных текстах. В книге нидерландского специалиста по русской культуре и истории XX века Шенга Схейена «Сергей Дягилев. „Русские сезоны“ навсегда»²⁷, где учтено и обстоятельно обдуманно множество источников, рассказывающих читателю об отношениях Дягилева с музыкантами, подобного приводимому в статье Набокова определения музыки Шостаковича нет, как нет вообще ни одного упоминания о советском композиторе.

[14] С американскими друзьями-музыкантами Набокова в отношении к многообещающей Симфонии № 1 Шостаковича совпадают британские критики. 22 сентября 1935 года в журнале “The Observer” публикуется обзорная заметка о концерте, состоявшемся 19 сентября в “Queen’s Hall”, в программу которого вошла Симфония № 1. Неизвестный автор текста говорит: «В музыке Шостаковича нет насилия. Его композиторская техника виртуозна, вполне традиционна <...> и опирается на общепринятую музыкальную идиоматику <...>. В симфонии есть художественная и внутренняя сила, жизнеспособность <...>, моменты поэтических прозрений и новизна»²⁸. Установить, в чьем исполнении звучало сочинение Шостаковича, пока не удалось.

[15] К занятиям в Петроградской консерватории Шостакович приступает 22 сентября 1919 года²⁹. Ученические годы длятся с 1919 по 1926. По классу фортепиано Шостакович оканчивает консерваторию в 1923³⁰. «Два следующих года (1923/24 и 1924/25) проводит на академическом курсе по фортепиано; 1925

²⁶ Gilman, L. Music: The Philharmonic opens the new symphonic season at Carnegie Hall // New York Herald Tribune. 1935. 4 Oct. P. 19.

²⁷ См.: Схейен, Ш. Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. — М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2017. — 608 с.

²⁸ The “Proms” // The Observer. 1935. 22 Sept. P. 16.

²⁹ См.: Адэр, Л. О. Шостакович — ученик // Шостакович в Ленинградской консерватории. 1919–1930 : В 3 т. Т. 1. — СПб.: Композитор, 2013. — С. 109; Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича : В 5 т. Т. 1 : 1903–1930. — С. 49.

³⁰ Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича. — С. 109–110.

год — заканчивает композиторский и 1925/26 год находится в классе практического сочинения»³¹.

[16] Симфония № 7 (ор. 60) впервые исполняется в Америке 19 июля 1942 года Симфоническим оркестром NBC под управлением Артуро Тосканини. Концерт сопровождается радиотрансляцией³². За первым исполнением следует череда концертов, в которых Ленинградская «блиц-симфония» звучит в интерпретациях Артура Родзинского, Леопольда Стоковского, Сергея Кусевицкого и других дирижеров. Публикации в американской прессе 40-х годов позволяют в полной мере восстановить историю симфонии в США³³ и глубинно осмыслить очень разное и неоднозначное отношение любителей и профессионалов к этой работе Шостаковича. Многие музыкальные критики и журналисты до Набокова и вслед за ним отмечают кажущийся им невероятным масштаб симфонии и пристрастно ее оценивают. 18 октября 1942 года, например, в газете “New York Herald Tribune” появляется статья Вирджила Томсона (Virgil Thomson), в которой он говорит: «Кто-то, конечно, и способен слушать Седьмую симфонию Шостаковича, не уносясь мыслями далеко-далеко, — все зависит от скорости восприятия. Полагаю, она написана для тугодумов, не очень музыкальных и рассеянных. Симфония Шостаковича отличается ото всех известных миру симфоний, по замыслу композитора имеющих не вполне стандартную длину, — от Девятой Бетховена, Восьмой и Девятой Малера, Седьмой Брукнера и симфонических „махин“ Берлиоза. Все они масштабны, но сократить их — значит допустить купюру авторского смысла. Они сложно устроены и не могут быть упрощены. Шостакович же с трудом справляется с растянутым симфоническим материалом, и это трудно объяснить. Может быть, растянутость симфонии приличествует развитию формы? <...> Ничто в этом сочинении не кажется мне случайным. Темы очень точны и созданы рукою мастера. <...> Музыка симфонии объективна, как редакторский штат газеты, и самоуверенна, как репортер на светском приеме. <...> Сочинение беспроектно влияет на сознание масс. <...> В симфонии всегда будет чувствоваться нервный, но одаренный сердечный мальчишка»³⁴, каким Томсону виделся Шостакович.

[17] На момент написания и публикации статьи Набокову могло быть известно несколько записей симфоний Шостаковича № 1, 5 и 6, сделанных Филадельфийским оркестром под управлением Леопольда Стоковского и Кливлендским оркестром под управлением Артура Родзинского. Симфония № 1 (ор. 10) записывалась Стоковским в ноябре 1933, Родзинским — в апреле 1941³⁵. Симфония № 5

³¹ Адэр, Л. О. Шостакович — ученик. — С. 105.

³² Hulme, D. C. Dmitri Shostakovich catalogue: The first hundred years and beyond. P. 231.

³³ См.: Symphony to be heard // The New York Times. 29 June. 1942. P. 11; Toscanini to play new Russian work // The New York Times. 19 July. 1942. P. 30; Ask Shostakovich to conduct here // The New York Times. 9 Sept. 1942. P. 26; If Shostakovich comes // The Christian Science Monitor. 12 Sept. 1942. P. 12; Thomson, V. Shostakovich's Seventh // New York Herald Tribune. 18 Oct. 1942. P. 7, etc.

³⁴ Thomson, V. Shostakovich's Seventh. P. 7.

³⁵ Hulme, D. C. Dmitri Shostakovich catalogue: The first hundred years and beyond. P. 20.

(ор. 47) — Стоковским в апреле 1939, Родзинским — в феврале 1942³⁶. Симфонию № 6 (ор. 54) Стоковский записал в декабре 1940³⁷.

[18] Набокову могло быть известно только одно американское издание симфоний Шостаковича. Скерцо из Симфонии № 5 было опубликовано³⁸ компанией “Edward B. Marks” (New York) в переложении для фортепиано в 1942 году.

[19] Надо заметить, что вся статья Набокова выстроена именно на газетных и журнальных заметках, появившихся в англоязычных периодических изданиях в 1930-е и 1940-е годы. Вероятно, Набоков, в своем отношении к Шостаковичу и его музыке, в полной мере солидаризировался с авторами прочитанных и использованных им публикаций, ни на одну из которых он, к сожалению, не дает ссылок, но их отзвуки слышатся в набоковском тексте слишком, пожалуй, отчетливо. Настолько, что возникает неловкий вопрос — а был ли Набоков подробно знаком с сочинениями Шостаковича за пределами газетных публикаций о них? Действительно, в британской и американской прессе Шостаковича часто сравнивают с Берлиозом и Бетховеном, и это сравнение кочует из одного критического текста в другой³⁹.

[20] «Ленинградская симфония» в самом деле «облетела [и объехала] мир», — у Набокова это не только метафора, но и скрытое напоминание о том, как партитура этой симфонии оказалась в США, совершив долгое путешествие. В одной из своих заметок, опубликованной в американской газете «The New York Times» Олин Даунс (Olin Downes) пишет: «Последняя часть симфонии была завершена в Куйбышеве, <...> после чего был создан микрофильм с текстом партитуры, доставленный в прошлом апреле (9-го) самолетом в Тегеран, затем — автомобилем в Каир, и уже оттуда (вновь самолетом) добравшийся в США»⁴⁰.

[21] Опера Шостаковича «Леди Макбет» исполнялась в “Metropolitan Opera” (Нью-Йорк) 5 и 6 февраля 1935 года⁴¹. В постановке Вильгельма Вюметаля (Wilhelm von Wymetal) участвовали Кливлендский оркестр под управлением Артура Родзинского (Artur Rodzinski) и русские певцы Анна Леская (Катерина), Яша Давыдов (Борис), Иван Великанов (Зиновий), Иван Иванцов (Сергей), Елена Шведова (Сонетка). В роли рассказчика, предваряющего каждое действие оперы изложением сюжета спектакля, выступил Ричард Хэйл (Richard Hale). Сценическими декорациями занимался Рихард Рихтарик (Richard Rychtarik). Показам

³⁶ Ibid., p. 179.

³⁷ Ibid., p. 208.

³⁸ Ibid., p. 177.

³⁹ Например, см.: Shostakovich and the guns // Time. 1942. No. 39 (20 July). P. 53.

⁴⁰ Downes, O. Shostakovich: Place of Soviet composer whose Seventh symphony is due here // The New York Times. 1942. 12 July. P. 54.

⁴¹ О нью-йоркских премьерах см.: New Soviet opera is presented here // The New York Times. 6 Feb. 1935. P. 23; Gilman, L. A New Soviet opera heard for the first time at the Metropolitan // New York Herald Tribune. 1935. 6 Feb. P. 13; Downes, O. New Soviet opera is presented here // The New York Times. 1935. 6 Feb. P. 23; “Lady Macbeth of Mzensk”: Critical reception in New York // The Times. 1935. Issue 46982 (7 Feb). P. 12, etc.

оперы в Нью-Йорке предшествовали ее кливлендские премьеры, осуществленные тем же составом исполнителей 31 января и 1 февраля 1935 в “Severance Hall”⁴².

[22] Американская премьера симфонии состоялась 19 июля 1942 года. См. комментарий № 16.

[23] Согласиться с мнением Набокова о работах, посвященных Шостаковичу, не очень возможно, хотя бы потому, что даже среди газетных и журнальных публикаций того времени на английском языке встречаются вполне, если пользоваться определением Набокова, «полноценные» и содержательные тексты. К примеру: *Downes, O.* Two Russian composers: Comparing Stravinsky and Shostakovich, their music and careers // *The New York Times*. 10 Feb. 1935. P. 7; *Thomson, V.* Socialism at the Metropolitan // *Modern Music*. 1935. Vol. 12, no. 3 (Mar–Apr). P. 123–126; *Citkowitz, I.* Symphonic and chamber Music, New York // *Modern Music*. 1935. Vol. 12, no. 4 (May–June). P. 187–192; *Abraham, G.* Reviews of periodicals // *Music & Letters*. 1935. Vol. 16, no. 4. P. 350–353; *Calvocoressi, M. D.* Music in the foreign press // *The Musical Times*. 1935. Vol. 76, no. 1112. P. 893–895; *Copland, A.* Our younger generation: ten years later // *Modern Music*. 1936. Vol. 13, no. 4 (May–June 1936). P. 3–11; *Calvocoressi, M. D.* A Soviet composer // *The Listener*. 1937. Issue 437 (26 May). P. 1058; *Charques, R.* Art under the Soviet power: The threat to liberty // *The Times Literary Supplement*. 1937. Issue 1849 (10 July). P. 507; *Mosely, Ph.* Freedom artistic expression and scientific inquiry in Russia // *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*. 1938. Vol. 200 (Nov). P. 254–274, etc.

[24] О музыкальных занятиях Мити Шостаковича, начавшихся по настоянию его матери — Софьи Васильевны Кокоулиной, обстоятельно рассказывается в «Летописи жизни и творчества Д. Д. Шостаковича»⁴³. Сведения, приводимые Набоковым, совпадают с «летописными».

[25] Мария Дмитриевна Шостакович (1903–1974) — старшая сестра Шостаковича; пианистка, ученица А. А. Розановой. В Петроградскую консерваторию, на должность преподавателя по классу обязательного фортепиано, была принята по инициативе А. К. Глазунова 1 сентября 1921 года⁴⁴.

[26] Вероятно, говоря о загородном доме Шостаковичей, Набоков имеет в виду имение в Ириновке (деревне Рябовской волости Шлиссельбургского уезда Петербургской губернии⁴⁵), где, до 1917 года, семья Шостаковича проводила летние месяцы⁴⁶.

[27] Набоков неточен: штурм Зимнего дворца большевиками произошел в ночь с 25 на 26 октября 1917. Склонный к искусственной и, вообще-то, сомнительной красоте сюжетов Набоков, сообщая читателю о том, что Шостакович был свидетелем этого события, несколько преувеличивает и слишком доверяется необоснованным слухам.

⁴² О кливлендских премьерах см.: *Cleveland cheers “Lady Macbeth”, new opera, in first US hearing // New York Herald Tribune*. 1935. 1 Feb. P. 1; *E. A.* American premiere in Cleveland // *Musical America*. 1935. Vol. 55, no. 3 (10 Feb). P. 5, etc.

⁴³ См.: *Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича*. — С. 33–34.

⁴⁴ Там же. — С. 70, 77.

⁴⁵ Там же. — С. 39.

⁴⁶ Там же. — С. 32.

[28] 15 сентября 1919 Шостакович сдал вступительные экзамены в Петроградскую консерваторию. В этот же день он был зачислен в класс специальной гармонии профессора М. О. Штейнберга и на высший курс класса специального фортепиано профессора А. А. Розановой⁴⁷.

[29] Набоков называет неверную дату основания Петербургской консерватории. Официальное открытие музыкального учебного заведения, учрежденного Русским музыкальным обществом (РМО) по инициативе А. Г. Рубинштейна, состоялось осенью 1862 года⁴⁸.

[30] 6 мая 1925 Шостакович играет Симфонию № 1 на экзамене по классу теории композиции в присутствии комиссии, в которой были А. К. Глазунов, А. М. Житомирский, В. П. Калафати, М. О. Штейнберг и другие. По результатам испытания он «переводится в класс свободного сочинения»⁴⁹.

[31] По воспоминаниям Шостаковича соната Моцарта Es-dur была первым услышанным им музыкальным произведением⁵⁰. Разучиванием сонат Моцарта, Гайдна и Бетховена Шостакович начал заниматься не раньше сентября 1916 года⁵¹ под учительским руководством И. А. Гляссера.

[32] 3 октября 1918 года Шостакович впервые слушал симфонический оркестр. В зале Дворянского собрания (ныне — Большой зал Филармонии) звучала Девятая симфония Бетховена. В анкете 1927 года Шостакович скажет, что «тогда не очень долюбивал Бетховена, а больше всего <любил> — Глинку»⁵². Кроме того, в детстве композитор был очень впечатлен П. И. Чайковским и его оперой «Евгений Онегин»⁵³, о чем вспоминал в зрелые годы. Симфоническую поэму А. Н. Скрябина «Прометей» Шостакович слушал весной 1920 в Петрограде, но «эту музыку он не понимал»⁵⁴. О Вагнере Шостакович, взрослея, замечает, что когда тот «не думал о новых формах, у него выходило совсем не дурно, например, тот же „Фауст“»⁵⁵.

Размышляя о «глубоких привязанностях» маленького Мити Шостаковича, Набоков бессознательно переносит в текст свои детские влюбленности в музыку определенных композиторов (особенно — Скрябина), описанные им в мемуарных книгах «Старые друзья...» и «Багаж...».

⁴⁷ См.: Шостакович — Документы / Публ. Л. О. Адэр, Л. Г. Ковнацкой // Шостакович в Ленинградской консерватории. 1919–1930 : В 3 т. Т. 1. — СПб. : Композитор, 2013. — С. 218–219; Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича. — С. 48–49.

⁴⁸ См.: Барутчева, Э. С. Ленинградская консерватория // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. — М.: Советская энциклопедия, 1976. — С. 240–244.

⁴⁹ См.: Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича. — С. 190.

⁵⁰ См. Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича. — С. 32; Макаров, Е. П. Дневник: Воспоминания о моем учителе Д. Д. Шостаковиче. — М. : Композитор, 1998. — С. 26.

⁵¹ Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича. — С. 35.

⁵² Цит. по: Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича. — С. 37–38.

⁵³ Шостакович, Д. Д. Думы о пройденном пути // Советская музыка. — 1956. — № 9. — С. 10; Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича. — С. 33.

⁵⁴ Мусин, И. А. Уроки жизни. — СПб. : ДЕАН+АДИА ; М. : 1995. — С. 43; Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича : В 5 т. Т. 1 : 1903–1930. — С. 57.

⁵⁵ Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича. — С. 142.

[33] Осенью 1920 Шостакович начинает общение с М. В. Юдиной. Именно она знакомит Шостаковича с музыкой Белы Бартока и Пауля Хиндемита⁵⁶. Тогда же композитор знакомится и с сочинениями И. Ф. Стравинского, балет «Петрушка» которого, очень впечатливший Шостаковича,⁵⁷ был поставлен 20 ноября 1920 в ГАТОБе. В конце 1920-х И. Ф. Стравинский и П. И. Чайковский занимают первое место среди «излюбленных композиторов» Шостаковича⁵⁸. С Дариусом Мийо Шостакович встречается в Ленинграде весной 1926 года и показывает ему свою Симфонию № 1⁵⁹.

[34] О необходимости изучения работ современных западных композиторов Шостакович действительно говорил на заседании ЛССК в мае 1935 года. Набоков мог узнать об этом из статей Джеральда Абрахама (Gerald Abraham) и Мишеля Кальвокоресси (Michel Calvocoressi), опубликованных в журналах “Music & Letters” и “The Musical Times” осенью 1935 года. Обе статьи⁶⁰ посвящены проблеме советского симфонизма и майской дискуссии в ЛССК с участием Шостаковича, В. Я. Шебалина, Д. Б. Кабалевского, В. А. Белого, etc.

[35] Установить точный источник цитирования на данный момент не удалось. Приведенное Набоковым заявление Шостаковича о том, что в 1926 году им «не было написано ни одной ноты» не вполне соотносимо с действительностью. Несмотря на то, что 1926 год оказался для Шостаковича кризисным (композитором были уничтожены рукописи «многих его юношеских сочинений»⁶¹), Шостакович трудился над Симфонией № 2 и, в период с 30 августа по 20 октября 1926, создал фортепианную Сонату № 1.

[36] Установить точный источник цитирования не удалось, но подобные реплики Шостаковича встречаются во многих англоязычных газетных статьях, в том числе — военного времени. В одной из них приводится высказывание Шостаковича о том, что истинное «назначение художника — это служение как можно большему числу людей»⁶².

[37] Набоков ошибочно называет 1937 год. Должен быть — 1936, в январе и феврале которого нападки в прессе и в советской действительности подверглись опера «Леди Макбет» и балет «Светлый ручей» Шостаковича. См. комментарии № 59–60.

[38] Подобное суждение Набокова о Шостаковиче, конечно, не нуждается в дополнительном комментарии, являясь не суждением даже, а жестким и весьма неприятным бьющим наотмашь обвинением, к которому Набокова, очевидно, логически подвели все приводящиеся в американской прессе изречения

⁵⁶ Там же. — С. 59.

⁵⁷ Там же. — С. 59.

⁵⁸ Там же. — С. 129.

⁵⁹ См.: Мийо, Д. Моя счастливая жизнь. — М.: Композитор, 1999. — С. 201; Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича: В 5 т. Т. 1: 1903–1930. — С. 236.

⁶⁰ См.: Abraham, G. Reviews of periodicals // Music & Letters. 1935. Vol. 16, no. 4. P. 350–353; Calvocoressi, M. D. Music in the foreign press // The Musical Times. 1935. Vol. 76, no. 1112. P. 893–895.

⁶¹ См.: Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича. — С. 263.

⁶² Parker, R. Schostakovitch, composer, explains his symphony of plain man in war // The New York Times. 1942. 9 Feb. P. 17.

Шостаковича о его верном служении народу и Советской России. Замечательно, что Набоков всеми силами боролся (а как по-другому?) с тоталитаризмом и сталинизмом, осознавая чудовищность этих политических режимов, но (!) он не знал Шостаковича и не понимал его глубинно, как не понимал он и истинного страшного положения дел в СССР. Безусловно, эмигрантские годы Набокова были полны разного рода трудностей и бед, однако он, в отличие от заключенных в советскую клетку тотальной несвободы людей, имел право на собственное мнение и не боялся его озвучивать, и мог существовать в соответствии со своими убеждениями, не оглядываясь на то, что происходит вокруг. И взгляд его, судя по фотографиям, хотя и тяжел, но не затравлен. Нет ничего более неловкого, чем хвататься за имя композитора и размахивать им все равно, что красным большевистским флагом, выкрикивая что-то о «коммунистах и сталинистах» и их «стопроцентности». Деятельность Набокова, в первую очередь, — общественно-политическая, только начинает подробно изучаться в Великобритании и США. И первые результаты показывают, что сам Набоков, в определенный период своей разнообразной насыщенной жизни, был не меньше, чем Шостакович, подвержен давлению идеологии и пропаганды. Документы о взаимоотношениях Набокова и Central Intelligence Agency (ЦРУ) еще предстоит опубликовать в России и крепко задуматься об их содержании. В большинстве высказываний Набокова о Шостаковиче проглядывает обыкновенная человеческая и творческая зависть, ведь композиторские сочинения самого Набокова (а написал он их бесконечно много, когда разумно сторонился политики, по определению не совместимой с музыкальным и человеческим в человеке) по-прежнему остаются неизвестными даже в Европе и Америке, не говоря — в России.

[39] Публикацию, по которой Набоков в этом фрагменте своего текста приводит высказывания Шостаковича, на данный момент в англоязычной прессе выявить не удалось.

[40] 28 января 1936 в газете «Правда» была опубликована статья «Сумбур вместо музыки». Подробности см. в комментарии № 51–52.

[41] Симфония № 4 (ор. 43) создавалась Шостаковичем в период с 13 сентября 1935 по 26 апреля 1936, Симфония № 5 (ор. 47) — с 18 апреля по 20 сентября 1937. Премьера Симфонии № 5 состоялась 21 ноября 1937 в Большом зале Ленинградской филармонии (дирижировал Е. А. Мравинский); 28 января 1938 в Большом зале Московской консерватории симфония была исполнена А. В. Гауком⁶³.

[42] О «реабилитации» Шостаковича см. комментарий № 53.

[43] Опера создавалась Шостаковичем в период с 14 октября 1930 по 17 декабря 1932⁶⁴.

[44] Об этом же в американской газете “The Cleveland Press”⁶⁵ пишет Дено Лиди (Denoe Leedy): «После сближения Катерины с Сергеем <...> историей начинает править фрустрация. <...> Либретто оперы блестяще и совершенно, к нему Шостакович состряпал партитуру, держащую публику в постоянном напряжении. <...> Сатирическое в опере обеспечивают высказывания тромбонов и кларнетов

⁶³ Hulme, D. C. Dmitri Shostakovich catalogue: The first hundred years and beyond. P. 166, 177.

⁶⁴ Ibid., p. 85.

⁶⁵ Leedy, D. Soviet opera produced here is sensation: Enthusiasm marks premiere performance in America // The Cleveland Press. 1935. 1 Feb.

и вторжение ксилофона в любовные сцены. <...> Катерина показана, как *жертва обстоятельств*».

[45] О живости и фривольности оперы говорится и в заметке с названием «Публика вдохновлена: Наше изумление и поклон советской опере»⁶⁶, опубликованной в американской газете “The Cleveland News” 1 февраля 1935 после Кливлендской премьеры оперы «Леди Макбет», прошедшей 31 января в “Severance Hall”: «Название представленной вчера оперы трудно произносимо. Если не можете выговорить „Леди Макбет Мценского уезда“, произносите просто — „В спальне Катерины“. <...> В доме Измайловых была сцена, вызвавшая легкое возбуждение. На ней публика затаила дыхание <...>. Сцену сопровождали ритмичные пассажи меди, которые могли бы заглушить даже происходящее в Гарлеме. А после оркестровой паузы так взвыл тромбон, что этим мог бы очень гордиться сам Кэб Кэллоуэй. После столь напряженной ситуации по залу пронеслась волна смешков. <...> [В антракте публика обсуждала спектакль], и супруга местного судебного исполнителя сказала: „Вот это замысел! Надо же было решиться показывать нам *такое* на сцене!“ А один Кливлендский музыкант заметил: „Сцены обольщения — это да!“ <...>. Опера хороша с театральной точки зрения. Говорят, все русские оперы очень *живенькие*. Эта, разумеется, тоже».

[46] О «порнографическом» в опере «Леди Макбет» говорится в ряде англоязычных газетных статей. Олин Даунс (Olin Downes) в заметке с названием «Два русских композитора: Сравнивая Стравинского и Шостаковича, их музыку и творческий путь»⁶⁷ пишет: «Опера Шостаковича пропагандистская, на нее влияли не только его музыкальные пристрастия, но и политика. В Нью-Йорке это сочинение имело успех, которого не будет, если исполнить оперу еще раз. <...> Американская аудитория веселилась, видя пляску пьяных крестьян и их попытки зажать себе нос в момент обнаружения ими „благоухающего“ трупа в погребке. Все это было воспринято, как бурлеск, как превосходная актерская игра исполнителей, стоящих на стороне „белых“ русских. Они все в очень хорошей форме. Когда был убит развратный и властный свекор Катерины, это тоже было забавно и комично и принесло зрителям облегчение. Злобного в этом ничего не было <...>. Еще смешнее выглядело зрительское восприятие сцены в спальне Катерины, сцены весьма откровенной, сопровождаемой новаторской и порнографической оркестровкой. В другом контексте этот эпизод выглядел бы оскорбительно, но здесь он был извращением и гротеском, поэтому реакция публики была проста: все не могли сдерживать хохота». Линтон Мартин (Linton Martin), в заметке «„Мценская“ эротика покоряет»⁶⁸, говорит: «Хорошо известная всем сцена обольщения <...> в постановке оперы „Леди Макбет“, осуществленной вчера в “The Academy of Music”, была просто запредельной. Такого эффекта не планировалось! Шторка, которая должна была целомудренно и застенчиво скрывать происходящее в спальне, оборвалась в тот момент, когда Леди Макбет и ее любовник забавлялись друг с другом перед тем, как оказаться в постели. Раз — и шторка обрывается: перед

⁶⁶ Allyn, H., Williamson, B. Society cheers, lifts eyebrows at bow Soviet opera // Cleveland Press, 1935, 1 Feb. P. 1, 23.

⁶⁷ Downes, O. Two Russian composers: Comparing Stravinsky and Shostakovich, their music and careers // The New York Times. 10 Feb. 1935. P. 7.

⁶⁸ Martin, L. Erotic “Mzensk” proves tame here // The Philadelphia Inquirer. 1935. 6 Apr. P. 1.

глазами восхищенных филаделфийцев предстает доселе невиданное, а музыка звучит, напрямую соотносящаяся с тем, что безуспешно пыталась скрыть шторка. Оркестр гулко и неистово гремит на фортиссимо. Музыка громкая — сцена неловкая. <...> Смущенные певцы (Анна Леская и Иван Иванцов), изображая разврат в России 1840-х годов, сидели на краешке кровати, робко обнимались и «клевали» друг друга в щечку. <...> Тромбонист Филадельфийского оркестра Пол Лотц (Paul Lotz) <...> вчера не играл, отказавшись участвовать в исполнении оперы, содержащей постельную сцену. <...> Александром Смолленсом, дирижировавшим оперой блестяще и энергично, в сцене обольщения была сделана купюра. Смолленс исключил из партитуры четыре такта со слишком бурным тематическим материалом у тромбонов». Неизвестный автор в заметке с названием «Полегче, русская опера, а то филаделфийцы не выдерживают!»⁶⁹, рассказывая о той же постановке оперы, замечает: «Постельная сцена в опере „Леди Макбет Мценского уезда“ граничила с фарсом <...>. Злокозненный Сергей, вместо того, чтобы заняться любовью с главной героиней спектакля Катериной, был сосредоточен на оборвавшейся шторке. После этой сцены многие <...> покинули зал».

[47] Здесь Набоков говорит о «Летучей мыши» вслед за Гербертом Элвеллом (Herbert Elwell), опубликовавшим в 1935 году в американском журнале “The Plain Dealer” развернутую критическую статью⁷⁰ о премьерном показе оперы «Леди Макбет» в Кливленде (31 января 1935). В статье с названием «Смущенная, замороженная и потрясенная публика приветствует Родзинского в постановке советской оперы» говорится, что опера «Леди Макбет» — это «что-то среднее между трагическим „Борисом“ Мусоргского и прославленным водевилем Балиева “Chauve-Souris” („Летучая мышь“). <...> Слабое место Шостаковича — наглость, с которой он ведет двойную игру: он и композитор, и комментатор действия. Хотелось бы знать точно, в какие моменты Шостакович нас дурачит, а в какие — призывает воспринимать происходящее серьезно».

[48] 22 января 1934 опера «Леди Макбет Мценского уезда» была впервые показана в Ленинградском Малом оперном театре, а 24 января того же года — в Театре Немировича-Данченко в Москве⁷¹.

[49] О постановках оперы в Кливленде и Нью-Йорке см. комментарий № 21.

[50] Набоков ошибается: Джугашвили (Сталин — ред.) единолично присутствовал на постановке оперы в январе 1936 (26 числа⁷²). Статья в газете «Правда» была опубликована 28 января 1936. В 1938 году в американском научном журнале “The Annals of the American Academy of Political and Social Science” историк Филип Мосли (Philip Mosley) опубликует статью «Научная и творческая свобода в России», в которой рассмотрит непростое положение экономики, философии, психологии, генетики, этнографии, литературы, музыки, изобразительного искусства и архитектуры в Советском Союзе. Мосли говорит: «27 января 1936 советская пресса обнародовала правительственное постановление, в котором было

⁶⁹ Russ opera not so hot, Philadelphians leave // The Baltimore Sun. 1935. 6 Apr. P. 11.

⁷⁰ Elwell, H. Shocked, amused, gasping audience roars acclaim to Rodzinski at Soviet opera // The Plain Dealer. 1935. 1 Feb. P. 1, 7.

⁷¹ Hulme, D. C. Dmitri Shostakovich catalogue: The first hundred years and beyond. P. 85.

⁷² См.: Власова, Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2010. — С. 163.

объявлено о конкурсе, связанном с созданием нового учебника истории СССР. На следующий день газета „Правда“ беспощадно напала на Дмитрия Шостаковича <...>. Постановление, призванное реформировать преподавание истории, стало предвестником глобальной идеологической и кадровой „чистки“ в области общественных наук. <...> Нападки центральной партийной газеты на „упадочного буржуазного формалиста“ Шостаковича <...> положили начало резкому пересмотру взглядов на искусство и литературу вообще <...>. 20 января 1936 в правительственной газете „Известия“ сообщалось, что Шостакович своим творчеством „завоевал любовь широкой публики“, что его опера «Леди Макбет» — „самое выдающееся советское произведение“. <...> В том же выпуске „Известия“ опубликовали отчет о разговоре Сталина и Молотова с Дзержинским, автором оригинальной и непринужденной, но замешанной на советском патриотизме и казачьем фольклоре оперы „Тихий Дон“. Предугадать надвигающуюся чистку по материалам „Известий“ было невозможно, ведь в комментарии редактора к заметке о Сталине и Дзержинском говорилось, что Шостакович — первый в списке из пяти советских композиторов, которых Сталин очень высоко оценивает. „Правда“ ударила по Шостаковичу 28 января. <...> На собрании, проведенном московским отделением Союза композиторов с целью обсуждения „молнии“ в газете „Правда“, кто-то саркастически заметил, что пока музыканты гуртом валили на премьеры сочинений Шостаковича, никто не уделял внимание <...> заседаниям, посвященным опере Дзержинского»⁷³.

[51–52] Статьи об опере «Леди Макбет» и балете «Светлый ручей» Шостаковича появились в газете «Правда» 28 января («Сумбур вместо музыки») и 6 февраля («Балетная фальшь») 1936 года. Полный текст стенограммы⁷⁴ заседания ЛССК с активом, проходившего с 21 по 26 февраля 1936 года и посвященного обсуждению этих статей опубликован Н. Э. Грязновой в сборнике «Шостакович — Urtext». При знакомстве со стенограммой, дающей читателю вполне определенное представление о попытках докладчиков угодить властным обвинителям Шостаковича, в участниках дискуссии открываются (скорее — вскрываются) худшие плебейские черты. В. К. Томилин, например, говорит: «<...> я считаю, что такому молодому талантливому композитору, как Шостакович, необходимо сделать все нужные выводы из статьи ЦО, и наша задача ему помочь в этом отношении. Мне кажется, что тот большой успех, который имело в критике нашей, в первую очередь музыковедов, композиторов, творчество Шостаковича во всех его проявлениях, и, в частности, в проявлениях даже наиболее отрицательных, — этот успех в значительной мере вскружил голову большей части нашей молодежи. <...> хотя это, может быть, для некоторых из присутствующих будет звучать странно, будет звучать диссонансом, — но мне кажется, что мы должны горячо радоваться за Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, горячо радоваться, что вот явились эти статьи в „Правде“, ибо может быть какой-то период времени его настроение и будет несколько испорчено, может быть, и даже наверное, — но эти статьи создадут нам нового Шостаковича, и этот новый Шостакович будет не

⁷³ См.: Mosely, Ph. Freedom artistic expression and scientific inquiry in Russia // The Annals of the American Academy of Political and Social Science. 1938. Vol. 200 (Nov). P. 254–274.

⁷⁴ См.: Творческая дискуссия в ленинградском Союзе Советских Композиторов / Публ. Н. Э. Грязновой // Шостакович — Urtext. — М.: Дека-ВС, 2006. — С. 312–548.

особенно похож на прежнего Шостаковича и будет отличаться от него в лучшую, несомненно, сторону. Если говорить об истории и спорить о том, что через 100–200 лет будут или не будут понимать Шостаковича, — то необходимо сказать, что значительно величественней, значительно яснее фигура Шостаковича войдет в историю музыки благодаря указаниям нашей партии, благодаря указаниям нашего Центрального Органа „Правды“»⁷⁵. Невероятно «впечатляет», надо сказать, и *резолуция* заседания: «Учитывая огромное значение указаний ЦО „Правда“ в статьях <...> об опере „Леди Макбет“ и балете „Светлый ручей“ Д. Шостаковича, пленум призывает всех членов Союза Композиторов на борьбу против мелкобуржуазных формалистических вывертов и грубо-натуралистических извращений в творческой практике, теории и критике, особенно ярко проявившихся в произведениях Попова и Шостаковича. Пленум подчеркивает, что ошибки в творчестве Шостаковича как явления левацкого мелкобуржуазного формализма характерны для ряда ленинградских композиторов и критиков. <...> Пленум особо отмечает, что практика формалистов опиралась на враждебную социалистическому реализму систему взглядов, проводимых критиком Соллертинским при поддержке критиков Рабиновича и Друскина»⁷⁶. Весной 1936 в англоязычной прессе появляются статьи о непростом положении Шостаковича в Советской России. В одной из них⁷⁷ говорится, что некоторые американцы, скептически настроенные по отношению к музыке Шостаковича, «с улыбкой восприняли новость о том, что признанный советский композитор был сброшен в СССР со своего пьедестала после обвинений, предъявленных ему в коммунистической газете „Комсомольская правда“». В журнале “British Musician and Musical News” публикуется заметка о политической цензуре и советских нападках на Шостаковича: «В России Шостаковича <...> заклеили, как композитора „буржуазного, больного, пошлого, эксцентричного и немелодичного“ <...>. Мы в Англии стали понимать, что музыку Шостаковича следует считать выражением характерных для советского общества черт. Она поражает нас простотой, будучи не столь интересной, как у старого-доброго Дворжака, не столь вдохновенной, как у Мийо, и менее оригинальной, чем музыка Онеггера. Да, некоторое время Шостаковича за рубежом считали ведущим советским композитором. Но, очевидно, теперь он будет восприниматься нами, как антисоветский композитор <...>»⁷⁸. В британской газете “The Yorkshire Post”, в статье, повествующей о жизни и достоинствах советских людей, социальных условиях и искусстве в СССР говорится: «Много слухов ходит о том, что „в действительности“ стоит за снятием из репертуара нового балета Шостаковича и его хорошо известной всем оперы «Леди Макбет Мценского уезда», ворвавшейся на советскую и зарубежную сцену в 1934 и являющейся проявлением модернизма. Какой бы ни была правда, существует определенное общественное сопротивление всему, что может быть названо модернистским и эксцентричным, противоположным желаемой простоте и традиционности в искусстве. „Черпайте вдохновение в народной среде!“ — это лозунг. Лозунг, срабатывающий, как „сезам, откройся!“, требующий немедленного и основательного ответа. *Народное* — повестка дня:

⁷⁵ Там же. — С. 499–503.

⁷⁶ Там же. — С. 536.

⁷⁷ Schaun, G. The lull that comes before the storm // The Baltimore Sun. 1936. 1 Mar. P. 2.

⁷⁸ Censorship // British Musician and Musical News. 1936. Vol. 13, no. 124 (Apr). P. 89.

народные песни и мотивы, народные танцы, народная мудрость. Поэтому, как только балет Шостаковича снимается с репетиций, начинается царствование Асафьева, о котором пресса отзывается благосклонно, ведь в нем нет ничего новомодного <...>⁷⁹.

[53] О реабилитации Шостаковича в Советской России сообщается во многих англоязычных газетах и журналах 1938 года. Так в заметке, опубликованной 27 февраля в “The New York Times” приводятся сведения об успешном исполнении Симфонии № 5 Шостаковича, осуществленном А. В. Гауком в Москве, и говорится, что «Шостакович, несколько лет тому назад столкнувшийся с определенными трудностями в отношениях с советской властью, <...> вновь лидирует среди творческих гениев СССР. Это случилось, благодаря его Пятой симфонии. <...> Реакция прессы, разрывавшей Шостаковича на части в период его государственного преследования, была единодушно благоприятной. Писатели и музыканты Алексей Толстой, Гольденвейзер, Нейгауз, Гнесин и Кабалевский поздравили композитора с исполнением новой симфонии»⁸⁰. В британской газете “Lancashire Daily Post” о Шостаковиче говорится: «Вернуться к жизни смогли очень немногие из тех выдающихся людей, кто навлек на себя гнев Кремля и исчез с радаров <...>. Среди реабилитированных — блестящий молодой композитор Дмитрий Шостакович <...>. После обвинений в „формализме, чуждом искусству СССР“, Шостакович отошел от публичных дел и начал работать над музыкой, которая сможет понравиться советским критикам. Теперь композитор снова в почете, его музыка звучит повсюду, а сам он стал, по советским меркам, миллионером»⁸¹.

[54] Очевидно, сравнение музыки Шостаковича с устрицей кажется автору настолько острым, метким и глубоким, что Набоков с изрядным постоянством обращается к нему в журнальных публикациях и дает этому высказыванию комментарий в двух фрагментах своих масштабных мемуарных текстов, к которому добавляет и ссылку на авторитеты. В 1942 году в американском журнале «The Atlantic Monthly»⁸² Набоков публикует заметку о музыке при диктатурах и в книге «Багаж...», ошибочно назвав годом журнальной публикации 1941, говорит, что среди откликов на текст о диктатурах «получил и письмо из Голливуда, напечатанное на русской машинке и подписанное Стравинским. <...> Стравинский прочел мою статью, и она, видимо, пришлась ему по душе, особенно то, что я написал о форме симфоний Шостаковича: я сравнил ее с устрицей, которая, вытащенная из раковины, дрожит на кончике вилки»⁸³. В книге «Старые друзья...», размышляя о И. Ф. Стравинском, Набоков замечает: «Стравинский часто <...> искажает имя персонажа или название музыкального произведения, которые он не любит, <...> или же изобретает забавные клички для них. Так опера Рихарда Штрауса «Кавалер розы» обычно называлась им „Кавалер склероза“, а музыка

⁷⁹ “Life is now better and gayer”: Flesh-pots filling in Russia // The Yorkshire Post. 1936. 29 May. P. 8.

⁸⁰ Opera and concert asides // The New York Times. 1938. 27 Feb. P. 155.

⁸¹ Here, there and everywhere: Russian composer back in favour with Kremlin // Lancashire Daily Post. 1938. 26 Nov. P. 4.

⁸² Nabokov, N. Music under dictatorship // The Atlantic Monthly. 1942. Vol. 187 (Jan). Pp. 92–99.

⁸³ Набоков, Н. Д. Багаж. Мемуары русского космополита. — СПб. : Издательство журнала «Звезда», 2003. — С. 209. Цитата приводится в переводе Е. Е. Большелавовой и М. А. Шерешевской.

Шостаковича — старой „устрицей“. Это прозвище взято из моей статьи о Шостаковиче, в которой я сравнил вялую, расплывчатую структуру его допотопных симфоний со структурой устрицы. Стравинскому понравилось это сравнение <...>»⁸⁴.

[55] Грубость маршевых ритмов, подобная той, что Набоков усматривает в музыке Шостаковича, виделась В. В. Маяковскому в сочинениях Прокофьева. В статье «Бриттен и Прокофьев» Л. Г. Ковнацкая замечает: «<...> Прокофьев привлекает Бриттена тем же, чем восхищал Маяковского: „Мне ближе Прокофьев — дозаграничного периода. Прокофьев стремительных, грубых маршей“ [См.: *Маяковский, В. В. Парижские очерки: Стравинский // Маяковский В. В. Полн. собр. соч. : в 13 т. Т. 4. — М. : Гос. изд-во худож. лит., 1957. — С. 229*]⁸⁵. В маршах «Прокофьев (заметим, как и Шостакович в 1920-е) выражал свою, по словам Альфреда Шнитке, „многогранную солидаризацию с эпохой и ее атрибутами“ [См.: *Шнитке, А. Г. Слово о Прокофьеве // Советская музыка. — 1991. — № 11. — С. 1*]⁸⁶. Однако Набоков, в отличие от романтически настроенных европейских музыкантов, которыми «прокофьевско-шостаковичский марш осознавался *символом эпохи, ее юношеских сил*»⁸⁷, считает маршевые эпизоды Шостаковича очевидным недостатком его сочинений, совсем не задумываясь об их значении и смысле.

[56] Компания «Русский балет Монте-Карло» (“Les Ballets russes de Monte-Carlo”) была создана В. Г. Воскресенским, известным под псевдонимом Полковник де Базиль, и Рене Блюмом в 1932 году после смерти С. П. Дягилева (1872–1929) на основе балетных трупп Оперы Монте-Карло и Русской оперы в Париже. Л. Ф. Мясин стал главным балетмейстером балетной компании в 1933 году. В 1936, после прекращения творческого сотрудничества Воскресенского и Блюма, компания перестала существовать, распавшись на две независимых организации: «Балет Монте-Карло» Рене Блюма и «Русский балет полковника де Базиля» (позднее — «Оригинальный Русский балет»)⁸⁸.

[57] Год указан неточно. Если Набоков действительно был в Польше через несколько недель после конкурса в Варшаве, в котором участвовал Шостакович, то 1929 год необходимо исправить на 1927.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Научный комментарий к переводной журнальной статье Н. Д. Набокова о Д. Д. Шостаковиче, осуществленный автором исследования, показал, что мнение Набокова о Шостаковиче, во многом, складывалось на основе заметок о советском

⁸⁴ Набоков, Н. Д. Старые друзья и новая музыка. — СПб. : Реноме, 2018. — С. 269–270. Цитата приводится в переводе М. А. Ямщикова.

⁸⁵ Ковнацкая, Л. Г. Бриттен и Прокофьев // Ковнацкая Л. Г. Главные темы: Бриттен, Шостакович и другие. — СПб. : Издательство имени Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипит», 2018. — С. 148.

⁸⁶ Там же. — С. 149.

⁸⁷ Там же. — С. 149.

⁸⁸ См.: *Detaille, G., Mulys, G. Les Ballets de Monte-Carlo 1911–1944. — Paris : Ed. Arc-en-ciel, 1954. — 269 p.*

композиторе, неизменно и во множестве появлявшихся в американской периодической печати. Факты, приведенные Набоковым в развернутом тексте о Шостаковиче, по большей части, неточны и приблизительны. Будучи далекими от достоверности, они нуждались в проверке и уточнении, которые позволили бы сделать материалы Набокова доступной русскоязычным читателям и исследователям частью бескрайней научной области, связанной с изучением русской и советской музыки за рубежом. Публицистика Набокова как взгляд на музыкальный процесс в СССР из русского зарубежья важна не только для истории музыки, но и для истории культуры, требующей особых методов и подходов к материалу.

Взаимодействуя с критическими текстами Набокова, исследователь работает комплексно. Переводит, подкрепляя этот процесс проникновением в контекст возникновения перевода и контекст культуры, внутри которой появился англоязычный материал Набокова. Комментирует, отыскивая в необъятном множестве посвященных Шостаковичу заметок в иностранной (преимущественно, — американской) прессе истоки мыслей о советской культуре и существующем в ней композиторе, легших в основу статьи «Случай Дмитрия Шостаковича» после того, как Набоков, впитав и присвоив эти мысли, сделал их частью созданного им американского портрета композитора. Занимается источниковедческим поиском, выбирая из широчайшего спектра сосредоточенной на Шостаковиче отечественной и зарубежной научной литературы материалы, которые позволяют уточнить сведения, приводящиеся Набоковым, тем самым делая материал Набокова пригодным для дальнейшей исследовательской с ним работы и его включения в поле зрения русских музыковедов и историков культуры.

Беспристрастное изучение иностранной прессы, отражающей восприятие советского общества за рубежом, расширяет горизонт исследователя, дает возможность преодолеть пространство между прошлым и настоящим и посмотреть на историко-культурный процесс глазами человека эпохи, в которую довелось жить Шостаковичу и Набокову.

Комментированный перевод статьи «Случай Дмитрия Шостаковича» открывает несколько научных троп, связанных с изучением масштабной, включенной в обширный социально-политический контекст темы Н. Набоков и Шостакович, и — с приближением к теме, сосредоточенной на судьбе самого Набокова. Его публицистическое наследие и писательские труды в области культурного музыкознания, созданные в США (до того — в Европе), должны быть выявлены, переведены на русский язык и критически осмыслены с позиций современного источниковедения, нацеленного на междисциплинарность.

Дальнейшая работа с литературным наследием Набокова, которая, несомненно, выведет исследователя далеко за пределы темы Набоков–Шостакович, позволив оказаться в области восприятия русско-советской музыки, истории и культуры в Европе и США в XX веке, предполагает последовательное и кропотливое изучение архивов французской, немецкой, англоязычной и русскоязычной эмигрантской прессы. Осуществление подобной работы чрезвычайно перспективно⁸⁹, и является точной и необходимой рекомендацией занимающимся русским зарубежьем исследователям, заинтересованным в прояснении непростого

⁸⁹ Первопроходцем в деле изучения русского музыкального зарубежья на французском материале (со включением эмигрантской и иностранной прессы) была Л. З. Корабельникова.

и интересного пути Николая Набокова, вынужденного эмигрировать из Советской России после трагических и необратимых революционных событий и по-прежнему остающегося в тени его прославленного кузена-писателя В. В. Набокова.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адэр, Л. О.* Шостакович — ученик // Шостакович в Ленинградской консерватории. 1919–1930 : В 3 т. Т. 1. — СПб. : Композитор, 2013. — С. 101–169.
2. *Барутчева, Э. С.* Ленинградская консерватория // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. — М. : Советская энциклопедия, 1976. — С. 240–244.
3. *Брагинский, Д. Ю.* Шостакович и футбол: Территория свободы. — М. : DСH, 2018. — 190 с.
4. *Власова, Е. С.* 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2010. — 456 с.
5. *Дигонская, О. Г.* Первый опус Мити Шостаковича (К проблеме датировки Скерцо ор. 1) // Шостакович — Urtext. — М. : Дека-ВС, 2006. — С. 170–205.
6. *Дигонская, О. Г., Копытова, Г. В.* Дмитрий Шостакович: Нотографический справочник : В 3 выпусках. Вып. 1 : От ранних сочинений до Симфонии № 4 ор. 43 (1914–1936). — СПб. : Композитор, 2016. — 360 с.
7. *Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича : В 5 т. Т. 1 : 1903–1930.* — М. : DСH, 2016. — 584 с.
8. *Ковнацкая, Л. Г.* Бриттен и Прокофьев // Ковнацкая Л. Г. Главные темы: Бриттен, Шостакович и другие. — СПб. : Издательство имени Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипит», 2018. — С. 142–157.
9. *Ледковская, М. В.* Николай Набоков, «Багаж» // Набоков Н. Д. Багаж. Мемуары русского космополита. — СПб. : Издательство журнала «Звезда», 2003. — С. 5–8.
10. *Макаров, Е. П.* Дневник: Воспоминания о моем учителе Д. Д. Шостаковиче. — М. : Композитор, 1998. — 58 с.
11. *Мийо, Д.* Моя счастливая жизнь. — М. : Композитор, 1999. — 396 с.
12. *Миллер, Л. А.* Первые издания // Шостакович в Ленинградской консерватории. 1919–1930 : В 3 т. Т. 2. — СПб. : Композитор, 2013. — С. 277–319.
13. *Мусин, И. А.* Уроки жизни. — СПб. : ДЕАН+АДИА ; М. : 1995. — 230 с.
14. *Набоков, Н. Д.* Багаж. Мемуары русского космополита. — СПб. : Издательство журнала «Звезда», 2003. — 368 с.
15. *Набоков, Н. Д.* Старые друзья и новая музыка. — СПб. : Реноме, 2018. — 366 с.
16. *Прокофьев, С. С.* Дневник 1907–1933. Т. 2 : 1919–1933. — Paris : sprkfv, 2002. — 891 с.
17. *Стравинский, И. Ф.* Хроника. Поэтика / Игорь Стравинский. — М. : «Центр гуманитарных инициатив», 2012. — 368 с.
18. *Схейен, Ш.* Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. — М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2017. — 608 с.
19. *Творческая дискуссия в ленинградском Союзе Советских Композиторов / Публ. Н. Э. Грязновой // Шостакович — Urtext.* — М. : Дека-ВС, 2006. — С. 312–548.
20. *Шостакович Д. Д.* Думы о пройденном пути // Советская музыка. — 1956. — № 9. — С. 9–15.

21. Шостакович в дневниках М. О. Штейнберга / Публ. и коммент. О. Л. Данскер // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи. — СПб. : Композитор, 2000. — С. 83–148.
22. Шостакович — Документы / Публ. Л. О. Адэр, Л. Г. Ковнацкой // Шостакович в Ленинградской консерватории. 1919–1930 : В 3 т. Т. 1. — СПб. : Композитор, 2013. — С. 217–239.
23. *Abraham, G.* Reviews of periodicals // *Music & Letters*. 1935. Vol. 16, no. 4. P. 350–353.
24. *Allyn, H., Williamson, B.* Society cheers, lifts eyebrows at bow Soviet Opera // *Cleveland Press*, 1935, 1 Feb. P. 1, 23.
25. Ask Shostakovich to conduct here // *The New York Times*. 9 Sept. 1942. P. 26.
26. *Calvocoressi, M. D.* A Soviet composer // *The Listener*. 1937. Issue 437 (26 May). P. 1058.
27. *Calvocoressi, M. D.* Music in the foreign press // *The Musical Times*. 1935. Vol. 76, no. 1112. P. 893–895.
28. *Carr, B., Preston, K.* Nicolas Nabokov // *The New Grove Dictionary of American Music*. Vol. 3. New York : Macmillan Press Limited, 1986. — P. 318.
29. *Carr, B., Preston, K.* Nicolas Nabokov // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 17. New York : Oxford University Press, 2001. — P. 586.
30. *Charques, R.* Art under the Soviet power: The threat to liberty // *The Times Literary Supplement*. 1937. Issue 1849 (10 July). — P. 507.
31. *Citkowitz, I.* Symphonic and chamber music, New York // *Modern Music*. 1935. Vol. 12, no. 4 (May-June). P. 187–192.
32. Cleveland cheers “Lady Macbeth”, new opera, in first US hearing // *New York Herald Tribune*. 1935. 1 Feb. P. 1.
33. *Copland, A.* Our younger generation: Ten years later // *Modern Music*. 1936. Vol. 13, no. 4 (May-June 1936). P. 3–11.
34. *Detaille, G., Mulys, G.* Les Ballets de Monte-Carlo 1911–1944. Paris: Ed. Arc-en-ciel, 1954. — 269 p.
35. *Downes, O.* New Soviet opera is presented here // *The New York Times*. 1935. 6 Feb. P. 23.
36. *Downes, O.* Shostakovich: Place of Soviet composer whose Seventh symphony is due here // *The New York Times*. 1942. 12 July. P. 54.
37. *Downes, O.* Two Russian composers: Comparing Stravinsky and Shostakovich, their music and careers // *The New York Times*. 10 Feb. 1935. P. 7.
38. E. A. American premiere in Cleveland // *Musical America*. 1935. Vol. 55, no. 3 (10 Feb). P. 5.
39. *Elwell, H.* Shocked, amused, gasping audience roars acclaim to Rodzinski at Soviet opera // *The Plain Dealer*. 1935. 1 Feb. P. 1, 7.
40. *Gilman, L.* A new Soviet opera heard for the first time at the Metropolitan // *New York Herald Tribune*. 1935. 6 Feb. P. 13.
41. *Gilman, L.* Music: The Philharmonic opens the new symphonic season at Carnegie Hall // *New York Herald Tribune*. 1935. 4 Oct. P. 19.
42. Here, there and everywhere: Russian composer back in favour with Kremlin // *Lancashire Daily Post*. 1938. 26 Nov. P. 4.
43. *Giroud, V.* Nicolas Nabokov: A Life in freedom and music. Oxford: Oxford University Press, 2015. — 562 p.
44. *Hulme, D. C.* Dmitri Shostakovich catalogue: The first hundred years and beyond. Lanham: Scarecrow Press, 2010. — 784 p.

45. "Lady Macbeth of Mzensk": Critical reception in New York // *The Times*. 1935. Issue 46982 (7 Feb). P. 12.
46. *Leedy, D.* Soviet opera produced here is sensation: Enthusiasm marks premiere performance in America // *The Cleveland Press*. 1935. 1 Feb.
47. "Life is now better and gayer": Flesh-pots filling in Russia // *The Yorkshire Post*. 1936. 29 May. P. 8.
48. *Martin, L.* Erotic "Mzensk" proves tame here // *The Philadelphia Inquirer*. 1935. 6 Apr. P. 1.
49. *Mosely, Ph.* Freedom artistic expression and scientific inquiry in Russia // *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*. 1938. Vol. 200 (Nov). P. 254–274.
50. *Nabokov, N.* *Bagázh: Memoirs of a Russian cosmopolitan*. New York : Atheneum, 1975. — 307 p.
51. *Nabokov, N.* Music under dictatorship // *The Atlantic Monthly*. 1942. Vol. 187 (Jan). P. 92–99.
52. *Nabokov, N.* *Old friends and new music*. Boston : Little, Brown and Company, 1951. — 294 p.
53. *Nabokov, N.* The case of Dmitri Shostakovich // *Harper's Magazine*. 1943. 18 Mar. P. 422–431.
54. New Soviet opera is presented here // *The New York Times*. 6 Feb. 1935. P. 23.
55. Opera and concert asides // *The New York Times*. 1938. 27 Feb. P. 155.
56. Opera and concert asides // *The New York Times*. 1938. 25 Dec. P. 109.
57. *Parker, R.* Schostakovitch, composer, explains his symphony of plain man in war // *The New York Times*. 1942. 9 Feb. P. 17.
58. *Radamsky, S.* Soviet direction in music // *The New York Times*. 1936. 5 Apr. P. X5.
59. Russ opera not so hot, Philadelphians leave // *The Baltimore Sun*. 1935. 6 Apr. P. 11.
60. *Schaun, G.* The lull that comes before the storm // *The Baltimore Sun*. 1936. 1 Mar. P. 2.
61. Shostakovich and the guns // *Time*. 1942. No. 39 (20 July). P. 53.
62. Symphony to be heard // *The New York Times*. 29 June. 1942. P. 11.
63. The "Proms" // *The Observer*. 1935. 22 Sept. P. 16.
64. *Thomson, V.* Shostakovitch's Seventh // *New York Herald Tribune*. 18 Oct. 1942. P. 7.
65. Toscanini to play new Russian work // *The New York Times*. 19 July. 1942. P. 30.
66. *Thomson, V.* Socialism at the Metropolitan // *Modern Music*. 1935. Vol. 12, no. 3 (Mar–Apr). P. 123–126.
67. *Wellens, I.* *Music on the frontline: Nicolas Nabokov's struggle against communism and middlebrow culture*. Farnham; Burlington : Ashgate, 2011. — 151 p.

Вторая премия

ТРИ РЕДАКЦИИ «ПСКОВИТЯНКИ» В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

СКУРАТОВСКАЯ Мария Владимировна
Российская академия музыки имени Гнесиных

ВВЕДЕНИЕ

«В конце сезона я выполнил еще одну работу: я переделал оркестровку своего “Садко” (музыкальной картины) <...> и закончил все расчеты с моим прошлым. Таким образом, ни одно из моих больших сочинений периода до “Майской ночи” не оставалось непеределанным»¹. Это — своеобразный отчет Николая Андреевича Римского-Корсакова в «Летописи моей музыкальной жизни» о том, что к 1894 году он отредактировал и переинструментировал все, что было им написано за первые двадцать лет творческого пути. Редактирование — и собственных, и чужих сочинений — оказалось своеобразным «modus vivendi» композитора; это уникальный феномен, практически не имеющий аналогов в истории музыки.

Среди многочисленных корсаковских переработок собственных сочинений выделяется произведение, подвергнувшееся наибольшей редакции, — его первая опера, «Псковитянка». К ней композитор многократно обращался на протяжении почти тридцати лет (первая редакция — 1867–1873, вторая — 1876–1877, третья — 1891–1895), что говорит об исключительном значении этого материала для Корсакова; и благодаря этому на примере «Псковитянки» можно проследить весь путь становления ее автора — от первых музыкальных опытов до зрелого стиля.

Это, пожалуй, единственная опера в истории русской музыки, имеющая три полноценных редакции. Но парадокс состоит в том, что редакции «Псковитянки» по-прежнему практически не изучены. Даже теперь, в год юбилея Римского-Корсакова (175 лет со дня рождения), когда пристальное внимание обращено ко многим произведениям композитора, «Псковитянка» остается будто в тени. Известна лишь третья ее редакция, в которой опера сейчас ставится; именно ее обычно и анализируют музыковеды, обращающиеся к «Псковитянке». В гораздо меньшей степени исследована первая, начальная версия оперы, которая после премьеры 1873 года ни разу не была поставлена на сцене, но издана и в клавише, и в партитуре. Что же касается второй редакции оперы, то ее судьба оказалась и вовсе неудачной: дирекция императорских театров не приняла этот вариант оперы, и в результате она так и осталась в разрозненных рукописных черновиках. Таким образом, анализ второй редакции, содержащийся в данной работе, — первое за многие годы обращение к материалам автографов, доказывающее, что

¹ Римский-Корсаков, Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. — М., 2015. — С. 210.

эта версия оперы, считающаяся исследователями неудачной, чрезвычайно важна не только, как феномен, но и как самостоятельное произведение.

В связи с вышесказанным, основной **целью** нашего исследования стал анализ трех редакций «Псковитянки» в контексте творчества Н. А. Римского-Корсакова.

Это определяет ряд задач:

1. обозначить место «Псковитянки» в контексте оперных замыслов композиторов «Могучей кучки» 1860-х годов;
2. выявить драматургические и музыкальные связи между «Псковитянкой» и операми современников Н. А. Римского-Корсакова («Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Каменный гость» А. С. Даргомыжского); соотнести работу над «Псковитянкой» с редакторской деятельностью композитора;
3. исследовать и сравнить неопубликованные материалы редакций (рукописи, черновики), прояснить причины переработок оперы;
4. рассмотреть особенности музыкальной драматургии и композиционной техники в «Псковитянке», отметив общее и различное в трех редакциях;
5. исследовать влияние различных аспектов «Псковитянки» на последующие оперные сочинения композитора.

Методологические подходы различаются по типам задач:

- исторический подход, который позволяет исследовать положение трех редакций «Псковитянки» в контексте эпохи, определить характер восприятия произведения современниками и самим автором;
- структурный метод, определяющий целое, элементы и их связь в художественном произведении;
- компаративный метод, предполагающий сравнительный анализ трех редакций оперы;
- метод источниковедческого анализа, необходимый для работы с рукописными источниками.

Материалом исследования стали три редакции оперы «Псковитянка». Степень их изученности различна: клавиры первой и третьей редакций опубликованы в клавире и партитуре, однако широко известна и ставится на сцене только окончательная версия оперы; вторая редакция не систематизирована и не издана вовсе. В процессе работы рассматривались дореволюционные издания клавира первой редакции, в которых часть фрагментов оперы переложена Н. Н. Римской-Корсаковой для четырехручного исполнения; сравнивались планы опер в первой и третьей версиях. Наконец, важнейшим материалом исследования стали рукописи второй редакции, большинство из которых хранится в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки. Автографы этой версии «Псковитянки» представляют собой фрагменты партитуры и клавира, однако полной версии оперы нет ни в одном из них. Это наиболее ценные источники, исследовавшиеся в работе, так как материалы второй редакции не изданы и практически не изучены; в их анализе во многом и заключается **научная новизна работы**.

Координация редакторской и творческой деятельности Н. А. Римского-Корсакова, осуществленная в этой работе, вносит новый вклад в выработку подходов к изучению творчества многих композиторов, что, в свою очередь, может быть

применено к любым явлениям, связанным с музыкальной редактурой. В этом заключается **теоретическая значимость избранной темы**. **Практическая значимость** может быть отражена как в возможной модификации учебных курсов по истории русской музыки XIX века (в связи с некоторыми новыми деталями в биографии Корсакова и в деятельности «Могучей кучки»), так и в потенциальном «возрождении» второй редакции «Псковитянки» — от издания материалов этой версии оперы до постановки ее на сцене.

Степень изученности темы

«Псковитянка» не раз становилась объектом музыковедческого анализа. Вместе с тем, обширных трудов об опере практически нет — она рассматривается либо в монографиях в рамках общего разговора об оперном творчестве композитора, либо в кратких статьях. Исключением можно назвать книгу М. С. Друскина «Вопросы музыкальной драматургии оперы», в которой из всех опер Римского-Корсакова, пожалуй, подробнее всего исследована именно «Псковитянка» — в главах о речитативной технике, мелодике и оркестровке, причем и третья, и первая редакции оперы. Вторая редакция музыковедами практически не проанализирована: исключением стали статьи «Неопубликованная редакция оперы “Псковитянка”» А. М. Виханской и «Ария Ивана Грозного и некоторые вопросы истории создания 2-й редакции “Псковитянки” Н. А. Римского-Корсакова» В. В. Горячих, в которых рассматриваются драматургические и композиционные детали этой версии оперы (здесь и далее во **Введении** названы книги и статьи, полное библиографическое описание которых дано в *Списке литературы*).

Из монографий, написанных о творческом пути Н. А. Римского-Корсакова, особенно следует выделить труд М. П. Рахмановой, в котором концентрированно высказаны ценнейшие мысли о значимости трех редакций оперы для творчества композитора и о месте «Псковитянки» в наследии Корсакова. Среди других монографий, рассмотренных в работе, нужно указать книги А. А. Соловцова, Б. В. Асафьева, И. Ф. Кунина и А. А. Гозенпуда.

Особенно важны многочисленные мемуарно-архивные материалы. В первую очередь, это — «Летопись моей музыкальной жизни» Н. А. Римского-Корсакова, «настолярная» книга для любого исследователя творческого пути композитора, а также несколько томов «Литературных сочинений и переписок» из полного собрания сочинений. Помимо этого, множество ценных сведений мы почерпнули из литературного наследия М. А. Балакирева («Воспоминания и письма», «Исследования и статьи», «Летопись жизни и творчества»), писем М. П. Мусоргского и А. П. Бородина, статей В. В. Стасова и Ц. А. Кюи, «Воспоминаний» В. В. Ястребцева и переписки Балакирева и Стасова.

При исследовании композиционной техники в трех редакциях были изучены, в первую очередь, «Основы оркестровки» Римского-Корсакова, в которых автор рассматривает нюансы инструментовки на примерах собственных сочинений, а также «Лекции по истории оркестровых стилей» Ю. А. Фортунатова. Вопросы тональной драматургии исследованы в двух статьях О. А. Бозиной: «О тональных характеристиках оперных персонажей Н. А. Римского-Корсакова» и «Семантика тональности в эволюции оперного творчества Н. А. Римского-Корсакова».

Гармонический язык и речитативная техника стали предметом анализа в уже упомянутых книгах Друскина и Рахмановой.

Работа включает в себя, помимо введения, три главы, заключение, список литературы и приложение с таблицей и нотными примерами.

Сокращения. Ввиду частого цитирования «Летописи моей музыкальной жизни» Н. А. Римского-Корсакова, этот источник в работе обозначен сокращенно «ЛММЖ».

ГЛАВА 1. ЗАМЫСЕЛ

Развитие исторической оперы в русском музыкальном театре XIX века отразило важную общекультурную тенденцию — тенденцию поиска и обретения национальной идентичности, осознания собственных исторических корней. XIX век зачастую называли «золотым веком истории»: все более усиливающийся фактор «историзма мышления» в то время овладевал умами научной и художественной интеллигенции. Этот же фактор во многом определял тогда особенности художественной формы и содержания различных жанров, а среди них — все ощутимее заявлял о себе в опере².

Западноевропейская историческая опера, первые образцы которой относятся к середине XVII века, за два последующих столетия пережила грандиозный подъем (особенно в жанре большой французской оперы), а затем существенный спад — и именно это время в русском музыкальном театре оказалось ярчайшим периодом для исторической тематики. Начиная с «Жизни за царя» М. И. Глинки, историческая опера стала одним из самых главных жанров национального искусства, а к концу столетия достигла вершины своего расцвета, насчитывая уже множество подлинных шедевров, созданных М. П. Мусоргским, А. Н. Серовым и Н. А. Римским-Корсаковым.

Для русских композиторов середины века обращение к историческому жанру стало одним из аспектов утверждения национальной музыкальной школы — так же, как это было в ряде других европейских стран (Чехия, Венгрия, Польша и т. д.). Через обращение к отечественной истории русские композиторы пытались осознать реалии современности и векторы развития будущего, что было особенно актуально в условиях появления революционных движений различного толка.

Наиболее ярко эти поиски воплотились в творчестве композиторов «Могучей кучки». Изначально в сфере интересов участников кружка историческая тематика занимала одно из основополагающих мест. Многоплановое понятие историзма в работах большинства кучкистов можно рассматривать и как направление художественно-философского плана, и как национально-характерный фактор, о чем в книге «Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского» пишут Е. М. Левашев и Н. И. Тетерина³. Об исключительной важности исторической тематики в музыкальном театре «Могучей кучки» неоднократно

² Левашев, Е. М., Тетерина, Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. — М., 2011. — С. 19.

³ Левашев, Е. М., Тетерина, Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. — М., 2011.

писал и В. В. Стасов: «Тут с чудным вдохновением и мастерством представлены разнородные исторические элементы тогдашней Руси, взрытой до самого сердца и издавшей стон ужаса и просыпающейся силы»⁴.

Ярчайшими результатами работы кучкистов над исторической тематикой стали три оперы — «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского и несколько отстоящий от них по времени «Князь Игорь» А. П. Бородин. Важно подчеркнуть, что в середине 1860-х годов, когда задумывались и создавались эти шедевры, идеи всех без исключения композиторов кружка были сосредоточены вокруг исторической тематики — помимо уже упомянутых сочинений, Ц. А. Кюи создавал «Вильяма Ратклифа», а М. А. Балакирев выбирал либретто для своей будущей оперы. В то время существовал некий единый композиторский процесс, в рамках которого обсуждались как технические детали, так и общие замыслы будущих сочинений. Одним из ценнейших итогов подобного со-творчества стала первая опера младшего из кучкистов — «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова.

Создание

Первая мысль о создании оперы на сюжет драмы Льва Мея «Псковитянка» появляется у Римского-Корсакова на рубеже 1867–1868 годов. Идею оперы подсказали Балакирев и Мусоргский, по мнению Корсакова, «лучше знавшие русскую литературу»⁵. По сути, трое из пяти кучкистов занимаются в то время одним и тем же периодом — историей XVII века, и если Кюи рассматривает этот период в шотландской истории («Вильям Ратклиф»), то Мусоргский и Римский-Корсаков углубляются в историю российскую.

История создания «Псковитянки» во многом представляет собой историю творческого становления ее автора. Это первое сочинение Корсакова в оперном жанре, но многократные возвращения к этому материалу говорят о значительном интересе композитора к этой теме в разные периоды жизни. Опера, как было уже отмечено во **Введении**, насчитывает три полноценные редакции, кроме того, есть самостоятельные произведения «по мотивам» оперы: музыка к драме «Псковитянка», включающая увертюру и антракты из оперы, а также «Стих об Алексее Божиим человеке».

Три редакции разнятся не только в музыкальном и сюжетном планах: история возникновения каждой из них представляет отдельный исторический феномен. Начало работы над первой редакцией оперы датируется 1867 годом, одновременно с ней композитор задумывает симфоническую поэму «Антар» и сразу же принимается за это сочинение, откладывая идею об опере. На протяжении следующих лет работа над «Псковитянкой» шла «то подряд, то вразброску»⁶: постепенно создавались хоры, Сказка Власьевны, сцена Стеши Матуты.

В начале 1869 года скончался Александр Сергеевич Даргомыжский, и по завещанию композитора его последняя, неоконченная опера «Каменный гость» была передана Римскому-Корсакову для оркестровки. В связи с этим работа над «Псковитянкой» была отложена; вновь Корсаков приступил к ней в 1870 году,

⁴ Стасов, В. В. Избранные статьи о М. П. Мусоргском. — М., 1952. — С. 21.

⁵ ЛММЖ. — С. 62.

⁶ ЛММЖ. — С. 74.

и к осени этого года уже был полностью готов клавир и начата инструментовка. Из-за проблем с цензурой (в частности, из-за текста в сцене веча и запрета на появление на подмостках Царя) постановка оперы была отложена, и только 1 января 1873 года «Псковитянка» впервые появилась на сцене.

В Мариинском театре первую оперу начинающего композитора приняли благосклонно; артисты, по воспоминаниям Корсакова, «относились добросовестно и любезно»⁷. Отдельно композитор выделил Тучу в исполнении молодого певца Д. А. Орлова: «прекрасно пел в сцене веча, эффектно запевая песню вольницы»⁸. Осип Петров (Грозный) и Юлия Платонова (Ольга), ведущие солисты театра, спустя несколько месяцев после премьеры участвовали также и в постановке двух сцен из «Бориса Годунова», исполняя, соответственно, Варлаама и Марину Мнишек. Дирижер Эдуард Направник, несмотря на то, что был «сух, мнения своего не высказывал, но неодобрение было заметно против его воли»⁹, не только качественно исполнил оперу, но и указал Корсакову на некоторые неудачи партитуры. В итоге премьера прошла успешно, публика была в восторге от оперы, и в особенности — от сцены веча.

При этом отзывы критики¹⁰ оказались, в основном, негативными: «в газетах побранивали сильно, за исключением Кюи»¹¹. И даже положительная, в целом, рецензия Кюи содержит довольно много резких замечаний в отношении неудачных музыкальных характеристик некоторых персонажей (в частности, Ольги, Токмакова и Тучи), общего однообразия музыки, неинтересных речитативов и т. д. Главное, на что указывает старший коллега Корсакову — большая склонность его не к оперному жанру, а к симфоническому, что сказывается на музыкальном языке оперы.

Несколько критических отзывов о постановке композитор приводит в рассказе в «Летописи», из чего можно сделать вывод, что оценки эти для него были довольно важны. Таким образом, несмотря на общее положительное впечатление от первого оперного опыта, Корсаков остался, видимо, не удовлетворен целым рядом его качеств. Поэтому, еще не принимаясь за новый оперный сюжет, композитор спустя некоторое время задумывается о переработке «Псковитянки». Главным толчком для этого послужила подготовка к изданию полных оркестровых партитур обеих опер Глинки, задуманному в 1876 году его сестрой Л. И. Шестаковой и воплощенному Корсаковым, Балакиревым и Лядовым.

Именно корректура партитур Глинки стала для Римского-Корсакова первым и ценнейшим опытом редактирования чужих произведений. Сказался этот опыт и на отношении к собственным сочинениям. По словам самого композитора, погружение в музыку Глинки стало для него «неожиданною школою»¹² — и,

⁷ ЛмМЖ. — С. 89.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Статьи Г. А. Лароша в «Московских ведомостях» — № 25 и № 28 и в «Русском мире»; анонимная статья в «Петербургском листке» № 5; статья за подписью В. В. в «Музыкальном листке» — № 16 и № 17 за 1872–1873 гг. Статья Кюи в № 9 «Петербургских ведомостей», перепечатанная в сборнике Ц. А. Кюи. Избранные статьи. — Л., 1952. — С. 215; еще одна под псевдонимом М. (из Одессы) — «Три русские оперы».

¹¹ ЛмМЖ. — С. 89.

¹² ЛмМЖ. — С. 120.

пройдя эту «школу», он параллельно с редактурой «Жизни за царя» и «Руслана» принимается за переработку первой оперы.

В первую очередь Корсаков пишет пролог, изначально «отброшенный» из либретто — тогда, во время создания первой редакции, он представлял для композитора «некоторое затруднение»¹³. Поэтому, «по общему совещанию, решено было его упразднить и начать оперу прямо со сцены горелок, а содержание пролога передать как-нибудь в рассказе, в беседе Ивана с Токмаковым»¹⁴. Работа над прологом во второй редакции привела впоследствии к появлению нового оперного сочинения — одноактной оперы «Боярыня Вера Шелога».

Помимо пролога, Корсаков вводит новые роли и расширяет уже существующие. Среди новых персонажей появляются юродивый Никола Салос и Четвертка Терпигорев, друг Михайла Тучи. Расширить же предполагалось партию Стеши, дочери Матуты. Благодаря этому в опере появлялась комическая пара Стеши и Четвертки, оттеняющая пару главных героев — Ольги и Михайла. А одно из нововведений было инициировано М. А. Балакиревым, предложившим добавить в начале третьего действия хор калик перехожих. Из этой идеи родилась целая линия, связанная с юродивым Николой Салосом, а сцена Николы и Ивана Грозного оказалась одной из важнейших кульминаций оперы во второй редакции. Однако затем Корсаков отказался от введения новых персонажей, которые существенно утяжелили оперную структуру (но и разнообразили ее в жанровом отношении).

Вторая редакция оперы, оконченная в 1878 году, так и не появилась на сцене — причиной этому была смена дирекции театра и связанная с этим путаница. Партитура оперы, судя по всему, «не дошла» до Эдуарда Направника, который «коротко и сухо»¹⁴ отвечал на вопрос о новой версии «Псковитянки», что не видел ее. Корсаков пишет, что был недоволен таким отношением дирижера, но в то же время осознавал, что «это к лучшему, и что с “Псковитянкой” следует подождать»¹⁵.

Вновь Корсаков возвращается к своей первой опере весной 1891 года. «Первая юношеская редакция ее меня не удовлетворяла, вторая — еще того менее. Я решился переработать оперу мою, в общем не отступая от первой ее редакции, не увеличивая ее в размерах, но заменив кое-что, совсем не удовлетворявшее меня, заимствованиями соответствующих мест из второй редакции»¹⁶. «Вставные» персонажи второй редакции — Четвертка Терпигорев и Никола Салос — теперь были изъяты. Также исчезла вся сцена с каликами перехожими, и только сцена грозы и царской охоты осталась — но в качестве сценической картины перед хором девушек.

Однако важнейшим, вероятно, изменениям подверглась оркестровка оперы. Находясь под впечатлением от постановки «Кольца нибелунгов» Вагнера в Мариинском театре, Корсаков переделывает всю оркестровку «Псковитянки» для вагнеровского состава. Премьера новой версии оперы состоялась в Обществе музыкальных собраний в исполнении полулюбительской труппы. И только в сезоне 1901/02 годов «Псковитянка» вместе со своим «прологом» — оперой «Боярыня Вера Шелога» — прозвучала на сцене Большого театра в Москве. Партию Царя Ивана исполнял Федор Шаляпин, ставший величайшим украшением постановки.

¹³ ЛММЖ. — С. 62.

¹⁴ ЛММЖ. — С. 124.

¹⁵ Там же.

¹⁶ ЛММЖ. — С. 208.

Таким образом, три редакции «Псковитянки», занявшие у Корсакова, в общей сложности, более тридцати лет, олицетворяют собой весь творческий путь композитора. Возвращения к первой опере, как «путевые столбы», отмечают важнейшие вехи творчества Корсакова, связанные и с авторскими сочинениями, и с редактурой чужих произведений. Именно на примере «Псковитянки», возможно, отчетливее всего можно проследить изменения в стиле композитора — и в отношении драматургии, и в плане музыкального языка.

Влияние кучкистов

«Псковитянка», имеющая на своем титульном листе посвящение «Дорогому мне музыкальному кружку», стала не только одной из важнейших вех корсаковского творчества, но и своеобразным итогом деятельности «Могучей кучки». Первоначальная версия оперы оказалась одним из последних свидетельств периода активности Балакирева как в качестве композитора, так и в качестве главы кружка, — а после этого последовало несколько лет полного молчания и отсутствия на музыкальной арене. В то время Балакирев создает самые, пожалуй, известные свои произведения — симфонические миниатюры, фортепианные концерты и пьесы, начинает Первую симфонию. Однако поражает соотношение законченных произведений и интереснейших, но нереализованных замыслов: пожалуй, роль Балакирева в качестве главы композиторского кружка заключалась не столько в том, чтобы подавать пример собственным творчеством, сколько в умении вдохновлять коллег и учеников идеями.

Среди неосуществленных замыслов были и оперные — в самом начале 1860-х гг. Балакирев начал задумываться о создании произведения для музыкального театра. Перебрав множество сюжетов (в числе которых были «Царская невеста» Мей, «Отцы и дети» Тургенева и даже «Что делать?» Чернышевского и «Кто виноват?» Герцена), композитор останавливается на сказочном варианте — «Жар-птице». Однако, уже разработав «скелет сюжета»¹⁷ в духе «Руслана и Людмилы» Глинки и найдя разнообразные фольклорные материалы, Балакирев охладевает к идее — в связи с долгими поисками драматурга и некачественными либретто.

Тем не менее, мы можем выдвинуть гипотезу о том, что неосуществленный замысел Балакирева оказал большое влияние на Римского-Корсакова как оперного композитора. Отчасти на это указывает и Гозенпуд: «Принято говорить о прямом воздействии русланистских принципов на Римского-Корсакова. Но не нужно игнорировать возможность восприятия Римским-Корсаковым “Руслана и Людмилы” через призму балакиревского замысла, хотя самые образы русской сказочной фантастики Римский-Корсаков и воссоздавал впоследствии иначе, чем Балакирев. Быть может, замысел двух “сказочных” частей неосуществленной симфонии “Русь” Балакирева сказался и на симфонической “Сказке” Римского-Корсакова»¹⁸.

По-видимому, говоря о влиянии балакиревского замысла на Корсакова, следует упомянуть не только инструментальные сочинения и не одну лишь сказочную тематику. Само наличие музыкально-театрального замысла Балакирева имело огромное значение для задумывавшихся в те годы опер всех кучкистов — Кюи,

¹⁷ *Римский-Корсаков, Н. А.* Полное собрание сочинений. Том V. Литературные произведения и переписка. — М., 1963. — С. 74.

¹⁸ *Балакирев, М. А.* Исследования и статьи. — С. 382.

Бородина, Мусоргского, а в особенности Римского-Корсакова. Обдумывая свою оперу, которой не суждено было состояться, глава «Могучей кучки» подолгу обсуждал свои планы и намерения с младшими коллегами, а настойчивость Балакирева, весомость его слов и степень убеждения вполне могли сделать эти идеи определяющими для молодых композиторов¹⁹.

Так, единый набор элементов, представляющий собой некую сумму композиционных и драматургических решений из «Руслана и Людмилы» и «Жизни за царя», по-видимому, выделенных и обобщенных именно Балакиревым, можно обнаружить в «Борисе Годунове» и «Псковитянке». Они составляют основу поэтики опер, сочинявшихся в одно и то же время и в условиях тесного общения, что позволяет предположить и взаимное влияние композиторов друг на друга, и роль «общего руководства» Балакирева. Близость проявляется не только в композиции и ее компонентах, но также в фактурных, гармонических и мелодических деталях. Можно даже говорить о единой оперной «модели», содержащей ряд типологически родственных сцен (*Таблица в Приложении*).

Помимо очевидного влияния Балакирева на создание двух опер, огромное значение имеет факт взаимовлияния Мусоргского и Корсакова друг на друга. В период создания «Псковитянки» и «Бориса Годунова», а именно осенью 1871 года, Римский-Корсаков и Мусоргский жили вместе. Подробное воспоминание об уникальном примере композиторского быта Корсаков оставил в «Летописи»: «Наше житье с Модестом было, я полагаю, единственным примером совместного житья двух композиторов. Как мы могли друг другу не мешать? А вот как. С утра часов до 12 роялем пользовался обыкновенно Мусоргский, а я или переписывал, или оркестровал что-либо, вполне уже обдуманное. К 12 часам он уходил на службу в министерство, а я пользовался роялем. По вечерам дело происходило по обоюдному соглашению <...> В эту осень и зиму мы оба много наработали, обмениваясь постоянно мыслями и намерениями. Мусоргский сочинял и оркестровал польский акт “Бориса Годунова” и народную картину “Под Кромами”. Я оркестровал и заканчивал “Псковитянку”»^{20 21}.

А воспоминание Бородина, помимо прочего, имеет большое значение для исследователей стиля обоих композиторов: «Модинька с Корсинькой, с тех пор как живут в одной комнате, сильно развились оба. Оба они диаметрально

¹⁹ Свидетельств этому в письмах практически не сохранилось — все обсуждения оперных замыслов проходили в моменты встреч кучкистов, о чем пишет сам Балакирев в письме к Стасову, отвечая на вопрос о занятиях с Корсаковым: «“Садко” писан им здесь, в Петербурге, и потому никакой переписки по этому поводу у нас не могло происходить. Также и “Антар”, и “Псковитянка” не могли вызвать переписку, потому что писались здесь».

²⁰ ЛММЖ. — С. 83–84.

²¹ А вот колоритный отзыв В. В. Стасова об этом периоде: «Никогда не забуду того времени, когда они, еще юноши, жили вместе в одной комнате, и я, бывало, приходил к ним рано утром, заставлял их еще спящими, будил их, поднимал с постели, подавал им умываться, подавал им чулки, панталоны, халаты или пиджаки, туфли, как мы пили вместе чай, закусывая бутерброды с швейцарским сыром, который они так любили, что Римского-Корсакова и меня часто товарищи звали “сыроежками”. И тотчас после этого чая мы принимались за наше главное и любезное дело — музыку, начиналось пение, фортепьяно, и они мне показывали с восторгом и великим азартом, что у них было сочинено и понаделано за последние дни, вчера, третьего дня. Как это все было хорошо, но как все это было давно».

противоположны по музыкальным достоинствам и приемам; один как бы служит дополнением другому. Влияние их друг на друга вышло крайне полезное. Модест усовершенствовал речитативную и декламационную сторону у Корсиньки; этот, в свою очередь, уничтожил стремление Модеста к корявому оригинальничанию, сгладил все шероховатости гармонии, вычурность оркестровки, нелогичность построения музыкальных форм, — словом, сделал вещи Модеста несравненно музыкальнее»²².

Пожалуй, в этом описании творческого процесса заложены все основные стереотипы о будущей редакторской работе Корсакова над сочинениями Мусоргского. Но здесь же Бородин говорит и об обратном влиянии, которое не так часто упоминают исследователи: в самом деле, в тот период декламационная техника Корсакова существенно обогатилась именно благодаря Мусоргскому.

Еще одним подтверждением гипотезы о едином композиторском процессе можно назвать создание оперы-балета «Млада», коллективного сочинения. В то время Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин и Кюи работали над фрагментами к совместному опусу «Могучей кучки»²³, и если для Мусоргского «Млада» была тогда «досадным» занятием, отвлекающим от главного труда — «Бориса Годунова», то Римский-Корсаков в тот период практически ничего не писал. Для него, пожалуй, единственного, незавершенная «Млада» была значительным опусом, о ней он с интересом пишет в «Летописи»: «сюжет “Млады” с его фантастическими и бытовыми сценами являлся весьма благодарным для воспроизведения в музыке»²⁴.

Парадоксальным образом, вне участия Балакирева (который в то время уже начал отдаляться от кружка и погружался в духовный кризис) в коллективной «Младе» начинал реализовываться тот самый замысел, который глава «Могучей кучки» так долго вынашивал и пытался внедрить в сочинения своих учеников. Однако этой затее по ряду причин не суждено было осуществиться, а композиторы приспособили написанное для проекта в другие произведения («Князь Игорь», «Ночь на Лысой горе» и т. д.).

Корсаков вернется к «Младе» спустя двадцать лет, чувствуя необходимость в доведении до результата коллективного замысла. Разумеется, это будет уже совсем другая опера — но импульсом к началу работы над ней станет разбор рукописей Бородина, среди которых Корсаков найдет финал оперы, а еще — впечатление от просмотра «Кольца нибелунгов» Вагнера, вдохновившее Корсакова на переработку собственного оркестрового стиля. Что же касается коллективной «Млады» конца 1860-х, то оперные модели, нереализованные в ней, отчасти будут

²² Бородин, А. П. Письма. Выпуск II (1872–1877). — М., 1936. — С. 313.

²³ Работа была распределена так: «1-е действие, как наиболее драматичное, было поручено наиболее драматическому композитору Кюи; 4-е, смесь драматического и стихийного, — Бородину, 2-е и 3-е действия были — распределены между мною и Мусоргским, причем некоторые части 2-го действия (бытовые хоры) достались мне, а в 3-м мне была предоставлена первая его половина: полет теней и явление Млады, а Мусоргский взял на себя вторую половину — явление Чернобога, в которую он намеревался пристроить оставшуюся не у дел “Ночь на Лысой горе”» (ЛММЖ. — С. 77).

²⁴ ЛММЖ. — С. 76.

перенесены в первую редакцию «Псковитянки», которую Корсаков на время работы над «Младой» отложил, а после доработал.

Неоконченная «Млада» и оконченные, но впоследствии неоднократно переработанные Мусоргским и Римским-Корсаковым «Борис Годунов» и «Псковитянка» — ярчайшие образцы коллективного кучкистского творчества. В них в наибольшей мере можно проследить работу своеобразной уникальной композиторской лаборатории, которой и была «Могучая кучка» в те годы. Нереализованные замыслы Балакирева, его художественные убеждения стали отправной точкой для произведений Мусоргского, Римского-Корсакова и Бородина, оказавшись удивительным феноменом сотрудничества учителя и учеников.

Редактура

«Псковитянку» можно назвать своеобразной квинтэссенцией редакторской деятельности Римского-Корсакова. Помимо трех авторских редакций, что уже само по себе — случай крайне редкий, эта опера связана с несколькими сочинениями других композиторов, которые редактировал Корсаков. Так, вторая редакция «Псковитянки» (1876–1877), скорее всего, была вдохновлена работой над изданием полных оркестровых партитур обеих опер Глинки. Людмила Ивановна Шестакова, сестра композитора, задумав это издание, привлекла к его подготовке Балакирева, Лядова и Корсакова, которые сверяли новое издание с авторской партитурой и редактировали ошибки.

В «Летописи» композитор подробно описывает скрупулезную работу над партитурами, анализируя допущенные ошибки и рассуждая о способах их устранения. А суммируя вышесказанное, он подчеркивает, что «занятия партитурами Глинки были для меня <...> благотворной школой, выведившей на путь современной музыки, после перипетий контрапунктики и строгого стиля. <...> Параллельно с занятиями “Русланом” и “Жизнью за царя” я принялся за переработку “Псковитянки”»²⁵. Следствием этой работы станет то, что композитор полностью переработает в будущей редакции своей оперы и полифонические детали, и инструментовку — появится «глинкинский» состав оркестра.

Если оркестровка «Псковитянки» подверглась существенным изменениям благодаря работе над сочинениями Глинки, то композиция оперы аналогичным способом оказалась связана с редактурой произведений М. П. Мусоргского. Спустя пять лет, в 1881 году, сразу после кончины Мусоргского, Римский-Корсаков начинает систематизировать и готовить к изданию все оставшиеся рукописи и наброски; работа эта длилась в течение следующих двух лет. В первую очередь Корсаков работает над неоконченной и практически неоркестрованной «Хованщиной», эскизами «Сорочинской ярмарки», «Ночью на Лысой горе» и романсами. В этот период он ничего не сочиняет: «Главным занятием моим в течение всего сезона были сочинения Мусоргского, с которыми работы было не мало»²⁶.

Практически единственное обращение к собственному творчеству в этот период — вновь его первая опера: «В промежутке между работой над сочинениями Мусоргского из партитуры 2-й редакции “Псковитянки” были мною изъяты

²⁵ ЛММЖ. — С. 120–121.

²⁶ ЛММЖ. — С. 169.

инструментальные антракты»²⁷. Основные оркестровые эпизоды оперы композитор скомпоновал таким образом, что получилась «пьеса вроде антрактов “Холмского” или “Эгмонта”»²⁸. Корсаков пишет, что инструментальные номера второй редакции представляли для него интерес — и поэтому он решает, переоркестровав, выделить их в отдельное произведение, которое называет «Увертюрой и Антрактами к драме Мея “Псковитянка”».

Сложно предполагать, какое именно влияние на этот замысел имела работа над произведениями Мусоргского — вероятно, само обращение к сочинениям коллеги напомнило Корсакову о периоде совместного композиторского процесса. Так или иначе, именно в этот момент Корсаков определяет свое отношение к редакторской работе над «Псковитянкой» и формулирует эту важнейшую мысль в «Летописи»: «В первой редакции я пострадал от недостаточности знаний, во второй — от их избытка и неумения управлять ими. Я чувствовал, что вторая редакция должна быть сокращена и переработана еще раз, что настоящий, желательный вид “Псковитянки” лежит где-то посередине между первой и второй редакцией и что я пока не в состоянии его отыскать»²⁹.

Таким образом, работа над неоконченными сочинениями Мусоргского, требовавшими композиционного осмысления, стала импульсом к аналогичной редактуре «Псковитянки», в которой Корсаков обнаружил «архитектонические» недочеты. «Увертюра и Антракты» образовали некую промежуточную стадию на пути от первых двух редакций к третьей, окончательной. Здесь вновь нужно подчеркнуть особое отношение Корсакова к «Псковитянке» — даже понимая, что очередная редакция далека от идеала, он все же доводит ее до конца. Чего в этом было больше — желания подвести некий итог в собственном творческом развитии, осознания ценности музыкального материала или надежды на то, что опера приживется на сцене — сказать точно сложно. По-видимому, роль сыграли и эти, и другие, нам неизвестные причины. Но можно предположить, что «Псковитянка» оставалась для «Корсакова» неким мерилom, точкой отсчета, с которой он мог вольно или невольно сопоставлять свои достижения.

Если вторая редакция «Псковитянки» стала самым ранним редакторским опытом Корсакова в собственных сочинениях, то к 1894 году композитор уже переработает абсолютно все, что было написано за первые 20 лет творческого пути. А за три года до этого, весной 1891 года Корсаков вновь обращается к «Псковитянке» — для того, чтобы создать ее финальную версию. Композиция оперы, существенно переработанная во второй версии, вновь вернулась к первоначальному плану, введенные во второй редакции персонажи — Никола Салос и Четвертка Терпигорев — теперь были купированы. Но вторая важная сторона переработки — инструментовка — наоборот, продолжила начинания второй редакции. Начиная с 1888 года, впечатленный постановкой «Кольца нибелунгов», Корсаков увлекается творчеством Вагнера, а особенно — вагнеровской оркестровкой. С этого момента он начинает использовать многие приемы Вагнера в редакциях сочинений коллег и собственной музыке, в первую очередь — в третьей редакции «Псковитянки». Прежняя оркестровка, сделанная с расчетом на натуральные

²⁷ ЛММЖ. — С. 173.

²⁸ Там же.

²⁹ ЛММЖ. — С. 173.

медные инструменты, теперь была переработана для хроматических; а общий состав оркестра получился отчасти глинкайским, отчасти — вагнеровским.

На примере «Псковитянки» отчетливо видна уникальная особенность творческого мышления Корсакова: для создания собственных произведений ему практически всегда необходим импульс извне, в частности, от произведений коллег и современников. Одной из причин этого качества творческого процесса может являться «женская природа» дарования Корсакова, о которой он пишет в «Летописи», пересказывая разговор с Балакиревым: «Балакирев <...> характеризовал мою сочинительскую природу как женскую, нуждающуюся в оплодотворении чужими музыкальными мыслями. Таковое мнение он не раз высказывал и позже, до тех пор, пока я не начал проявлять свое личное я в области творчества. Тогда он стал мало-помалу охладевать к этому я, уже менее отражавшему симпатичные ему отзвуки Листа и его самого»³⁰.

Именно проявлением этой «женской сочинительской природы» и оказывается потребность Корсакова в творческой интонации, приходящей извне. Доказательством этому становятся многочисленные примеры такого внешнего воздействия. Некоторые из них связаны с мощным влиянием Балакирева на начинающего композитора Корсакова: «Порой юноша до смешного точен в копировании действий учителя. Тот создает “Увертюру на темы трех русских народных песен” — ученик отвечает пьесой с тем же названием (только темы, разумеется, другие); Балакирев завершает “Чешскую увертюру” — Корсаков вторит ему “Сербской фантазией”»³¹.

Но и после, уже в зрелом творчестве Корсакова встречаются аналогичные ситуации. Вот лишь некоторые примеры:

- опера-балет «Млада» — отражение коллективного труда «Могучей кучки», который не был завершен;
- опера «Моцарт и Сальери» — результат работы над второй редакцией «Каменного гостя» А. Даргомыжского³²;
- «Пляска скоморохов» из «Снегурочки», Дуда и Сопель из «Садко» — свидетельство влияния образов бородинских гудочников (Скулы и Ерешки);
- «Сказание о Невидимом граде Китеже» — своеобразное *alter ego* «Парсифаля» Рихарда Вагнера³³.

Говоря о редакторском и авторском творчестве в статье «Догоня Римского-Корсакова», Ричард Тарускин упоминает «раздражающую своей учливой снисходительностью»³⁴ формулировку Джеральда Абрахама, сравнивавшего две

³⁰ ЛММЖ. — С. 56.

³¹ Скуратовский, В. И. «Продолжение будет. Н. Р-К». — С. 37.

³² Примечательно, что первая корсаковская оркестровка «Каменного гостя» 1869–1870 гг. во многом сказала на речитативно-декламационной технике первоначальной версии «Псковитянки»; в то время как переоркестровка оперы Даргомыжского (спустя более чем тридцать лет) стала импульсом к написанию совсем иной и по жанру, и по сюжету, и по музыкальному языку оперы, «Моцарт и Сальери». Таким образом, ситуация с повторным редактированием «Каменного гостя» лишь доказывает значение внешних музыкальных воздействий на собственное творчество Корсакова.

³³ Скуратовский, В. И. «Продолжение будет. Н. Р-К». — С. 37.

³⁴ Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе. Материалы международной музыковедческой конференции 19–22 марта 2010 года. — СПб., 2010. — С. 279.

корсаковские редактуры — своей и чужой опер: «Римский-Корсаков был прав, улучшив свою собственную раннюю партитуру, но подвергать этой же операции детище своего друга ему не следовало. “Борис Годунов” — творение гения Мусоргского; первая версия “Псковитянки” — произведение его собственного исключительного таланта. Он возвысил одно и принизил другое примерно до одного и того же уровня»³⁵.

Однако мы можем предположить, что процессы редактуры своих и чужих сочинений для Римского-Корсакова оказались практически неотделимы друг от друга. Вероятно, для младшего из композиторов кружка редактирование наследия старших коллег — Глинки, Даргомыжского и участников «Могучей кучки» было своеобразной учебой, вдохновляющей его на создание собственных сочинений. Кроме того, излишняя самокритичность³⁶, постоянные сомнения в правильности тех или иных творческих решений в целом были характерны для Корсакова — и поэтому непрерывную редактуру можно назвать особым *modus vivendi* — образом жизни — композитора.

Подробное исследование многочисленных редакций своих и чужих сочинений дает ценнейший материал для анализа творческого процесса Корсакова, благодаря которому не только наследие, но и сама личность композитора приобретают совершенно новый ракурс рассмотрения. И если редакция его собственного творчества пока что попросту не исследована, то переработки Корсаковым чужих произведений теперь могут быть по праву лишены претензий, высказываемых поборниками аутентичности в отношении творчества Мусоргского и Бородина. Сам Корсаков писал об издании «Бориса Годунова» в своей редакции: «Издание без упорядочения умелой рукой не имело бы никакого смысла, кроме биографическо-исторического. <...> В настоящее же время необходимо было издание для исполнения, для практически-художественных целей, для ознакомления с его громадным талантом, а не для изучения его личности и художественных грехов»³⁷. Корсаков стремился в первую очередь создать «звучащее наследие»³⁸ «Могучей кучки», и поэтому гораздо важнее оценивать гигантскую редакторскую работу композитора не с музыкальной точки зрения, а с человеческой — как уникальный феномен.

³⁵ Abraham, G. Pskovityanka: The Original Version of Rimsky/Korsakov's First Opera // Musical Quarterly, 1968. Issue 1. Volume LIV. P. 73.

³⁶ Пример такого критического отношения к собственному творчеству дан в *Приложении 2*.

³⁷ ЛММЖ. — С. 167.

³⁸ Скуратовский, В. И. «Продолжение будет. Н. Р-К». — С. 38.

ГЛАВА 2. РЕАЛИЗАЦИЯ

Драматургия

В драматургическом отношении опера Корсакова во многом повторяет концепцию литературного первоисточника. Композитор сохраняет диспозицию сюжетных линий, заданных драмой Мея, и общий абрис развертывания фабулы. Однако в первоначальной версии оперы, которую М. П. Рахманова назвала «аскетической»³⁹, все же отсутствуют многие сцены пьесы и даже целое первое действие (во второй редакции ставшее прологом). Корсаков концентрируется на трех основных сюжетных линиях: Ольга — Иван Грозный, Ольга — Михайло Туча и Иван Грозный — народ; соответственно, в опере можно выделить и три жанровые и музыкально-тематические сферы, которые можно аккумулировать вокруг главных героев — Ольги и Ивана Грозного — и образа народа. Сцены, связанные с Ольгой, относятся к народно-бытовой и лирической стилистике; образ Грозного выражен в драматических и лирико-психологических сценах. Образ народа показан также в фольклорно-бытовой стилистике, однако в сцене Веча композитор поднимает ее до героического уровня.

В трех редакциях оперы соотношение этих сфер не было идентичным — возникали более или менее значительные отличия. Вторая редакция содержала существенные дополнения и изменения, которые заключались, в первую очередь, в создании Пролога и Увертюры к первому действию, а во-вторых, в корректировке драматургии третьего действия. Из целей, которые Корсаков ставил перед собой во второй редакции, главной представляется идея о приближении сюжетной концепции (и образной, и композиционной) к литературному первоисточнику. Поэтому в первую очередь шла работа над Прологом, от идеи которого в первой редакции композитор отказался — тогда его было решено купировать, а содержание пролога рассказать в беседе Грозного с Токмаковым. Впоследствии Пролог, сочиненный для второй редакции, но существенно утяжеливший общую композицию, все же превратится в одноактную оперу «Боярыня Вера Шелога».

Помимо Пролога, приближение «Псковитянки» к драме Мея выразилось в усилении роли бытовой и лирической сюжетных линий. Во второй редакции появилось несколько новых эпизодов, а прежние были расширены; кроме того, Корсаков ввел новую любовную линию — Стеша Матута и Четвертка Терпигорев, — призванную добавить в оперу комическое начало и оттенить главную драматическую пару Ольги и Михайлы Тучи. Кроме того, изменился и финал оперы: во второй редакции Ольга не погибает от пули опричника, а, как и в драме Мея, закалывается кинжалом. Все эти нововведения значительно разнообразили жанровую драматургию оперы, но, в то же время, «размыли» ее основное содержание, в связи с чем Корсаков вскоре почувствовал необходимость в еще одной, третьей редакции оперы.

В ней он практически полностью возвратился к первоначальному плану. От второй редакции осталась трехактная структура и несколько оркестровых эпизодов, которые образуют полноценную сквозную симфоническую линию. Развернутая Увертюра (вместо более краткого Вступления первой редакции), написанные специально для третьей редакции музыкальные картины «Вечевой

³⁹ Рахманова, М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. — С. 90.

набат» и «Лес, гроза, царская охота» вкупе с уже существовавшим инструментальным интермеццо «Портрет Ольги» создали драматический план, который можно уподобить сценам отстраняющего действия. Такое значение оркестровых фрагментов в третьей редакции, вероятно, коррелирует с впечатлениями Корсакова от премьеры «Кольца нибелунгов» Вагнера и в целом от симфонической драматургии вагнеровских опер. В критике обилие симфонических эпизодов вызвало массу упреков — Корсакова обвиняли в излишнем симфонизме и в «перенесении <...> основного музыкально-тематического действия в оркестровую партию»⁴⁰. Однако оркестровые фрагменты привнесли в действие большую объемность и многоплановость: отчасти они построили необходимые связи и оттенили драматические вокально-хоровые сцены, а отчасти и перенесли в оркестровую ткань драматическое развитие сюжета. Благодаря оркестровым фрагментам в опере еще больше усилилась интонационная общность, а с другой стороны, появилась и линия собственного развития симфонических эпизодов. Предположим, что четыре наиболее значимых эпизода (увертюра, «набатное» интермеццо перед сценой Веча, интермеццо «Портрет Ольги» между картинами второго действия и музыкальная картина «Лес, царская охота, гроза») можно уподобить четырем частям сонатно-симфонического цикла, где действенная увертюра оказывается сонатным аллегро, «Набат» — скерцо, «Портрет Ольги» — медленной частью, а сцена охоты и грозы — грандиозным финалом.

В остальном же, изменения между первой и третьей версиями оказались не столь существенны. Сам Корсаков писал, что в окончательной версии «Псковитянки» он «в общем не отступал от первой ее редакции». Поэтому здесь уместно сравнение, проведенное М. П. Рахмановой: «между первой и третьей редакциями оперы возникает соотношение, отчасти напоминающее соотношение между двумя авторскими редакциями “Бориса Годунова”»⁴¹. Учитывая одинаковое, в общем, значение двух редакций «Годунова» в истории музыки, особенно удивительно то, что большинство исследователей предпочитают анализировать только третью редакцию «Псковитянки», к первой обращаясь только для того, чтобы показать ее несовершенство. В числе тех, кто признает самостоятельность и художественную ценность первой версии оперы — М. П. Рахманова, Р. Тарускин и М. С. Друскин, причем последний — единственный исследователь, подробно проанализировавший декламационность и мелодику первой редакции.

Учитывая значительное изменение драматургии во второй редакции по сравнению с первой, а затем — возвращение к первоначальным идеям в третьей, окончательной версии оперы, именно о второй редакции представляется необходимым сказать отдельно. Большинству исследователей вторая редакция представляется своеобразным казусом, но именно она, по нашему мнению, стала одной из важных вех на пути Римского-Корсакова. Помимо прочих аспектов, именно в ней композитор впервые обратился к религиозной тематике. Он, всю жизнь считавший себя атеистом и откровенно писавший об этом в «Летописи», тем не менее, неоднократно затрагивал эту сферу в своей музыке. Введение во вторую редакцию «Псковитянки» персонажа Николы Салоса, псковского юродивого, стало первым подобным случаем.

⁴⁰ Рахманова, М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. — С. 90.

⁴¹ Рахманова, М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. — С. 85.

Блаженный Никола Салос — один из известнейших юродивых за всю историю Руси, упомянутый во множестве источников — церковных, исторических, а также в свидетельствах путешественников. Он, известный также под именем Микулы Свята, прожил всю жизнь при Троицком соборе в Пскове, в котором и был похоронен (случай беспрецедентный — подобной чести удостаивались только бояре и знать). Таким способом псковичи почтили память святого, спасшего их город от гибели. В феврале 1570 года, после похода с войском опричников на Новгород, царь Иоанн Грозный направился в Псков, подозревая город в измене и готовя ему участь Новгорода. В Псковской летописи об этом было сказано так: «Прииде царь с великою яростию, яко лев рыкая, хотя растерзати неповинныя люди и кровь многую пролити»⁴². Зная возможные последствия гнева царя, никто из приближенных не смел противоречить ему — повлиять на Грозного могла лишь высшая сила, какой и явился Салос.

Вот что пишет об этом в 1870 году российский историк П. В. Знаменский⁴³: «Царь Грозный шел погромить Псков — но вот из среды псковских граждан, встречавших царя с хлебом и солью в трепещущих руках, выступает перед ним блаженный Никола Салос с куском сырого мяса и с тяжким обличением в кровожадности — и царь, убивший за обличения митрополита, покорно выслушивает грубое слово юродивого и щадит опальный город».

Знаменский опирается на версию английского дипломата и путешественника Джерома Горсея, который, впрочем, весьма критично оценивает личность юродивого: «Колдун или мошенник, которого они почитали как своего оракула, святой человек по имени Микула Свят встретил царя смелыми проклятиями, заклинанием, руганью и угрозами, называл его кровопийцей, пожирателем христианской плоти, клялся, что царь будет поражен громом, если он или кто-нибудь из его войска коснется с преступной целью хотя бы волоса на голове последнего из детей этого города. <...> Царь содрогнулся от этих слов и просил его молиться об избавлении и прощении его жестоких замыслов»⁴⁴.

Н. М. Карамзин, пожалуй, точнее и подробнее всех описал встречу Царя и Юродивого: «Царь слушал молебен в храме Троицы и зашел в келию к старцу Салосу Николе, который под защитою своего юродства не убоился обличать тирана в кровопийстве и святотатстве. Пишут, что он предложил Иоанну в дар... кусок сырого мяса; что Царь сказал: “Я Христианин и не ем мяса в Великий Пост”, а пустынный отвечивал: “Ты делаешь хуже: питаешься человеческою плотию и кровию, забывая не только Пост, но и Бога!” Грозил ему, предсказывал несчастья и так устрасил Иоанна, что он немедленно выехал из города, <...> дозволил воинам грабить имение богатых людей, но не велел трогать Иноков и Священников»⁴⁵.

Корсаков обратился к истории Салоса спустя ровно триста лет после смерти того, в 1876 году, создавая вторую редакцию оперы. В числе прочих нововведений Балакирев предложил добавить в начале третьего действия хор калик переходящих.

⁴² Полное собрание русских летописей. Томъ пятый. V. VI. Псковскія и Софійскія летописи. — СПб., 1851. — С. 74.

⁴³ Знаменский, П. В. История русской церкви. — М., 1996. — С. 75.

⁴⁴ Горсей, Дж. Записки о Московіи XVI века. — СПб., 1909. — С. 24–25.

⁴⁵ Карамзин, Н. М. История государства Россійскаго. Томъ IX. — СПб., 1821. — С. 154–155.

Хоровой эпизод должен был располагаться внутри сцены у Печерского монастыря. Музыкальным материалом, по замыслу Балакирева, мог послужить стих об Алексее божьем человеке, подлинная мелодия которого была помещена в сборнике Т. И. Филиппова⁴⁶. Милий Алексеевич, «забрав себе что-либо в голову, обыкновенным упорством добивался этого во что бы то ни стало, в особенности в области чужих дел»⁴⁷, — и Корсаков поддался требованиям учителя, хоть вставка и была мотивирована лишь тем, что дело происходит вблизи монастыря.

Кроме интереса к характерному музыкальному колориту духовного стиха, что в принципе было типичным признаком *couleur locale*, присущего романтической опере (в том числе и с историческими сюжетами), для Балакирева роль, по-видимому, играли и его тогдашние духовные интересы. Глава «Могучей кучки», который к тому времени уже постепенно возвращался к активной музыкальной жизни после долгого перерыва, сильно изменился. Корсаков пишет в «Летописи моей музыкальной жизни», что Балакирев стал чрезвычайно набожен, соблюдал даже малейшие церковные праздники, вел религиозные разговоры, которые «кончались просьбою: “Пожалуйста, ну для меня, перекреститесь; один только раз перекреститесь. Ну, попробуйте”. Он, очевидно, веровал в чудотворную силу крестного знаменья и уповал, что осененные крестом могут, в силу этого чудотворного действия, невольно переменить образ мыслей»⁴⁸.

Но вряд ли обращение к напеву духовного стиха об Алексее божьем человеке можно объяснить всего лишь настойчивым требованием Балакирева. По-видимому, образ аскетичного святого Алексея был близок самому Корсакову, или же музыкальный материал привлек его настолько, что в итоге он использовал его в трех своих сочинениях. После обращения к стиху в сборнике Филиппова, а затем в работе над второй редакцией оперы (1876–1877 гг.), Корсаков включил его в качестве последнего антракта в музыку к драме «Псковитянка» (1877 г.), а также создал самостоятельное хоровое произведение под названием «Стих об Алексее божием человеке» (1894 г.).

Для большего обоснования вставного хора во второй редакции «Псковитянки» Корсаков решил развить новый мотив и написать целую сцену: «Я придумал следующее. После хора калик перехожих, расположившихся около пещеры юродивого Николы, должна была появиться царская охота с Иваном Грозным во главе, застигнутая налетевшей грозой, во время которой юродивый старец грозит царю за пролитие неповинной крови, после чего суеверный Иван в страхе спешит удалиться вместе со свитой, а калики перехожие вместе с Николой проходят в монастырь. Гроза стихает, и при последних отдаленных раскатах грома слышится песня девушек, идущих по лесу и потерявших Ольгу. <...> Балакирев одобрил мою мысль, благодаря которой осуществлялась любезная ему идея вставить песню про Алексея божия человека»⁴⁹.

Так во второй редакции «Псковитянки» появился образ Николы Салоса. Замысел этой сцены выдает в Корсакове композитора, прекрасно чувствующего

⁴⁶ Сборник «40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизированных Н. А. Римским-Корсаковым» вышел в 1882 году.

⁴⁷ ЛММЖ. — С. 121.

⁴⁸ ЛММЖ. — С. 117.

⁴⁹ ЛММЖ. — С. 121.

природу театра, а план, предложенный им, отличается драматической динамикой. За короткое время друг друга сменяют четыре контрастных музыкальных эпизода, в которых использованы жанровые топосы романтической оперы: инструментальная картина грозы, диалогическая сцена Царя и Николы, хор калик перехожих, песня девушек. Столкновение образов грозы и охоты с их стихийною силою, с одной стороны, и христианского смирения — с другой, помимо сценической зрелищности имеет и символическое значение. Спустя 30 лет Корсаков еще раз вернется к такому сопоставлению в «Китеже», превратив его в ключевой мотив сюжета.

Именно этот эпизод оказывается кульминацией «Псковитянки» — именно благодаря обилию важнейших топосов за короткий промежуток времени и средоточению главных сюжетных линий, сходящихся в одной точке — точке золотого сечения. Впоследствии Корсаков скажет об этом фрагменте в «Летописи»: «Хор калик, написанный фугообразно, нравился Балакиреву и многим; я сам доволен был, и многие другие, входом царской охоты и грозой <...>. Но партия юродивого Николы была слаба безусловно, будучи приписана на оркестровом фоне грозы и представляя собой бессодержательный голос и мертвую, сухую декламацию»⁵⁰. Иными словами, эффектный драматургический замысел композитора, по его собственному мнению, не получил должной музыкальной реализации.

О драматургической стороне сцены негативно отзывается и единственная исследовательница, упоминающая о существовании этого эпизода, А. М. Виханская: «Сцена с Николой Салосом значительно снизила образ Грозного. Создавалось впечатление, что царь Иван пощадил Псков, движимый не мудростью государственного политика <...> (как в первой и третьей редакциях оперы), но суеверным страхом, вселенным в него пророчеством отшельника»⁵¹.

В третьей редакции «Псковитянки» композитор купирует практически всю сцену, оставляя «Грозу и царскую охоту» лишь в качестве оркестровой картины перед хором девушек. Вторая редакция осталась лишь в рукописных разрозненных черновиках — и мы можем только присоединиться к высказанному М. П. Рахмановой сожалению о том, что эта версия, в которой есть исключительно интересные страницы, пока не только не поставлена, но даже не издана⁵².

Можно по-разному оценивать музыкальные качества сцены с Юродивым — как с опорой на мнение самого композитора, так и в перспективе развития жанра декламационной оперы, ведущей начало от «Каменного гостя» Даргомыжского к «Моцарту и Сальери». Декламация в этой камерной опере Корсакова, действительно, более гибка и интонационно разнообразна, чем аналогичные образцы во второй редакции «Псковитянки», но, возможно, путь к новому жанру был проложен уже в этот период творчества. Наиболее вероятно другое — «сухость» и «ученость» музыкального языка могут быть связаны с периодом активной учебы композитора.

С 1874 года Корсаков, вступивший несколькими годами ранее в должность профессора Петербургской консерватории, начинает и сам активно обучаться гармонии и контрапункту. И, по большому счету, вторая редакция «Псковитянки»

⁵⁰ ЛММЖ. — С. 123.

⁵¹ Виханская, А. М. Неопубликованная редакция оперы «Псковитянка». — С. 7–8.

⁵² Рахманова, М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков.

окажется единственным крупным сочинением в те годы — и единственным свидетельством этого переходного периода. Вслед за тем будут созданы «Майская ночь» и «Снегурочка», и к «Псковитянке» Корсаков вернется уже зрелым мастером, в начале 1890-х годов.

Драматургические нововведения второй редакции в окончательной версии оперы будут изъяты практически полностью — композитор будет стремиться к большей лаконичности и сжатости формы. Что касается эпизода с Николой Салосом и каликами переходными, то его изъятие могло быть вызвано, помимо уже упомянутой авторской критики в отношении музыкального языка, ухудшением отношений с Балакиревым. В «Летописи» Корсаков пишет о пустяшной размолвке с учителем, произошедшей в конце 1890 года, которая впоследствии привела к полному разрыву⁵³.

Религиозные воззрения Корсакова в это время стали более резкими, чем в период создания второй редакции, когда он во многом еще находился под влиянием Балакирева. За пару лет до обращения к третьей редакции композитор создает увертюру «Светлый праздник», и в ее описании подчеркивает не столько религиозный, сколько исторический аспект: «В увертюре соединились воспоминания о древнем пророчестве, о евангельском повествовании и общая картина пасхальной службы с ее “языческим веселием”»⁵⁴. «Языческое веселье» — не случайная ремарка, ниже Корсаков поясняет: «Скакание и плясание библейского царя Давида перед ковчегом разве не выражает собой настроения одинакового порядка с настроением идоложертвенной пляски? Разве русский православный трезвон не есть плясовая церковная инструментальная музыка? <...> А все эти пасхи и куличи, зажженные свечи... Как все это далеко от философского и социалистического учения Христа!»⁵⁵.

К середине 1890-х интерес Корсакова к духовной музыке ослабевает — по сравнению с десятилетием 1880-х, к которому относятся основные духовные сочинения композитора. В начале 1883 года Балакирев и Корсаков начинают управлять Придворной капеллой — и следующие 11 лет службы Корсакова в этом учреждении стали важнейшим опытом в его преподавательской и композиторской работе. Именно в это время и была создана основная часть всех духовно-музыкальных произведений Римского-Корсакова.

Любопытно, что первое серьезное обращение Корсакова к духовной музыке все исследователи датируют именно началом работы в Капелле. А наиболее ранним сочинением на церковную тематику, еще до Капеллы, Н. Ю. Плотникова называет Струнный квартет на русские темы, название финала которого — «В монастыре»⁵⁶. Квартет был сочинен в 1879 году, в то время как вторая редакция «Псковитянки» создавалась в 1876–1877, за три года до «самого раннего сочинения». Таким образом, эпизод с Николой Салосом и выделенный затем в самостоятельное

⁵³ ЛММЖ. — С. 207.

⁵⁴ ЛММЖ. — С. 198.

⁵⁵ ЛММЖ. — С. 198.

⁵⁶ Плотникова, Н. Ю. Духовная музыка Н. А. Римского-Корсакова // Н. Римский-Корсаков. Собрание духовно-музыкальных сочинений. Для смешанного хора без сопровождения. — С. 1–18.

произведение «Стих об Алексее Божиим человеке» воспринимается как некий казус, исключение из правил.

Эпизод с Николой Салосом существенно повлиял на образную сферу и драматургию «Псковитянки»; тогда как композиция оперы изменилась скорее из-за введения сразу нескольких новых героев. Опера обогатилась новыми жанровыми сферами, стала более разнообразной, — но возникли проблемы с формой, которая оказалась рыхлой и нестройной. Приближая драматургию к первоисточнику и одновременно с этим добавляя новые образы, Корсаков утратил цельность композиции. Поэтому изменения третьей редакции уже были направлены на возвращение к лаконичности и компактности. Композиция окончательной версии «Псковитянки» сосредоточена вокруг образов главных героев, тогда как второстепенные персонажи оказываются фоновыми — но благодаря этому опера стала динамичной, компактной, идеальной по форме. Три версии «Псковитянки» — три этапа в жизни композитора: ранний, переходный и зрелый; и в драматургическом и композиционном плане оперы это явственно отражается.

Путь к будущим операм Корсакова

Создание первой оперы во многом определило для Римского-Корсакова один из векторов развития на долгие годы. «Псковитянка», считающаяся многими не самой удачной и не самой характерной в жанровом плане для композитора оперой, тем не менее, стала мощным трамплином для создания целого ряда последующих произведений.

Первое оперное сочинение Корсакова открыло триаду исторических опер: «Псковитянка», «Боярыня Вера Шелога», «Царская невеста». Оперы, написанные на основе литературных первоисточников одного автора, — Льва Мея — объединены, помимо этого, одним историческим периодом, а главное, одним главным героем — Иваном Грозным. Первая по хронологии событий опера триады — «Боярыня Вера Шелога», — написанная изначально в качестве Пролога ко второй редакции «Псковитянки», лишь впоследствии была выделена автором в самостоятельное произведение. В начале 1898 года Корсаков, за несколько лет до того создав третью редакцию «Псковитянки», вновь обращается к предыдущей версии оперы — для того, чтобы переделать ее пролог. Изначально он рассматривает этот материал двояко — и как отдельную одноактную оперу, и как часть «Псковитянки».

«Боярыня Вера Шелога» приближается по типу к моноопере: все действие сконцентрировано на образе Веры, а остальные персонажи (Надежда, сестра Веры, мамка Власьевна, боярин Шелога, князь Токмаков) оказываются второстепенными, лишь участвуя в диалогах с Верой. Опера целиком построена на тексте драмы Мея — Корсаков не создает либретто; таким образом, «Боярыня Вера Шелога» практически становится в один ряд с литературными операми — «Каменным гостем» и «Моцартом и Сальери».

В оперу входит большая часть пролога несостоявшейся «Псковитянки» 1870-х годов. Наиболее удачные моменты из этого материала относятся к партии Веры: это знаменитая Колыбельная и рассказ о дороге в Печерский монастырь, в котором Корсаков процитировал материал из третьего действия «Псковитянки» — появления Ольги в лесу недалеко от монастыря. Заново, судя по «Летописи», создается лишь начало — до Колыбельной — и фрагмент между Колыбельной

и Рассказом. Однако А. М. Виханская доказывает, что весь материал «Шелогии» был создан уже в 1870-е годы. Анализ, проведенный ею, свидетельствует, что и оркестровое вступление, и сцена Веры с Надеждой существовали уже во время создания второй редакции «Псковитянки». А новые детали, появившиеся спустя двадцать лет, относились не столько к полному мелодическому обновлению, сколько к новым композиционным приемам, способствовавшим преодолению «суховатой» декламации ранней редакции⁵⁷.

Таким образом, «Боярыня Вера Шелога», а значит, и «Псковитянка», плотью от плоти которой является одноактная опера-пролог, стала началом нового этапа в творчестве Римского-Корсакова. На этом этапе композитор создает камерно-вокальные произведения — романсы, дуэты, трио — и оперы: «Моцарт и Сальери», «Сервилия», «Пан воевода», наконец, «Царская невеста». И, скорее всего, именно работа над «Шелогой» повлияла на то, что из всех актуальных в тот момент сюжетов Корсаков выбрал именно «Царскую невесту» Мея (которая, кстати, еще в 1860-х годах привлекала Балакирева и Бородина)⁵⁸.

Корсаков приступает к осуществлению своего замысла, как только заканчивает оркестровку «Шелогии». Первым делом он обозначает сценарий и либретто — в котором планирует внести изменения в текст Мея, «дабы образовать более или менее долгие лирические моменты для арий и ансамблей»⁵⁹. Эти добавления Корсаков поручает сделать своему бывшему ученику И. Ф. Тюменеву, который станет впоследствии одним из главных либреттистов Корсакова — наряду с В. И. Бельским. В ансамблях «Царской невесты» — трио из первого действия, квартета из второго и секстета из третьего — композитор отрабатывает новые приемы вокального письма. Всегда самокритичный, он оценивает эти эпизоды с небывалой гордостью: «Я полагаю, что по певучести и изяществу самостоятельного голосоведения со времен Глинки подобных оперных ансамблей еще не было»⁶⁰. Композитор концентрируется на вокальных сценах, сознательно упрощая оркестровую вертикаль, но все же выделяет несколько инструментальных эпизодов — оркестровое интермеццо, сцену Любаши с Бомелием, въезд царя Ивана, секстет, — называя их «интересными и эффектными»⁶¹.

В «Царской невесте» Корсаков не цитирует ни одной народной темы — за исключением древней подблюдной песни «Слава», которая была необходима по сюжету и которую Корсаков полифонически соединяет с автоцитатой, лейтмотивом Ивана Грозного из «Псковитянки». Этот контрапункт звучит в оркестровой ткани в четвертом действии, когда Малюта Скуратов объявляет волю Царя, желающего взять в жены Марфу. Тема Грозного возникает в опере еще один раз — во втором действии, когда у дома Марфы появляются всадники, в одном из которых легко угадывается Иван Грозный. Не произнося на сцене ни слова, Грозный определяет весь трагический ход сюжета — и поэтому его лейтмотив звучит здесь в качестве темы рока, что и ощущает Марфа, произнося фразу «Застыла в сердце кровь!»

⁵⁷ Виханская, А. М. К истории «Веры Шелогии» // Советская музыка. — № 6. — М., 1958. — С. 42–85.

⁵⁸ Балакирев, М. А. Исследования и статьи. — С. 363.

⁵⁹ ЛММЖ. — С. 250.

⁶⁰ ЛММЖ. — С. 250–251.

⁶¹ ЛММЖ. — С. 251.

В жанровом аспекте близость «Царской невесты» ее оперным «предшественницам» не так велика, как в образном плане. «Царская невеста», имеющая, как и «Псковитянка» и «Боярыня Вера Шелога», историческую подоплеку, все же в меньшей степени может быть жанрово определена как историческая опера: «И пьеса, и опера, написанная по ней, принадлежат не к типу “исторических драм”, как “Псковитянка” или “Борис”, а к типу произведений, где историческая обстановка и персонажи — исходное условие для развития действия»⁶². В «Царской невесте», как и во многих пьесах, посвященных эпохе Ивана Грозного, содержится «конфликт личности и государства»; однако в этой опере, в отличие от «Псковитянки», есть налет мелодраматичности, сближающий ее с «Паном воеводой» и «Сервилией», а также операми Чайковского: «Опричником» (также созданным на историческую тематику) и «Чародейкой».

Влияние «Псковитянки» на исторические оперы трилогии, а также на «Сервилию» (аналогичным образом написанную на сюжет Мея, хоть и с иным историческим уклоном) очевидно. А в случае с «Сервилией» есть и музыкальные заимствования, о чем Корсаков указывает в «Летописи»: «Материал для заключительного многоголосного “Credo” был мною заимствован из заключительного “аминь” второй редакции “Псковитянки”, неуместного в последней. Переходами от голосов солистов к голосам нарастающего хора в этом “Credo” я не могу не быть довольным»⁶³.

Несомненна роль «Боярыни Веры Шелоги», а значит, и «Псковитянки» в самом жанре камерных опер Корсакова: «Моцарт и Сальери», «Пан воевода» и «Кашей Бессмертный»; кроме того, работа над «Моцартом и Сальери» одновременно с второй редакцией «Каменного гостя» объединяет две корсаковские оперы еще и обращением к двум оркестровкам оперы Даргомыжского.

Отдельный вопрос представляет собой влияние первой оперы Корсакова на предпоследнюю — «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Образ Ольги, спасительницы города, пожертвовавшей собой и ради любимого человека, и ради родного Пскова, явно перекликается с всеобъемлющим образом Февронии. Кроме того, эти оперы выделяются среди корсаковских сочинений отсутствием парности женских образов — и там, и там главная героиня не имеет «дублера». А важнейшую сцену Веча, центральным эпизодом которой становится песня Михайла Тучи с хором, нельзя не сравнить с третьим действием «Китежа» и песней Княжича Всеволода «Поднялася с полуночи».

Среди сказочных опер Корсакова, на первый взгляд, никак не соприкасающихся с тематикой «Псковитянки», также есть сочинения, не избежавшие влияния. Это «Снегурочка» и «Садко», важнейшие вехи всего творчества Корсакова. О сравнении образов Николы Салоса из второй редакции «Псковитянки» и Николы Чудотворца из «Садко», интонационных аналогиях между ними, а также об общем значении этих сцен в контексте опер будет сказано в последней главе. А в «Снегурочке» сравнение с «Псковитянкой» вызывает сцена в Ярилиной долине из четвертого действия оперы. Текст и мелодика ариозо Снегурочки, обращенного к матери Весне, явно коррелирует с материалом ариетты Ольги из первой картины второго действия. Образы главных героинь, пришедших «из иного мира»,

⁶² Рахманова, М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. — С. 158.

⁶³ ЛММЖ. — С. 271.

сравнила в своей работе М. В. Шиман, указав также на единую мифологическую модель двух опер, сходства в интонационном комплексе, аналогии между образами главных героев и драматургические аллюзии⁶⁴.

Подытоживая, можно сказать, что первая опера Римского-Корсакова, многими воспринимавшаяся, как «незрелый опыт», оказала внушительное воздействие на все отрасли оперного искусства композитора. В триаде «Псковитянка» — «Вера Шелоба» — «Царская невеста» Корсаков сумел создать уникальную картину эпохи Ивана Грозного, обогатив жанр русской исторической оперы и насытив его новыми деталями. Женские образы сказочных опер не были бы столь возвышенными и многогранными без влияния Ольги-Псковитянки. Наконец, русский «Парсифаль» — опера-литургия «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» также создает своеобразную арку между самым ранним и поздним оперным сочинением композитора.

ГЛАВА 3. КОМПОЗИТОРСКАЯ ТЕХНИКА

Мелодика, декламация и тональный план

В «Симфонических этюдах» Б. В. Асафьев назвал «Псковитянку» «оперой-летописью»⁶⁵, сравнивая ее с «оперой-былиной» «Садко» и «оперой-сказанием» «Китежем». Помимо сюжета, «летописным» и аскетическим характером обладает и драматургия, о чем было сказано в предыдущей главе; еще более прямо исследователи соотносят это качество с особенностями интонационного склада оперы. Так, М. П. Рахманова, к примеру, пишет об «аскетизме и радикализме в решении проблем <...> музыкальной речи»⁶⁶, указывая, что эти качества явно говорят о влиянии на «Псковитянку» «Каменного гостя» и первой редакции «Бориса Годунова».

Проблема, обозначенная Рахмановой, как нам кажется, реализуется в двух взаимосвязанных планах, относящихся к музыкальным характеристикам персонажей: использование лейтмотивной техники и стиль речитативного письма.

Первый план ярче всего реализуется в кратких монотематических характеристиках главных лирических героев — Ивана и Ольги. Лейтмотивная техника, которой насыщена вся музыкальная ткань оперы, нередко критиковалась и коллегами, и самим Корсаковым. Сравнивая свое «применение руководящих мотивов»⁶⁷ с Вагнером, он пишет: «У него они являются всегда в качестве материала, из которого сплетается оркестровая ткань. У меня же, кроме подобного применения, лейтмотивы появляются и в поющих голосах, а иногда являются составными частями более или менее длинной темы. <...> Иногда лейтмотивы являются действительно ритмико-мелодическими мотивами, иногда же только как гармонические последовательности; в таких случаях они скорее могли бы быть названы лейтгармониями. Такие руководящие гармонии трудно уловимы

⁶⁴ Шиман, М. В. «Псковитянка» и «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова: история и миф // Южно-Российский музыкальный альманах. — Ростов-на-Дону, 2015. — С. 17–24.

⁶⁵ Асафьев, Б. В. Симфонические этюды. — С. 50.

⁶⁶ Рахманова, М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. — С. 90.

⁶⁷ ЛМЖ. — С. 161.

для слуха массы публики, которая предпочтительнее схватывает вагнеровские лейтмотивы, напоминающие грубые военные сигналы»⁶⁸.

В то же время, Ц. А. Кюи в своем отзыве на премьеру первой редакции «Псковитянки» пишет о «некотором однообразии, <...> которое происходит от малого разнообразия музыкальных идей, <...> [которые] большей частью родственны между собой»⁶⁹.

Тем не менее, именно такая свободная трактовка принципов мотивной повторности позволила композитору, с одной стороны, добиться тематической насыщенности музыкальной ткани оперы — качества, которое впоследствии станет типичным для его опер в целом; с другой — использовать действенный потенциал этой техники для создания эффекта сквозного драматического действия музыкальными средствами. «Малое разнообразие музыкальных идей», отмеченное Кюи, — упрек не в полной мере справедливый. Конечно, «Псковитянка» не отличается такой музыкально-тематической и жанровой роскошью, как «Снегурочка» или «Садко», но в ней есть все те компоненты, которые получают развитие в будущих шедеврах — и мелодическое богатство, и разнообразная жанровая природа, и симфонизм, пронизывающий всю музыкальную ткань. Гораздо большего внимания заслуживает замечание Кюи о родстве мотивов между собой и наблюдение Корсакова, отметившего свободное и разнообразное положение этих лейтмотивов в музыкальной ткани — в вокальных голосах, оркестровом сопровождении, как самостоятельных тематических образований либо в качестве составной части более крупных мелодических построений. В такой гибкости ощущается родство с принципами тематической работы в «Жизни за царя» Глинки, признанном образце яркого проявления симфонического мышления в опере⁷⁰. Конечно, у Глинки данный принцип выражен с «кинжальной» остротой, линии интонационного родства, мотивной «выводимости» прочерчены более рельефно, чем в первой опере Корсакова. Однако интенция следовать по этому пути в «Псковитянке» намечена отчетливо.

По насыщенности лейтмотивами и лейтгармониями, о которых писал Корсаков, на первый план выходят партии двух главных героев — Ивана и Ольги. Асафьев метко сравнил тему Ивана (которую, по словам В. В. Ястребцева, Корсаков выводил «из пенья монахов в Тихвинском Богородицком монастыре и вообще из знаменного распева»⁷¹) со значением темы-вождя в фуге⁷². Это сравнение можно продлить и предположить, что монотематическая техника «Псковитянки» позволяет сравнить ее с двойной фугой, где две темы равны лейтмотивам Ивана (*Нотный пример № 1а*) и Ольги (*Нотный пример № 1б*).

Лейткомплекс Ивана оказывает большое значение на весь гармонический стиль оперы, который Кандинский назвал «суровым и внутренне напряженным,

⁶⁸ ЛММЖ. — С. 162.

⁶⁹ Орлова, А. А., *Римский-Корсаков, В. Н.* Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества. Вып. 1–4. Том 2. — Л., 1975. — С. 75.

⁷⁰ Асафьев, Б. В. М. И. Глинка. — М., 1978. — 310 с.

⁷¹ Ястребцев, В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Том II. — Л., 1960. — С. 470.

⁷² Асафьев, Б. В. Симфонические этюды. — С. 51.

<...> нередко с терпким привкусом архаики»⁷³. Короткий лейтмотив царя Ивана, древняя попевка становится основой всего интонационного языка оперы, проникая во все пласты посредством постоянного варьирования. Асафьев называет прием этой характеристики иконописным: «Он вызывает в памяти ритм линий старинных русских икон и являет нам лик Грозного в том священном ореоле, на который царь сам постоянно опирался, мня себя посланцем и исполнителем велений высшей воли, возложившей на него тягость царской власти»⁷⁴.

Если мелодика Грозного характеризуется варьирующимся в деталях, но все же неизменным мотивом, то музыкальная речь Ольги существенно трансформируется на протяжении действия. В начале оперы, в дуэте с Михайлом Тучей музыкальной речи Ольги присуща бытовая, квазинародная интонационность, похожая на частый говор (Асафьев объясняет это тем, что она «еще не оторвалась как личность от быта, от терема»⁷⁵). Но уже при первой встрече с Грозным в партии Ольги появляется длинная, широкая мелодия — ее лейтмотив, впервые использованный в оркестре в качестве побочной темы увертюры. Наиболее явно «конфликт» между двумя характеристиками образа — «говорок» и протяженная кантилена — проявляет себя в дуэте Ольги и Тучи из третьего действия: в обращении к Туче Ольга переходит на своеобразный «любовный причет», а в воспоминаниях о Грозном вновь возникает распевный лейтмотив.

К последней картине оперы мелодичность и распевность полностью вытесняют бытовое начало из речи Ольги — и тогда на первый план выходит другой, более важный конфликт: конфликт языка Грозного и языка Ольги. Несмотря на смягчение образа Грозного к концу оперы, его реплики, обращенные к Ольге, по-прежнему суровы — тогда как Ольга изъясняется языком любви и нежности. И только после смерти Ольги грозный царь, оплакивающий труп дочери, «перенимает» ее стилистику — что означает победу смирения Ольги над жестоким гневом Ивана, а значит, — и свободу Пскова.

Эти детали присутствуют уже в первой редакции «Псковитянки» — и сохраняются в опере до самых поздних правок. Однако в ранней версии гораздо более ощутимы архаика и суровость, отмеченные в языке оперы исследователями. В окончательной редакции большую роль уже будет играть следование европейским образцам, характерное для более позднего корсаковского стиля.

Отдельно следует сказать о тональной драматургии в разных редакциях оперы. Одной из главных тональностей «Псковитянки» можно назвать *h-moll* — любимую Балакиревым, наряду с *Des-dur*: «Милий Алексеевич любит и признает, в сущности, только эти два строя, к остальным же довольно равнодушен»⁷⁶. *h-moll* возникает уже в увертюре первой и второй редакций — в этой тональности написана главная партия; при этом побочная партия, воплощающая образ Ольги, написана в *As-dur* — вероятно, настолько далекие тональности призваны лишней раз подчеркнуть полярность образов. Однако в третьей версии оперы композитор переносит главную партию в *c-moll*, а побочную — в *A-dur*. Возможно, таким

⁷³ Кандинский, А. И. История русской музыки. Том 2. Книга 2. Вторая половина XIX века. Н. А. Римский-Корсаков. — М., 1979. — С. 46.

⁷⁴ Асафьев, Б. В. Симфонические этюды. — С. 51.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Ястребцев, В. В. Римский-Корсаков Н. А. Воспоминания : В 2 т. Т. 1. — С. 46.

образом Корсаков стремится уйти из сферы тональностей Балакирева; кроме того, вместе с остинатным пунктирным ритмом новая основная тональность, как считает О. А. Бозина, «придает звучанию иной смысловой оттенок — обостренно-экспрессивного, драматичного высказывания», тогда как в раннем варианте увертюры воплощался «более сдержанный, суровый, объективно-летописный, архаичный образ»⁷⁷.

Любопытный образец тонального мышления Корсакова представляет собой сцена Ольги, Стеши и мамок из первой картины первого действия. Если в первой ее редакции практически вся сцена звучит в Es-dur, то в третьей Корсаков осуществляет достаточно далекую модуляцию с единственной целью: чтобы лирический возглас Ольги прозвучал в Ges-dur, тональности, опять же, близкой Балакиреву и близкой к Des-dur, в котором тема Ольги звучит в увертюре.

В связи с этим меняется весь тональный план сцены, диапазон хоровых реплик и реплик Стеши и Власьевны. Кроме того, в аккомпанементе последних слов Власьевны перед «Сказкой про царевну Ладугу» возникает хроматический нисходящий ход в басу — гамма «два тона — полутон», — словно намекающий на предстоящие трагические события в сюжете.

Декламационность и речитативная техника первой и третьей редакции подробно рассмотрены М. С. Друскиным. Он пишет о двух видах речитатива в оперном творчестве Корсакова: а *riacere* — исполняемый свободно в отношении ритма и с оркестровым сопровождением преимущественно в моменты вокальных пауз — и *in tempo*, то есть, на фоне сплошного звучания оркестра. Если первый тип речитатива воссоздает краткую и практически безэмоциональную речь, приближенную к говору и далекую от песенности, то вторая разновидность отражает «более или менее связные разделы текста (монолога или диалога), в которых подготавливается идейно-эмоциональная атмосфера, служащая основой для развернутых сольных или ансамблевых сцен»⁷⁸.

Речитатив первой редакции «Псковитянки» нужно отнести скорее к первому типу, тогда как в поздней версии оперы декламация становится более мелодичной и насыщенной. Однако, несмотря на «несвязность и расшитость речитативов»⁷⁹, которую отмечал сам композитор, многие детали достойны более пристального рассмотрения. Так, Друскин выделяет отдельные реплики в сцене «Веча», в которой не только хор, но и сольные эпизоды проникнуты «народно-бунтарским содержанием»⁸⁰. В первую очередь, это черты былинного склада в фразах Тучи, особенно в реплике «Князь Юрий Иванович! С тобою Псковичи, охочий люд, прощаются» (*Нотный пример № 2*).

А одним из самых сильных мест в опере Друскин называет обращение Токмакова к псковичам. Этот монолог во многом предвосхищает образ Досифея:

⁷⁷ Бозина, О. А. Семантика тональности в эволюции оперного творчества Н. А. Римского-Корсакова // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2008. — № 1. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semantika-tonalnosti-v-tvorchestve-n-a-rimskogo-korsakova> (дата обращения: 20.09.2019).

⁷⁸ Друскин, М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. — Л., 1952. — С. 67.

⁷⁹ ЛММЖ. — С. 122.

⁸⁰ Друскин, М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. — С. 106.

«Та же плавность и простота, но при менее спокойном ритме»⁸¹. Здесь Друскин отмечает один характерный интонационный оборот, встречающийся и у Даргомыжского, и у Мусоргского, но наиболее интенсивно пронизывающий именно мелодии речитативов «Псковитянки»: «Это — в кадансах речи мелодическое (в голосе) разрешение минорной терции в мажорную, что дает ощущение широкого, привольного жеста, полноты и глубины дыхания»⁸². Важно, что этот оборот встречается в речитативах практически всех главных героев: Ольги, Ивана Грозного, Токмакова и Матуты — кроме, пожалуй, только Михайла Тучи (*Нотный пример № 3*⁸³).

Подобный образец интертекста может быть продиктован одновременной с созданием первой редакции «Псковитянки» работой композитора над оркестровкой «Каменного гостя» Даргомыжского. Как уже было сказано в предыдущих главах работы, процесс авторской редактур для Римского-Корсакова был неотделим от работы над произведениями других участников «Могучей кучки», Глинки и Даргомыжского. Потому и возникшая в музыкальной речи «Псковитянки» интонация — неумышленное заимствование из партитуры Даргомыжского.

Реплики Токмакова примечательны еще в одном аспекте. В них заметны черты песенности, явно апеллирующие к облику Ольги. Фраза Токмакова «Пеките хлебы, хмельной мед варите», звучащая в сцене Веча, оказывается практически слепком с лейтмотива Ольги. Но и одна из центральных фраз Грозного также близка к этому интонационному комплексу. Ее содержание — «ключ к пониманию идеи» всей оперы, в которой объединены темы народного свободолюбия и патриотизма:

*«То только царство крепко, сильно и велико,
Где ведает народ, что у него один владыка,
Как во едином стаде единый пастырь...
Мне б управиться хотелось,
Русь оковать законом мудрым, что броней».*

Мотив, объединяющий Ольгу и двух ее отцов — приемного и настоящего, становится единственным эпизодом приближения мелодики Грозного к мелодике остальных персонажей оперы. В целом, отмечает Друскин, интонационная сфера Грозного содержит явное влияние Мусоргского, особенно в беседе Царя с Ольгой из третьего действия, в которой есть явные аналогии с беседой Бориса Годунова с Шуйским. Например, в первой редакции этой сцены в фразе Грозного в обращении к Ольге «Аль нет, аль может и послаще напевали?» после «ползучего секундowego движения и скачков увеличенных интервалов»⁸⁴ появляется неожиданное разрешение в большую терцию — будто «подозрительный <...> правитель Руси внезапно становится доверчивее»⁸⁵.

Отмечая в то же время и недостатки речитативов первой редакции (*parlando* на одном тоне, ритмическое однообразие, перенасыщенность сопровождения...),

⁸¹ Там же.

⁸² Друскин, М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. — С. 107.

⁸³ Друскин, М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. — С. 107.

⁸⁴ Друскин, М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. — С. 109.

⁸⁵ Там же.

Друскин заключает: «Смелость решения идейного замысла, наряду с образом Грозного и некоторыми новооткрытыми качествами русской песенности, дают достаточное основание для того, чтобы поставить речитативные искания “Псковитянки” 1872 г. в один ряд с другими выдающимися явлениями русской оперной литературы»⁸⁶.

Речитативы второй редакции отчасти исследует в своей статье А. М. Виханская. Она отмечает, что в первой версии аккорды оркестра совпадают с сильными долями в вокальной партии; в третьей же редакции аккорды появляются только в паузах голоса, что звучит, конечно, намного логичнее и яснее.

Сцена у Печерского монастыря, о которой было сказано в предыдущей главе, сильно критиковалась Виханской — из-за недостаточно разнообразной вокальной линии и главенствования оркестра⁸⁷. Однако, на наш взгляд, эта сцена представляет собой типичный образец появления в русской опере «*deus ex machina*» — «бога из машины», то есть, божественного либо приближенного к божеству существа, единственно способного разрешить конфликт. Сразу два эпизода представляется возможным сравнить со сценой Николы Салоса.

Первый из них — появление Николы Чудотворца в шестой картине «Садко». Сюжетная схожесть эпизодов очевидна — и там, и там святой (к тому же, тезки) появляется перед грозным царем и велит ему прекратить злодеяния. Царь повинует и помилует, в одном случае, главного героя, а в другом — целый город. Но не только в драматургии можно найти аналогии: они есть в гармонии (мажороминор), частых энгармонических заменах и, наконец, мелодии. В обоих эпизодах можно найти движение по хроматической гамме вверх, а затем секвенции вниз и вверх, наконец, в финале обоих фрагментов мелодия останавливается на одной ноте (*Нотный пример № 4*).

Еще более яркую и неожиданную аналогию со сценой Салоса представляет собой пятая картина «Пиковой дамы» Чайковского. В этой сцене Призрак Графини — не столько божество, сколько противоположный ему персонаж — поет все свои реплики на одном звуке *f*. Этот краткий момент оказывается чуть ли не самым inferнальным во всей опере — тихий, словно заклинающий говор на одном и том же тембральном уровне становится, по сути, причиной сумасшествия Германа. Нисколько не сравнивая драматический накал обеих опер, укажем лишь, что этот же прием Корсаков использует почти за 15 лет до Чайковского — в Молитве Николы Салоса после сцены с Иваном Грозным; и он окажется гораздо выразительнее самых ярких мелодических эффектов (*Нотный пример № 5*).

В третьей редакции Корсаков усиливает значение вокальной выразительности. Изменения эти касаются именно сольных эпизодов, а не хоровых, в которых лишь иногда меняется тональный план. Основной задачей для Корсакова становится «создание выпуклой сквозной характеристики центральных образов»⁸⁸. Наиболее заметны изменения в трактовке вокала Ольги. Друскин отмечает возросшую роль фразы Ольги «Царь-государь, с тобою целоваться», в которой звучит ее лейтмотив. В новой редакции композитор напоминает об этой теме, таким образом, предваряя и предсказывая будущую встречу, в оркестровом интермеццо;

⁸⁶ Друскин, М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. — С. 109.

⁸⁷ Виханская, А. М. Неопубликованная редакция оперы «Псковитянка». — С. 5–12.

⁸⁸ Друскин, М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. — С. 140.

после она звучит и в дуэте Ольги с Тучей, и в финале — на ремарке «медленно входит дружина с мертвою Ольгою на руках». Наконец, незадолго до того эта мелодия в измененном виде содержится в «возгласе-призыве, обращенном к небесам с мольбой о помощи Туче»⁸⁹.

Значительно увеличивается в третьей редакции количество сольных песенных эпизодов в сравнении с речитативами. Вместо ходообразного речитатива Ольги в беседе с Власьевной Корсаков пишет G-dur'ное ариозо. В трактовке первого выхода Ольги также есть существенные изменения — ведь в первой редакции практически не было экспозиции образа главной героини. Ольга говором произносила следующий текст:

*Придет ли он, мой миленький,
Придет ли он, желанный мой?
Хоть бы раз увидеть,
Хоть слова два сказать.*

В третьей редакции и текст, и музыка будут другими. Ольга появляется сразу с широкой песенной фразой на текст «Сокол мой, пригожий, милый мой!», имеющей явные фольклорные корни.

Аналогичны и изменения в партиях других действующих лиц. В финале оперы Корсаков добавляет распевную фразу Грозного над трупом Ольги: «И я не удержал тебя, бедняжку!»; тогда как в первоначальной редакции это были «разорванные реплики с оркестровыми имитациями»⁹⁰. Эта фраза, в свою очередь, интонационно родственна и основной теме Ольги, и другой важнейшей реплике Грозного: «То только царство сильно, крепко и велико».

По сути, единственный образ оперы, который Корсаков в третьей редакции «не мелодизирует» — образ боярина Матуты. Единственный строго отрицательный персонаж оперы, он в своей мелодике наделен редкими для творчества Корсакова интонационными скачками. Они есть уже в первой редакции, но в третьей интервалами их лишь обостряется, приближаясь по стилистике к речевым интонациям Гришки Кутерьмы из будущего «Сказания о невидимом граде Китеже».

Таким образом, общую концепцию речитативно-мелодического склада трех редакций «Псковитянки» можно отразить в одной мысли: от архаики и аскетизма к мелодичности и сглаженности. Если в первой редакции Корсаков уделяет больше внимания колориту и образному строю, а во второй углубляется в поиски и эксперименты, то третья редакция — образец классической мелодики зрелого стиля композитора, в котором он стремится к слитности, выразительности, песенности и красоте интонаций.

Полифония, гармония, оркестровка

Первоначальный вариант «Псковитянки» Корсаков оценивает в «Летописи моей музыкальной жизни» довольно невысоко, акцентируя внимание на недостатке школы в собственной технике и, в частности, на досадных гармонических недоразумениях: «Я чувствовал гармонические преувеличения, сознавал несвязность и расшитость речитативов, недостаток пения в местах, где бы оно должно было быть, недоразвитость и длинноты форм, отсутствие контрапунктического

⁸⁹ Друскин, М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. — С. 141.

⁹⁰ Там же.

элемента и т. д., словом, я сознавал, что моя тогдашняя композиторская техника была недостойна моих музыкальных идей и прекрасного сюжета»⁹¹.

Если недостатки в плане формы и излишней речитативности можно, в самом деле, объяснить нехваткой знаний в области теории музыки и в практике сочинения оперы, то гармония и полифония первой редакции представляют собой более интересный пласт. М. П. Рахманова пишет о том, что вследствие редакций «неминуемыми <...> оказались потери в остроте, новизне, своеобразности драматургии и языка, в том числе, несколько “разбавленным” оказался северный, конкретнее, псковский колорит музыкальной речи, поистине “чудом схваченный” <...> начинающим оперным композитором»⁹². «Смягчены» будут многие детали, в частности, «жесткие» диссонансы увертюры, отчасти партия Ольги и сцена царской охоты.

Корсаков приступает к работе в консерватории и параллельно начинает самостоятельно заниматься теорией музыки, восполняя пробелы — необходимость в учебе была обусловлена не только преподаванием, но и некоторой заминкой в композиторской работе: «Отсутствие гармонической и контрапунктической техники вскоре после сочинения “Псковитянки” сказалось остановкою моей сочинительской фантазии, в основу которой стали входить все одни и те же заезженные уже мною приемы; только развитие этой техники, к которой я обратился, дало возможность новым, живым струям влиться в мое творчество и развязало мне руки для дальнейшей сочинительской деятельности»⁹³.

Начиная с 1874 года, Корсаков вплотную занимается гармонией и контрапунктом (еще раньше начались занятия инструментальной), итогом чего послужат учебники по гармонии и основам оркестровки; а окончится интенсивный период обучения после завершения второй редакции «Псковитянки», в конце 1877 года: «Я чувствовал, что курс учения моего окончен и мне следует предпринять что-нибудь новое и свежее». Этим «новым» станет опера «Майская ночь», в которой будут оттачиваться все усвоенные композитором навыки, а в полной мере они реализуются уже в «Снегурочке».

Полифония

В своей лекции «Catching up with Rimsky-Korsakov» («Догоняя Римского-Корсакова») в рамках Международной конференции «Римский-Корсаков — 175» Ричард Тарускин высказал остроумную мысль о том, что Третья симфония композитора, написанная в 1873 году и считавшаяся кучкистами (кроме Бородина) сухой, избыточной контрапунктом и обыденно инструментальной⁹⁴, стала своеобразной иллюстрацией к учебнику гармонии, задумывавшемуся в то время — и одновременно с этим как бы дипломным сочинением выпускника консерватории. Аналогичным образом можно предположить, что, если бы Корсаков осуществил учебник контрапункта, лучшей иллюстрацией к нему стала бы вторая редакция «Псковитянки».

⁹¹ Друскин, М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. — С. 141.

⁹² Рахманова, М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. — С. 91–92.

⁹³ ЛММЖ. — С. 81.

⁹⁴ ЛММЖ. — С. 96.

В 1874 году Корсаков находится в «контрапунктической полосе», активно занимаясь полифонией и эпохой великих мастеров — Палестрины, Генделя, Баха. Сочинения последнего композитор изучает особенно прилежно: «Много играл и просматривал Баха и стал высоко чтить его гений, между тем как во время оно, не узнав его хорошенько и повторяя слова Балакирева, называл его “сочиняющей машиной”, а сочинения его, при благоприятном и мирном настроении, — “застывшими, бездушными красавицами”»⁹⁵. Последствием этого явился сначала Квартет F-dur, в котором было множество фугато, а в финале — двойной канон; затем несколько хоров, фортепианные пьесы и струнные секстет и квинтет. Наконец, задумав переработать «Псковитянку», одним из главных недостатков первой редакции Корсаков, как было уже сказано, называет «отсутствие контрапунктического элемента»⁹⁶.

Во второй редакции он насыщает контрапунктическими деталями всю музыкальную ткань оперы. Это и подголосочная полифония в народно-бытовых эпизодах (таких, как хоры девушек в 1-м и 3-м действиях и обе песни Михайла Тучи), и многочисленные фугато, каноны и имитации в оркестровых фрагментах (увертюра, сцена грозы и царской охоты, антракты между действиями), и контрапунктическая работа с лейтмотивной техникой — проведения тем Грозного и Ольги в увеличении и уменьшении (*Нотный пример № 6*).

В отличие от драматургических изменений, переработки фактуры, вероятно, нужны были композитору и для улучшения композиционной техники в целом, и для оттачивания конкретных приемов, в связи с чем «стремление к контрапунктичности, к обилию самостоятельных голосов ложилось тяжелым бременем на музыкальное содержание»⁹⁷. Так или иначе, немалая часть полифонических элементов сохранится (в усовершенствованном виде) и в третьей редакции — начиная с простейших имитаций в оркестре и заканчивая полифонией больших пластов хора, солистов и оркестра (*Нотный пример № 7*).

Таким образом, увеличение веса полифонических приемов во второй и третьей редакциях «Псковитянки» привело, во-первых, к большей масштабности сольно-хоровых эпизодов, в которых особенно проявила себя полифония пластов — в связи с чем эти фрагменты стали организованы сложнее и интереснее. Во-вторых, обилие контрапунктических приемов в оркестровой ткани сделало ее более насыщенной и одновременно более цельной; лейтмотивная система благодаря полифонии стала развитой и узнаваемой. Первая опера Корсакова оказалась ценнейшей лабораторией, в которой молодой композитор сумел отточить свои контрапунктические навыки и улучшить качество композиторской техники.

Гармония

Гармонический язык трех редакций «Псковитянки», по сути, представляет собой три различных феномена. Говоря о первой версии оперы, Корсаков выделяет ее «гармонические преувеличения», «адские и острые диссонансы»⁹⁸. В то же время, уже в 1903 году в беседе со своим биографом В. В. Ястребцевым о том,

⁹⁵ ЛММЖ. — С. 104.

⁹⁶ ЛММЖ. — С. 122.

⁹⁷ ЛММЖ. — С. 123.

⁹⁸ ЛММЖ. — С. 122.

насколько важно для художника прислушиваться исключительно к себе, композитор скажет: «А то вот моя “переработанная” “Псковитянка” — разве это не есть своего рода уступка настояниям и советам Глазунова? Ведь и в “Майской ночи” есть свои недочеты, и, однако, мне и в голову не придет обрабатывать ее вновь»⁹⁹.

Гармония первой редакции во многом представляет собой результат общего композиторского процесса с Мусоргским, писавшим одновременно с «Псковитянкой» «Бориса Годунова». «Адские диссонансы», так критикуемые Корсаковым в дальнейшем, стали следствием влияния самобытной гармонии Мусоргского. О взаимопреимственности двух этих опер написано немало, в частности, М. П. Рахманова в своей монографии называет «Псковитянку» «самым “мусоргским” среди сочинений Римского-Корсакова, что определялось уже ее жанром»¹⁰⁰. В то же время, Рахманова, в отличие от других исследователей, обращает внимание на «совместные искания» композиторов и подчеркивает влияние Корсакова на Мусоргского в ряде сцен его оперы: «Если “подневольное славение” в сцене коронации, народные плачи в Прологе и сцене “У Василия Блаженного” хронологически предшествуют близкой по сцене встречи Грозного псковичами, то гениальное “Вече” предваряет “Кромы”, а Сказка Власьевны — теремные сцены “Бориса Годунова”»¹⁰¹.

Наиболее «мусоргским», суровым в плане колорита стало первое действие «Псковитянки». Остатная тема из вступления к первому действию отсылает к лейтмотиву пера Пимена из «Бориса Годунова», а набатный звон, появляющийся впервые в конце действия, а затем сопровождающий практически всю сцену «Веча», тоже явно рифмуется с колоколами из Второй картины Пролога «Годунова» (*Нотный пример № 8*).

Наконец, в партии Власьевны — особенно в Сказке о Царевне Ладе — тоже можно найти много гармонических нюансов, схожих со стилем Мусоргского: неразрешаемые диссонантные гармонии, внезапные энгармонизмы, резкие сопоставления, скачки. Но и собственных гармонических находок Корсакова в первой редакции немало. Так, уже во вступлении появляется гамма «два тона — полутон», подготавливающая знаменитую корсаковскую гамму «тон — полутон», — и затем она сопровождает важные с точки зрения сюжета моменты.

Важным приемом становится отсутствие гармонизации в квазинародных фрагментах оперы. Так, оба сольных фрагмента Михайла Тучи — и песня «Раскукуйся ты, кукушечка», и затем песня в сцене «Веча» запеваются сольно, без участия оркестра либо хора, и только потом гармонизируются. Это же касается хора девушек из первой картины третьего действия (только в первой редакции, в третьей сопровождение вступает в самом начале хора).

Впоследствии о времени сочинения первой редакции Корсаков напишет так: «Я не знал даже названий увеличенных и уменьшенных интервалов, аккордов, кроме основного трезвучия, доминанты и уменьшенного септаккорда; термины: секстаккорд, квартсекстаккорд мне были неизвестны. В сочинениях же своих я стремился к правильности голосоведения и достигал его инстинктивно и по

⁹⁹ Ястребцев, В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. В 2-х томах. Том 2. — С. 275.

¹⁰⁰ Рахманова, М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. — С. 86.

¹⁰¹ Рахманова, М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. — С. 87.

слуху, правильности орфографии я достигал тоже инстинктивно»¹⁰². Поэтому, приступив ко второй редакции, композитор купирует многие самобытные элементы первой версии оперы, которые были написаны «не по правилам». В уже упомянутой цитате Марины Рахмановой сказано, что вследствие этих переработок северный колорит музыкальной речи был «разбавлен» — но зато во второй редакции музыкальный язык оперы обогатится, по словам Корсакова, «изысканными гармониями и модуляциями»¹⁰³. К лейтмотивной технике добавится лейтгармоническая — образы Ивана Грозного и Ольги обретут свои устойчивые гармонии.

Что касается гармонии третьей редакции, то она представляет собой классический «ученый» стиль Корсакова. В то время как вторая редакция оперы совпадает с этапом практически полной творческой «изоляции», своеобразным переходным периодом в творчестве Корсакова, третья версия представляет собой уже опус зрелого композитора. К 1892 году Корсаков был автором уже четырех опер, и именно поэтому в некотором роде можно говорить о сложившейся у него к тому времени манере гармонического письма.

В целом же, гармонический язык третьей редакции стал более устойчивым и «унифицированным». Рахманова говорит о том, что опера «приобрела качества, свойственные стилю Римского-Корсакова периода “Садко”»¹⁰⁴. Это заметно, например, в сравнении двух вариантов дуэта Ольги и Тучи из третьего действия: его окончание в первой редакции насыщено отклонениями и диссонансами, а этот же фрагмент в третьей редакции — более устойчивый, хоть состояние в обоих вариантах одно, тревожное и взволнованное (*Нотные примеры № 9а и № 9б*).

Большое значение приобрела сквозная симфоническая драматургия, появившаяся благодаря введению музыкальных картин «Вечевой набат» и «Лес, гроза, царская охота» — в дополнение к увертюре, оркестровому интермеццо «Портрет Ольги» и расширенному хору эпилога. Для Римского-Корсакова в тот момент более важными оказались не колористические детали, а очевидная красота звучания и уравновешенность всех элементов языка. В «Летописи» он говорит об этом так: «Конечно, важнее слышать и угадывать интервал или аккорд, чем знать, как он называется, тем более что выучить названия их можно в один день, если бы то понадобилось. Важнее колоритно инструментовать, чем знать инструменты, как их знают военные капельмейстеры, инструментующие рутинно. Конечно, интереснее сочинить „Антара“ или „Садко“, чем уметь гармонизировать протестантский хорал или писать четырехголосные контрапункты, нужные, по-видимому, только одним органистам. Но ведь стыдно не знать таких вещей и узнавать о них от своих учеников»¹⁰⁵.

Оркестровка

В 1873–1874 годах Римский-Корсаков впервые начинает задумываться о написании учебника по оркестровке — сохранилась тетрадь в 200 страниц, в которой освещаются вопросы акустики, выписана классификация духовых инструментов и дано подробное описание устройства и аппликатуры различных деревянных

¹⁰² ЛММЖ. — С. 80.

¹⁰³ ЛММЖ. — С. 123.

¹⁰⁴ Рахманова, М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. — С. 91.

¹⁰⁵ ЛММЖ. — С. 80.

духовых¹⁰⁶. Однако реализовался этот замысел только в 1891 году. «Внедрять» же знания по инструментовке в свое собственное творчество композитор начинает буквально сразу же — и одним из первых сочинений, ставших своеобразной лабораторией для исследований оркестра, станет «Псковитянка» во второй редакции.

Приступая к переработке инструментовки первой версии оперы, Корсаков отмечает «нелепый строй валторн и труб (2 c.rni in F и 2 in C), отсутствие разнообразия скрипичных штрихов и звучного forte»¹⁰⁷. Нелепым композитор назвал строй, скорее всего, потому, что он отсылал к классическому оркестру XVIII века и плохо вписывался в палитру романтической оперы. Так, в авторском предисловии 1891 года к учебнику оркестровки Корсаков пишет о том, почему не стоит приводить в качестве примеров оркестра классические образцы, в частности, из сочинений Глюка: «Язык этих примеров слишком стар и чужд нашему современному музыкальному уху, поэтому не может быть полезен. То же можно сказать о Моцарте и Гайдне (великом оркестраторе и отце современной оркестровки)»¹⁰⁸.

В сохранившейся неполной партитуре второй редакции строй натуральных валторн будет варьироваться: Des, D, Es, E, F; а в антракте перед третьим действием, в эпизоде, где валторны солируют, появятся и инструменты in Ges и As. Об этом решении в «Летописи» сказано так: «Теперь это были действительно натуральные инструменты, а не прежние никуда не годные партии, каковые были в моих старых писаниях. Тем не менее, изысканная гармония и модуляции «Псковитянки», в сущности, требовали медных инструментов хроматических, и я, искусно вывертываясь из затруднений, представляемых натуральными инструментами, все-таки нанес ущерб звучности и естественности оркестровки моей оперы, музыка которой, задуманная первоначально без расчета на натуральные валторны и трубы, не ложилась на них естественным образом»¹⁰⁹.

Инструментовка второй редакции стала одним из первых шагов Корсакова на пути к зрелому оркестровому стилю: в ней он начнет вырабатывать свои важнейшие принципы, о которых впоследствии пойдет речь в учебнике. Помимо упомянутых усовершенствований, композитор в первую очередь уплотняет оркестровую вертикаль и заполняет многочисленные пустоты в оркестре первоначальной версии оперы. Можно предположить, что наличие их в первой редакции объясняется одновременной работой над «Псковитянкой» и первым вариантом оркестровки «Каменного гостя» Даргомыжского. Инструментовка камерной оперы, требовавшей совсем иных принципов, видимо, не могла не сказаться на звучании авторского материала. Одним из примеров этому может послужить начало «Сказки о Царевне Ладе», в третьем такте партитуры которой солирующая арфа в первой редакции заменена плотным, объемным заполнением фактурного пространства в третьей версии оперы (*Нотный пример № 10*).

В то же время, вторая редакция связана с подготовкой издания обеих опер Глинки — Корсаков «прошел фактуру и инструментовку Глинки до последней

¹⁰⁶ *Римский-Корсаковъ, Н. А.* Основы оркестровки. Том I / Подъ редакціей М. Штейнберга. — СПб., 1913. — С. VII.

¹⁰⁷ ЛММЖ. — С. 122.

¹⁰⁸ *Римский-Корсаковъ, Н. А.* Основы оркестровки. Том I / Подъ редакціей М. Штейнберга. — С. 4.

¹⁰⁹ ЛММЖ. — С. 124.

ничтожной мелкой нотки»¹¹⁰. Восхищенный тонкостью и простотой глинкинского оркестра, Корсаков отмечает «несказанную прозрачность и легкость оркестровки, изящное и естественное голосоведение»¹¹¹. Под влиянием партитур Глинки начинается эволюция оркестрового стиля Корсакова, одним из главных принципов которой становится принцип мышления оркестровки как фактора гармонического развития. В музыкальном языке сочинений зрелого Корсакова появляется некий комплекс, в который входит фактурно-тематический аспект, оркестровка и гармония — и если в процессе редактирования изменяется один из элементов, то и остальные подвергаются переработке.

Так, в связи с изменением фактурно-тематических решений первой, а затем и второй редакций, существенно менялась оркестровка. В третьей редакции она будет более ровной за счет смешанных тембров, которым Корсаков в зрелом периоде творчества уделяет большое внимание, а также распределения гармонических составляющих по всем группам оркестра. В учебнике «Основы оркестровки» он пишет: «Все соединения или удвоения тембров смычковой группы тембрами группы деревянных духовых следует считать хорошими; духовой инструмент, ведущийся в унисон со смычковым, усиливает и сгущает звучность последнего; наоборот, тембр последнего смягчает тембр духового инструмента. В подобном соединении преобладает характер смычкового инструмента в том случае, если силы соединяемых инструментов разные, например, если партия скрипок удвоена одним гобоем, или партия виолончелей — одним фаготом. Если же несколько духовых соединены в унисон с одной лишь партией смычкового квартета, победа тембра будет на стороне духовых. В общем, соединения несколько обезличивают характер каждого из инструментов порознь, при чем теряет более духовой инструмент, а не смычковый»¹¹².

Примером этому может послужить дуэт Ольги с Михайлом Тучей из третьей редакции, в середине которого композитор смешивает тембр фагота с виолончелями, дополняя их аккордами струнных, гобоями и кларнетами. В первой редакции в этом эпизоде солируют высокие деревянные духовые, а в окончательном варианте оперы их мелодическая функция переходит к фаготу, и гобой с кларнетами лишь достраивают вертикаль в высоком регистре. В итоге, общее звучание получается более наполненным, смягчаются резкости переходов и возникает большая слитность тембров.

Об исключительной ровности оркестровой фактуры Корсакова пишет и Ю. А. Фортунатов в «Лекциях по истории оркестровых стилей»: «Например, в “Основах оркестровки” Римского-Корсакова (в его знаменитой книге) везде видна особенная забота о том, как построить аккорд, чтобы он обладал наибольшей ровностью звучания. Для этого тембры чередуются через один или через два в тех комбинациях, которые позволяют как бы нейтрализовать особенности звучания того или иного инструмента»¹¹³.

¹¹⁰ ЛмМЖ. — С. 120.

¹¹¹ Там же.

¹¹² *Римский-Корсаковъ, Н. А.* Основы оркестровки. Том I / Подъ редакціей М. Штейнберга. — С. 72.

¹¹³ *Фортунатов, Ю. А.* Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / Сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой. Ред. Е. И. Гордина, О. В. Лосева. — М., 2004. — С. 246.

Унисоны Корсаков практически везде заменяет октавами, в том числе — и в случае смешения групп. Так, в самом начале увертюры октава двух партий скрипок и альтов с виолончелями дополняется октавой двух кларнетов и двух фаготов. Отсюда же можно сделать вывод об усилении роли духовых во всей оркестровой фактуре оперы. В то же время, отношение Корсакова к сольным тембрам можно считать в некотором роде позднеромантическим — в партитурах миксты явно преобладают над солирующими тембрами. Дифференциация тембров происходит, в основном, внутри фактуры (в том числе и в *tutti*), тогда как из солирующих инструментов неизменной сохраняется только валторна соло.

Следует заметить, что во всех трех редакциях «Псковитянки» Корсаков мало использует красочные эффекты, характерные для произведений зрелого стиля. Оркестровку «Псковитянки» можно скорее назвать рациональной и грамотной, без особых излишеств. Вероятно, это может быть связано с жанром оперы — историческая подоплека вряд ли предполагает особую эффектность тембров; а также с аскетичным интонационным насыщением музыкального языка, и, в особенности, лейтмотивов и лейтгармоний оперы. Зато полифоническая насыщенность, свойственная второй редакции «Псковитянки», перешла и в инструментовку оперы, в связи с чем появилась полифония оркестровых пластов вплоть до пяти пластов (без хора и солистов!) в одной сцене (*Нотный пример № 11*).

На оркестровку третьей редакции оперы существенно повлияла постановка «Кольца нибелунгов» Вагнера в Петербурге, которая поразила Корсакова, посещавшего вместе с Глазуновым все репетиции. Приемы Вагнера вскоре стали входить в «оркестровый обиход» Корсакова, что и спровоцировало во многом переработку оперы: «Вся оркестровка второй редакции с натуральными медными не годилась, и оперы должна была быть оркестрована на новых основаниях, местами с глинкинским составом, местами — с вагнеровским»¹¹⁴. Любопытно, что одновременно с этим Корсаков задумал и переоркестровку «Каменного гостя», с которым была связана первая редакция «Псковитянки», то есть, таким образом закрутился процесс длиною более чем в тридцать лет. Третья редакция «Псковитянки» стала одним из первых образцов зрелой, уже «пост-вагнеровской» оркестровки Римского-Корсакова.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Процесс создания «Псковитянки», продлившийся более тридцати лет, сказался на множестве аспектов творчества Римского-Корсакова и стал одним из важнейших феноменов не только в наследии композитора, но и в истории русской музыки второй половины XIX века. Проведенное исследование позволило нам сделать ряд выводов:

— «Псковитянка» — сочинение, во многом типичное для своей эпохи. Интерес к истории, особенно отечественной, стал одной из важных характеристик искусства XIX века в России. События «смутных времен» вдохновили литераторов, художников, композиторов на создание многочисленных шедевров. Композиторы «Могучей кучки» не стали исключением — четверо из них в конце 1860-х годов

¹¹⁴ ЛММЖ. — С. 209.

одновременно начинали работать над операми на исторические сюжеты. Первая опера Римского-Корсакова, имеющая на своем титульном листе посвящение «Дорогому мне музыкальному кружку», стала своеобразным отражением идей и убеждений кучкистов.

— «Псковитянка» вобрала в себя самые различные черты стиля композитора — и свойственные его творчеству в целом, и уникальные. Многолетняя история создания оперы, включающая написание трех полноценных редакций, а также нескольких дополнительных сочинений «по мотивам» «Псковитянки», говорит о важнейшем свойстве мышления Корсакова. Это — постоянная редактура, непрерывные изменения, улучшения всех составляющих композиторской техники. Процесс переработки первой оперы занял у композитора более чем тридцать лет, и на этом примере можно проследить все становление стиля Корсакова.

— Другие детали, типичные для творчества композитора, относятся к самым разным пластам оперы. Это и постоянное для Корсакова «подпитывание» идеями извне: влияние сочинений Балакирева, Мусоргского, Глинки, Даргомыжского на «Псковитянку»; и особое значение женских образов, и «наделение» главной героини противоположными чертами. Наконец, гармония, полифония и оркестровка как единый комплекс — свойство, характерное для множества сочинений Корсакова, однако впервые эта идея воплотилась, пожалуй, именно в первой опере композитора.

— Среди уникальных для творчества Корсакова аспектов — сам жанр историко-бытовой драмы, единожды встречающийся в наследии композитора (не считая «Боярыни Веры Шелого», пролога «Псковитянки») и более свойственный его современникам. Помимо этого, во второй редакции оперы Корсаков впервые в своем творчестве обращается к религиозной тематике — в образе юродивого Николы Салоса и калик переходящих из Печерского монастыря, персонажей, которых нет ни в первой, ни в третьей редакциях. Считается, что создание Корсаковым произведений на религиозные темы изначально было связано с началом работы в Придворной капелле; однако эпизод с Николой Салосом, ставший одной из важнейших кульминаций всей оперы во второй редакции, был сочинен за несколько лет до назначения Корсакова на должность. Помимо добавления этого фрагмента, вторая редакция «Псковитянки» отличается от других введением новых драматургических элементов, новых героев и линий, а также насыщением музыкального языка полифоническими и гармоническими изысками, связанными с периодом самостоятельной учебы Корсакова. Эти и другие факторы позволяют нам предположить, что вторая редакция оперы оказалась особым феноменом в рамках общей истории создания «Псковитянки».

— Знаменитая фраза Чайковского о «дубе в желуде»¹¹⁵, касающаяся «Камаринской» Глинки и русской симфонической школы, актуальна и для «Псковитянки» в отношении последующих опер Корсакова. В большинстве сочинений заметны отголоски влияния первой оперы: в «триаде» «Псковитянка» — «Боярыня Вера Шелога» — «Царская невеста» это общие герои, эпоха, наконец, жанр (как и в исторической «Сервиллии»). В некоторых сказочных операх (к примеру, «Снегурочка» или «Садко») есть интонационные параллели с «Псковитянкой».

¹¹⁵ П. И. Чайковский о музыке, о жизни, о себе // Литературная композиция Орловой А. А. — Л., 1976. — С. 209.

А многочисленные аналогии между первой и предпоследней операми композитора — «Псковитянкой» и «Сказанием о невидимом граде Китеже и девице Февронии» — позволяют говорить о некоем подобии арки, обрамляющей все творчество Римского-Корсакова.

Таким образом, первая опера Римского-Корсакова, зачастую воспринимаемая как эксперимент, пробный образец, при ближайшем рассмотрении оказалась важнейшим сочинением для исследования стиля мастера. Три редакции «Псковитянки», представляющие собой уникальное явление и для творчества композитора, и для русской и всемирной истории музыки, содержат в себе массу ценнейших нюансов, касающихся драматургии, музыкального языка, стилистики. Их подробный анализ существенно дополнит представления о творческом пути, мышлении и личности Н. А. Римского-Корсакова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1944). — М.-Л. : Музгиз, 1944. — 90 с.
2. Асафьев, Б. В. Симфонические этюды. — М. : Композитор, 2008. — 305 с.
3. Балакирев, М. А. Воспоминания и письма. — Л. : Музгиз, 1962. — 478 с.
4. Балакирев, М. А. Исследования и статьи. — М. : Музгиз, 1961. — 444 с.
5. Балакирев, М. А. Летопись жизни и творчества. Сост. А. С. Ляпунова. — М. : Музыка, 1967. — 598 с.
6. Балакирев, М. А. Личность. Традиции. Современники. Сборник статей и материалов. — СПб. : Композитор, 2004. — 335 с.
7. Балакирев, М. А. и Стасов, В. В. Переписка. Т. 1. — М. : Музгиз, 1935. — 275 с.
8. Балакирев, М. А. и Стасов, В. В. Переписка. Т. 2. — М.: Музыка, 1971. — 421 с.
9. Берченко, Р. Э. Композиторская режиссура М. Мусоргского. — М., 2003. — 224 с.
10. Блаженный Николай Псковский. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/909446.html> (дата обращения: 20.09.2019).
11. Бозина, О. А. О тональных характеристиках оперных персонажей Н. А. Римского-Корсакова / Психология и фонология: их роль в воспитании молодых вокалистов. — Астрахань : Изд-во АИПКП, 2007. — С. 166–174.
12. Бозина, О. А. Семантика тональности в эволюции оперного творчества Н. А. Римского-Корсакова // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2008. — № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semantika-tonalnosti-v-tvorchestve-n-a-rimskogo-korsakova> (дата обращения: 20.09.2019).
13. Бородин, А. П. Письма. Выпуск II (1872–1877). — М. : Музыкальный сектор, 1936. — 316 с.
14. Бухмейер, К. К. Лев Александрович Мей / Мей Л. А. Стихотворения / Сост., вступ ст. и примеч. К. К. Бухмейер. — М. : Сов. Россия, 1985. — 254 с.
15. Виханская, А. М. К истории «Веры Шелого» // Советская музыка. — № 6. — М. : Союз композ., 1958. — С. 42–85.
16. Виханская, А. М. Неопубликованная редакция оперы «Псковитянка» // Русская и зарубежная музыкальная классика. Вопросы теории и исполнительства. — Л. : Советский композитор, 1974. — С. 5–12.

17. *Гозенпуд, А. А.* Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. — М. : Музгиз, 1957. — 185 с.
18. *Горсей, Дж.* Записки о Московии XVI века. — СПб. : Издание А. С. Суворина, 1909. — 166 с.
19. *Горячих, В. В.* Ария Ивана Грозного и некоторые вопросы истории создания 2-й редакции «Псковитянки» Н. А. Римского-Корсакова // Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки. — Вып. 10. — СПб. : Рос. нац. б-ка, 2006. — С. 37–55.
20. *Грановская, Н. И.* Юродивый в трагедии Пушкина // Духовный труженик: А. С. Пушкин в контексте русской культуры. — СПб. : Наука, 1999. — С. 192–199.
21. *Григорьев, А. А.* Псковитянка, драма Л. Мея // Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой // Время. — 1861. — №4. — Петербург, 1861. — С. 128–150.
22. *Друскин, М. С.* Вопросы музыкальной драматургии оперы. — Л., 1952. — 344 с.
23. *Жесткова, О. В.* Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление (1820–1830-е годы). Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — Казань, 2017. — 700 с.
24. *Кандинский, А. И.* История и легенда: Образ Псковитянки в опере Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков: К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти : сб. ст. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2000. — С. 9–36.
25. *Кандинский, А. И.* История русской музыки. Том 2. Книга 2. Вторая половина XIX века. Н. А. Римский-Корсаков. — М. : Музыка, 1979. — 280 с.
26. Келдышевские чтения — 2005. К 60-летию Е. М. Левашева. Множественность научных концепций в музыкознании. Сборник статей. — М. : Композитор, 2009. — 456 с.
27. *Кунин, И. Ф.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. — М. : Музыка, 1983. — 129 с.
28. *Кунин, И. Ф.* Римский-Корсаков и Мусоргский // Музыкальная жизнь. — 1969. — №5. — С. 4–10.
29. *Кюи, Ц. А.* Избранные статьи. — Л.: Государственное музыкальное издательство, 1952. — 689 с.
30. *Левашев, Е. М., Тетерина, Н. И.* Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. — М. : Памятники исторической мысли, 2011. — 745 с.
31. *Лобанкова, Е. В.* Национальные мифы в русской музыкальной культуре. От Глинки до Скрябина. — М., 2000. — 416 с.
32. *Луконин, Д. Е.* «Мессия грядущего дня»: «Сказание о граде Китеже» и споры о русском вкладе в духовное будущее Европы (к 100-летию оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии») // Туризм и культурное наследие : Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 3. — Саратов, 2006. — С. 139–168.
33. *Мусоргский, М. П.* Письма и документы. — М.: Музгиз, 1932. — 576 с.
34. Н. А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе. Материалы международной музыковедческой конференции 19–22 марта 2010 года. — СПб., 2010. — 451 с.
35. *Нагин, Р. А.* Оперное творчество М. И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII — первой половины XIX веков. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — М., 2011. — 183 с.
36. Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора. Сб. ст. / Ред.-сост. М. П. Рахманова. — М., 2009. — 388 с.
37. *Неясова, И. Ю.* Русская историческая опера XIX века: К проблеме типологии жанра. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Магнитогорск, 2000. — 182 с.

38. Новоселова, Е. Ю. Поэтика «больших опер» Э. Скриба — Дж. Мейербера. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — М., 2007. — 279 с.
39. Плотникова, Н. Ю. Духовная музыка Н. А. Римского-Корсакова // Н. Римский-Корсаков. Собрание духовно-музыкальных сочинений. Для смешанного хора без сопровождения. — М. : Издательский Совет Русской Православной церкви, 2001. — С. 1–18.
40. Полное собрание русских летописей. Томъ пятый. V. VI. Псковскія и Софійскія летописи. — СПб., 1851. — 296 с.
41. Рахманова, М. П. Духовная музыка Н. А. Римского-Корсакова // Музыкальная академия. — 1994. — № 2. — С. 15–26.
42. Рахманова, М. П. История «Летописи» // Триумф русской музыки. Римский-Корсаков — окно в мир. — СПб., 2016. — С. 79–150.
43. Рахманова, М. П. Мусоргский и его время // Советская музыка. — 1980. — № 9. — С. 101–110.
44. Рахманова, М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. — М. : РАМ им. Гнесиных, 1995. — 39 с.
45. Римский-Корсаков, Н. А. Исследования. Материалы. Письма. Т. 1. — М., 1953. — 416 с.
46. Римский-Корсаков, Н. А. Исследования. Материалы. Письма. Т. 2. — М., 1954. — 366 с.
47. Римский-Корсаков, Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. — М. : Директ-Медиа, 2015. — 805 с.
48. Римский-Корсаковъ, Н. А. Основы оркестровки. Том I / Подъ редакціей М. Штейнберга. — СПб., 1913. — 180 с.
49. Римский-Корсаков, Н. А. Полное собрание сочинений. Т. I. Литературные сочинения и переписка. — М. : Музгиз, 1955. — 398 с.
50. Римский-Корсаков, Н. А. Полное собрание сочинений. Т. II. Литературные сочинения и переписка. — М. : Музгиз, 1963. — 280 с.
51. Скрынникова, О. А. Славянский космос в поздних операх Н. А. Римского-Корсакова : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2000. — 191 с.
52. Скуратовский, В. И. Две редакторские версии оперы «Каменный гость» в контексте творческой деятельности Н. А. Римского-Корсакова // Мистецтвознавчі записки. — Київ: Міленіум, 2009. — С. 118–125.
53. Скуратовский, В. И. «Продолжение будет. Н. Р-К» // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. — 2015. — № 4 (15). — М. : РАМ им. Гнесиных, 2015. — С. 34–43.
54. Смагина, Е. В. Русская историческая опера первой половины XIX века: к вопросу становления жанра // Проблемы музыкальной науки. — М., 2009. — № 2. — С. 154–159.
55. Соколов, О. В. Лейтмотивы оперы «Псковитянка» // Труды кафедры теории музыки / МГК. — Вып. 1. — М., 1960. — С. 46–62.
56. Стасов, В. В. Избранные статьи о М. П. Мусоргском. — М. : Музгиз, 1952. — 234 с.
57. Стасов, В. В. Статьи о Римском-Корсакове. — М. : Музгиз, 1953. — 89 с.
58. Тараканов, М. Е. Сюжетные лейтмотивы в оперном жанре: попытка классификации. — М. : ГИТИС, 2002. — 55 с.
59. Теплова, И. Б. Духовный стих «Алексей Божий человек» в творчестве Н.А. Римского-Корсакова. — URL: <http://russkiydom.spb.ru/index.php/2011-06-06-14-36-30/9--l-r-> (дата обращения 20.09.2019).

60. *Тетерина, Н. И.* Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского (от источниковедения и текстология к драматургическим концепциям и философии истории). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — М., 2007. — 40 с.
61. Триумф русской музыки. Римский-Корсаков — окно в мир. Сборник статей. — СПб., 2016. — 332 с.
62. *Фортунатов, Ю. А.* Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / Сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой. Ред. Е. И. Гордина, О. В. Лосева. — М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. — 384 с.
63. *Черкашина, М. Р.* Историческая опера эпохи романтизма. — Киев: Музична Україна, 1986. — 151 с.
64. *Ширинян, Р. К.* Оперная драматургия Мусоргского: Исследование. — М. : Музыка, 1981. — 284 с.
65. *Шиман, М. В.* Музыкальное мироощущение Н. Римского-Корсакова и некоторые особенности символического историзма в опере «Псковитянка» // Южно-Российский музыкальный альманах. — Ростов : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2017. — С. 37–42.
66. *Шиман, М. В.* «Псковитянка» и «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова: история и миф // Южно-Российский музыкальный альманах. — Ростов : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2015. — С. 17–24.
67. *Ястребцев, В. В.* Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 1. — Л. : Музгиз, 1958. — 525 с.
68. *Ястребцев, В. В.* Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. — Л. : Музгиз, 1960. — 633 с.
69. *Ярош, Е. М.* Особенности формообразования и музыкального языка в хоровых сценах оперы «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова. Автореферат диплома. — Минск, 2000. — 14 с.
70. *Abraham, G.* Pskovityanka: The Original Version of Rimsky/Korsakov's First Opera // Musical Quarterly, 1968. — Issue 1. — Volume LIV. — P. 58–73.
71. Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts. — Gustav Bosse Verlag Resensburg, 1976. — 403 p.
72. *Fletcher, G.* Of the Russe Common Wealth. — Charde, 1591. — 232 p.
73. *Frolova-Walker, M.* Russian Music and Nationalism: from Glinka to Stalin. — New Heaven and London : Yale University Press, 2008. — 379 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица и нотные примеры

	«Псковитянка»	«Борис Годунов»
<i>Игровая сцена</i>	Игра в горелки, Сказка про Царевну Ладу	Сцена в тереме («Как комар дрова рубил», «Сказочка про то и про се»), частично — Песня Шинкарки
<i>Рассказ о «давно минувших днях»</i>	Сцена Токмакова и Матугы	Сцена Пимена и Григория Отрепьева
<i>Сцена народного бунта</i>	Вече	Пролог, сцена под Кромами
<i>Сцена-жалоба</i>	Хор «Грозен царь идет во великий Псков»	Хор «Кормилец батюшка» в сцене у собора
<i>Заключительный комментирующий хор</i>	Хор «Совершилось! Волей божией»	Хор «Плачьте, плачьте, люди» из сцены смерти Бориса
<i>Величальный хор</i>	«Из-под холмика, под зеленого»	«Уж как на небе солнцу»
<i>Сцена Царя и разоблачителя-жертвы</i>	Сцена Ивана и Ольги, сцена Ивана и Николы Салоса (вторая редакция)	Сцена Бориса и Юродивого
<i>Развернутая ария/монолог Царя в нескольких эпизодах</i>	Ариозо Ивана «Вот обелил я Псков»	Монолог Бориса «Достиг я высшей власти»
<i>Ариозо-ожидание героини/ героя</i>	Ариозо Ольги «Одна в лесу»	Ариозо Самозванца «Придешь ли ты, желанная»
<i>Любовный дуэт</i>	Дуэт Ольги и Михайла Тучи	Дуэт Марины Мнишек и Самозванца



Нотный пример № 1а



Нотный пример № 16

Moderato 1/2 = 110
Вечер.

М. Туча (Клав. Точильникова)

Камы. Юней И. на. оловч! Сто. до. м. По. ко. ла. ча, о. ло. кой. ко. ло. пре.

М. Туча

... на. ст. ... Гол. од. бы. дет, не. по. ло. жи. ло. ко. ло. ко. Сто. а. на. ко.

110

Musical score example No. 2, featuring a vocal line and piano accompaniment. It includes the tempo marking "Moderato 1/2 = 110" and the title "Вечер." (Evening). The composer is identified as "М. Туча (Клав. Точильникова)". The lyrics are: "Камы. Юней И. на. оловч! Сто. до. м. По. ко. ла. ча, о. ло. кой. ко. ло. пре." and "М. Туча ... на. ст. ... Гол. од. бы. дет, не. по. ло. жи. ло. ко. ло. ко. Сто. а. на. ко." The page number "110" is printed at the bottom.

Нотный пример № 2

МУЛГА (23)
 Про, дитя моё, мой мир, моя, моя.

ТОУМАКОВ (63)
 Вот здесь — не то, что в те, ре, му.

МУЛГА (201)
 Не скоро, но, го, су, царя!

ГРОЗНЫЙ (209)
 Вась, сядь, за, мо, не, бой, св.

Нотный пример № 3

И - ма - ма, И - ма - ма, до - ма -
 ма - ма, ты, бу - дь, дитя, дитя, крош -
 ма - ма, ма - ма, ма - ма, крош - ма, ты, ма - ма, ма -
 ма? Ты, ма - ма, дитя, ма - ма, ма - ма
 ма - ма - ма? Ма - ма, ма - ма, ма - ма, ма - ма
 ма - ма - ма - ма - ма - ма? Не, ма - ма
 ма - ма - ма - ма, ма - ма - ма - ма - ма - ма

Нотный пример № 4

Вел - и - кий, Гос - по - ди! Вел - и - кий, Те - бя, ма -
 ма, то, что, ма - ма, ма - ма, ма - ма, у - бо - го - му, и, стра - ну - му
 ма - ма, ма - ма, ма - ма, ма - ма, ма - ма, ма - ма, ма - ма, ма - ма
 И, у - бо - дя - ся, ма - ма, ма - ма, ма - ма, ма - ма, ма - ма
 ма - ма, ма - ма, ма - ма, ма - ма, ма - ма, ма - ма, ма - ма, ма - ма

Нотный пример № 5

Example 6 consists of three systems of musical notation. The first system shows a piano introduction with a vocal line starting on a whole note. The second system features a vocal line with lyrics and piano accompaniment, including markings for *moderando*, *rit.*, and *pp*. The third system continues the vocal line with piano accompaniment, marked *rit.* and *pp*.

Нотный пример № 6

Example 7 consists of three systems of musical notation. The first system shows a piano introduction with a vocal line starting on a whole note. The second system features a vocal line with lyrics and piano accompaniment, including markings for *rit.* and *pp*. The third system continues the vocal line with piano accompaniment, marked *rit.* and *pp*.

Нотный пример № 7

Example 8 consists of three systems of musical notation, all for piano. The first system is marked *Allegro moderato (Tempo 1/4 = 68)*. The second system includes a measure with the number '10' below it. The third system continues the piano piece.

Нотный пример № 8

Первая скорость.

Вот дубь по-свои́й, О-по-ве-тишь,
-диль бу-ду ядять, Хоть по-ка - зал, се бы-лого - рь.
Ту-чи! Ту-чи! И - дель, со - рь.
мо-лак - вый мей!

118

Нотный пример № 9а

ла, мой, пра, ди, мо, со, ра, мо, ла, вый,
мой! Пра - ла, мой!

Нотный пример № 9б

This musical score, labeled 'Нотный пример № 10', is a page from a manuscript. It features a full orchestral arrangement. The top section includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Cor Anglais (Co.). Below these are the strings: Violin I (Vl.), Violin II (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). At the bottom are the piano (P) and harp (Archi) parts. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains various musical notations such as dynamics (pp, dim., cresc., f), articulation (acc.), and performance instructions like 'a marcato'. The piano part has a melodic line with some chromaticism. The string parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Нотный пример № 10

This musical score, labeled 'Нотный пример № 11', is a page from a manuscript. It features a full orchestral arrangement. The top section includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Cor Anglais (Co.). Below these are the strings: Violin I (Vl.), Violin II (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). At the bottom are the piano (P) and harp (Archi) parts. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains various musical notations such as dynamics (pp, cresc., f), articulation (acc.), and performance instructions like 'a marcato'. The piano part has a melodic line with some chromaticism. The string parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Нотный пример № 11

Третья премия

АФРИКАНСКАЯ ЭКЗОТИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ К. СЕН-САНСА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

КОРЕНЬ Дарья Олеговна

Дальневосточный государственный институт искусств

ВВЕДЕНИЕ

Интерес Запада к Востоку охватывает всю историю цивилизации от античности до современности, ведь политические, экономические и культурные контакты между этими мирами не прекращались никогда. Межкультурная коммуникация к XIX столетию приобретает устойчивую форму смысловой дуальной оппозиции «свое — чужое», становясь принципом и формой национальной самоидентификации. «Чужое» (внеевропейское, следовательно, экзотической¹) является инородным компонентом, не принадлежащим западному миру; «свое» (европейское) понимается как «сохранение и переосмысление традиций в иных исторических условиях, а также как формирование и закрепление новых традиций» [4, с. 11].

Во Франции контакты с неевропейской цивилизацией повлияли на культуру в большей степени, чем в других государствах. Важным фактором в повышенном увлечении ориентальным миром стала французская колониальная империя. Экзотические темы, сюжеты и образы, заинтересовывают различные слои общества, проникая во все сферы искусства. «Геополитические» поиски находят отражение и в музыке. Увлечение «чужими» музыкальными территориями воплощается в творчестве многих европейских композиторов. Одним из представителей французского ориентализма² является К. Сен-Санс (1835–1921).

Наследие мастера, чей жизненный путь совпадает с интересом Запада к экзотике, многогранно. Внеевропейские образы встречаются у К. Сен-Санса в разных жанрах инструментальной и вокальной музыки: опере; концерте; фантазии; произведениях для солистов, хора и оркестра; для двух фортепиано; для голоса и фортепиано. В его творчестве находят отражение инокультурные элементы различных географических координат. Среди них образы Ближнего Востока

¹ Экзотика (от древнегреческого ἑξωτικός — чужой, иноземный) — предметы и явления (природы, быта, искусства и т. п.), характерные для какой-либо местности, страны (обычно отдаленной) и незнакомые жителям другой местности; нечто необычное, причудливое, диковинное [См.: 30].

² По мнению Д. Рахимовой, ориентализм представляет собой «художественное течение, характеризующееся претворением представлений о Востоке сквозь призму менталитета, сложившегося в европейском композиторском творчестве» [50, с. 13].

(«Персидские мелодии», 1870; «Персидская ночь», 1891) и далекой Америки («Гаванка», 1887; «Гимн Уругваю», 1916; «В честь Америки», 1917), Магриба³ («Арабский каприз», 1894) и Испании («Арагонская хота», 1880; «Канарский» вальс, 1890; «Андалусское каприччио», 1904).

Ярким примером обращения композитора к дальневосточной экзотике является опера «Желтая принцесса» (1871), в которой помимо японской, также задействованы европейская и магрибская сферы. По мнению Э. Герштейн, уже в самом сюжете этого произведения заложен «контраст-сопоставление “своего” (западноевропейского) и экзотического, что должным образом переносится в музыку» [12, с. 17].

Особый пласт в наследии К. Сен-Санса представляет африканская культура. С 1870-х годов мастер проявляет интерес к «музыкальной периферии» (В. Конен) и становится одним из первооткрывателей мира «черного континента» в музыке Франции. В этот период К. Сен-Санс часто посещает экзотические страны, главным образом французские колонии в Индии и Северной Африке. Среди них — Алжир, Марокко, Тунис, Египет: Каир, Луксор, Исмаилия (См. Приложение 1). Из-за слабого здоровья композитор предпочитает проводить зимы в теплых краях, в окружении причудливых растений и нильских вод. В одном из писем К. Сен-Санс описывает свое временное жилище в Алжире: «Из моего окна открывается вид на форт, на море и горы, каждый день я люблюсь восходом солнца» [28, с. 273].

Так, «Алжирская» сюита для оркестра (1880) стала своеобразным дневником впечатлений от страны, которую композитор часто посещал с 1873 года, спасаясь от неблагоприятного парижского климата. Особое отношение к африканским землям К. Сен-Санс отмечает в подзаголовках частей сюиты («Вид на Алжир», «Мавританская рапсодия», «Вечерние мечтания в Блиде⁴») и краткой программе.

Музыкальную жизнь Африки композитор описывает в предисловии ко второй части сюиты: «В одном из многочисленных мавританских кафе старого города арабы исполняют свои традиционные танцы, чувственные и безудержные, под звуки флейт, ребабов и барабанов» [56, с. 22]. К. Сен-Санс завершает произведение европейским военным маршем, тем самым демонстрируя свою принадлежность к Западу. Композитор мастерски соединяет в этой части два культурных пласта, отмечая, что «среди красок базара и мавританских кафе слышен марш французского гарнизона, воинственные звуки которого разительно отличаются от причудливых ритмов и томных мелодий Востока» [Там же, с. 73]. И в других экзотических произведениях К. Сен-Санса (например, в «Воспоминании об Исмаилии», 1894) прослеживается подобное «видение Востока западными глазами» [27, с. 90].

Среди сочинений для фортепиано с оркестром уникальная африканская образность, отразившая личные впечатления автора, реализуется в Фантазии «Африка» (1891) и «Египетском» Концерте № 5 (1896). Именно эти произведения,

³ Магриб (от араб. المغرب Эль-Магриб «там, где закат») — название, данное средневековыми арабскими моряками, географами и историками странам Северной Африки, расположенным к западу от Египта [См.: 46, с. 247].

⁴ Блída (араб. بلدة) — город на севере Алжира.

до сих пор не получившие детального анализа и должной оценки в отечественном музыкознании, стали объектом настоящего исследования.

Цель работы — выявление приемов воплощения африканских образов в произведениях для фортепиано с оркестром К. Сен-Санса.

Для достижения поставленной цели сформулированы следующие **задачи** исследования:

- дать краткую характеристику культурных контактов Франции с внеевропейскими цивилизациями, в частности, феномена африканской ветви экзотизма;
- проанализировать маркеры африканской культуры в сочинениях К. Сен-Санса для фортепиано с оркестром;
- выявить музыкально-выразительные приемы воплощения «африканского колорита» в Концерте № 5 для фортепиано с оркестром и Фантазии «Африка» К. Сен-Санса;
- раскрыть жанровую специфику анализируемых произведений;
- осуществить композиционный анализ «Египетского» Фортепианного концерта и Фантазии «Африка» К. Сен-Санса.

Научная новизна обусловлена отсутствием аналитических работ отечественного и зарубежного музыкознания, освещающих ориентальный аспект творчества К. Сен-Санса, в частности, его фортепианных сочинений.

Теоретическая и практическая значимость

Теоретическая значимость работы заключается в освещении экзотизма как нового аспекта творчества К. Сен-Санса, актуального для современного музыкознания. Исследование встает в череду научных изысканий о его наследии, служит отправной точкой в изучении произведений с экзотической тематикой для последующих французских композиторов.

Данная работа может использоваться в курсе таких дисциплин как музыкальная литература, история зарубежной музыки, анализ музыкальных произведений, музыкальная культура Дальнего Востока и др. Настоящее изыскание восполняет пробелы знания о фортепианном творчестве К. Сен-Санса и может применяться в исполнительской практике. Результаты исследования могут быть задействованы в курсах теории и истории фортепианного исполнительского искусства, в классе специального фортепиано.

Методология исследования

В работе предлагается общекультурный подход, в котором сочетаются принципы исторического, структурного и системного методов научного анализа. Вопросы изучения экзотизма соприкасаются с научными разработками в области лингвокультурологии, что придает работе междисциплинарный характер.

Степень разработанности

Наследие К. Сен-Санса почти не исследовано в России. Из русской язычной литературы композитору посвящена единственная монография

Ю. Кремлева [22] — в книге предложена хронология жизненных событий композитора и его сочинений, осуществлен композиционный анализ произведений различных жанров. Биографические сведения о К. Сен-Сансе, его интервью из различных источников, а также емкие высказывания о творческом облике композитора содержатся в работах зарубежных исследователей — А. Корто [27], М. Штегемана [49].

В некоторых источниках отдельные произведения композитора рассматриваются в качестве явлений, включенных в более широкую научную проблематику. Так, А. Алексеев [1, 2] описывает фортепианное творчество композитора, указывая на стилистические особенности наследия К. Сен-Санса в контексте его пианистической деятельности, приводит важные биографические сведения, помогающие выявить этапы исполнительского становления мастера.

Пути развития жанров концерта и фантазии прослеживаются в исследованиях Б. Гнилова [12], Е. Долинской [13], Е. Дукова [14], Д. Дятлова [15], Г. Мурадян [29], Н. Прищепа [32], М. Тараканова [39], О. Элькан [44]. Инструментальным концертам К. Сен-Санса посвящена диссертация А. Буреля [7], где в отдельной главе проводится последовательный анализ всех фортепианных концертов К. Сен-Санса через призму французской жанровой традиции.

Экзотическая образность в творчестве К. Сен-Санса в отечественном музыковедении еще не затрагивалась как самостоятельная тема. Данное исследование лежит в русле современных изысканий, поднимающих вопросы экзотизма в музыкальном искусстве. Работы российских музыковедов А. Виниченко [9], Э. Герштейн [10], Г. Некрасовой [30], Д. Рахимовой [34] отражают современную научную ситуацию по проблемам ориентализма. Целостную картину внеевропейских влияний на западное искусство создают исследования В. Конен [20], Н. Малаховой [27], Е. Прусской [33]. Среди зарубежных работ о музыкальном ориентализме важное место занимают исследования Ж. Бартоли [46], Дж. Беллмана [47], Ж. Ле Гоффа [25], Р. Локка [26].

Встреча Запада и Востока — длящийся во времени и пространстве многомерный процесс, уходящий своими корнями в глубокую древность. Восприятие разными народами друг друга базируется на определенных культурных стереотипах, одним из которых становится осознание Западом восточной⁵ цивилизации в рамках дихотомного сопоставления. С античных времен культура экзотических для европейцев далеких государств находит многоплановое воплощение в живописи и архитектуре, декоративно-прикладном творчестве и музыке.

В эпоху Романтизма межкультурный диалог достигает уровня мировоззренческой парадигмы, «концепт»⁶ «Восток» приобретает все новые характеристики и расширяет свою географию» [49, с. 7]. Колониальная экспансия европейцев влечет за собой расцвет национального самосознания в искусстве и обращение к другому музыкальному мышлению. Произведениям романтиков свойственно открытие богатого экзотического мира как «системы, все части которой взаимосвязаны; носителя ценных качеств, которых лишен Запад» [38, с. 22]. Таким образом, интерес к ориентальному миру к XIX столетию формируется как систематическая культурная установка.

⁵ Понятие «Восток» в данной работе применяется к территориям, которым придавался вне-европейский колорит.

⁶ Концепт — лат. *conceptus* «понятие».

Отличительной чертой французской культуры эпохи романтизма становится континуальное единство Востока и Запада. Колониальная политика страны реализуется в увлечении африканским континентом. Новый виток в отношениях Франции и Африки начинается с экспедиции Наполеона в Египет, имеющей большое значение и для научной деятельности. Для изучения древнего государства в походе принимали участие около ста ученых, исследователей, и художников.

В это время создается Институт Египта, на базе которого зарождается египтология, что ведет к новому этапу интереса к восточным культурам и языкам и дальнейшему развитию африканского направления в ориентализме. Попавшие в Европу образцы египетского искусства оказались настоящим сенсационным открытием, нашли отражение в скульптуре и живописи, а вскоре стали предметом коммерции и вошли в быт европейца [См. об этом: 25]. После египетского похода архитекторы Ш. Персье и П. Фонтен стали дополнять свои проекты ориентальными мотивами, например фигурами сфинксов, кариатид с головами египтянок и спеленутыми ступнями ног и т. д.

Живописец А. Гро, сопровождавший Наполеона в походах, иллюстрировал сражения, в том числе и в Египте («Битва при Абукире» — 1806). Африканские мотивы проявились в творчестве художников, посещавших этот континент, среди которых Э. Делакруа («Женщина с попугаем» — 1827, «Мужчины и женщины в интерьере жилой комнаты в Марокко» — 1832, «Между Танжером и Мекнесом» — 1832, «Женщины Алжира в своих покоях» — 1834, «Арабские комедианты» — 1848, «Львиная охота в Марокко» — 1854, «Схватка арабских скакунов» — 1860); О. Ренуар («Мечеть в Алжире» — 1882, «Сад в Алжире» — 1882, «Алжирка с ребенком» — 1882) и другие.

Среди композиторов-романтиков⁷, обращавшихся к сценической экзотике «черного континента» — Дж. Мейербер («Крестоносец в Египте» — 1824, «Африканка» — 1865); Ж. Бизе («Джамиле» — 1871) и другие. Композиторы XIX века привозят из далеких стран своего рода «путевые заметки» — записи подлинных народных песен. Открытия, сделанные французскими родоначальниками музыкального ориентализма (Ф. Давидом и его последователями), приводят к изменению точки зрения на экзотический мир и изображение «другого» в искусстве.

Расцвет французского музыкального экзотизма⁸ ярко проявляется в творчестве французского романтика К. Сен-Санса, увлекающегося африканской тематикой. Композитор чутко реагировал на окружающую его «иную действительность», в том числе и на экзотическое искусство, «переплавляя» его в соответствии с собственными эстетическими принципами.

К. Сен-Санс долго вынашивал идею оживить африканские воспоминания в фортепианной концертной пьесе [См. об этом: 28, с. 190]. Фантазия «Африка»

⁷ В музыкальном искусстве Франции африканская тематика возникала и ранее, например, в сочинениях Ж. Рамо (оперы-балеты «Празднества Гименея и Амура, или Египетские боги» — 1747, «Рождение Осириса или Празднество Памилии» — 1754, пьеса для клавесина «Египтянка» — 1728).

⁸ Понятие «экзотизм», по мнению Р. Локка, «этимологически связано с местностью или окружающей обстановкой, находящейся “вдалеке” от точки, которая считается нормативной для самого обозревателя» [35, с. 100]. Термин «музыкальный экзотизм» автор определяет как «знаки далеких стран и народов в сочинениях европейских композиторов» [Там же, с. 98].

для солиста с оркестром была написана во время пребывания автора в Каире в 1891 году. Премьера произведения состоялась 25 октября того же года в концертах Э. Колонна в Париже. Партию фортепиано исполняла пианистка Роже Миклос, которой и была посвящена Фантазия.

В марте 1896 года К. Сен-Санс совершил поездку по Нилу на дахабье (парусной лодке) к Асуану⁹ [См. об этом: 28, с. 203]. Под впечатлением от увиденных африканских пейзажей композитор создал «Египетский» фортепианный концерт № 5, посвятив его Луи Дьемеру¹⁰. Впервые это сочинение прозвучало 2 июня 1896 года в исполнении автора в зале Плейель по случаю пятидесятилетия его исполнительской деятельности.

Концерт и Фантазия отмечены взаимодействием двух типов культуры — европейской и внеевропейской, которые, с одной стороны, противопоставлены друг другу, с другой — вступают в диалог. В последнее время большую актуальность и интерес для исследований национальных культур приобретает дискурсивный¹¹ анализ. С позиций коммуникативно-деятельностного подхода этот метод применяется в лингвистике для изучения процессов речевого взаимодействия.

Исследователи указывают, что атрибуты ориентальных культур в музыкальном произведении могут обнаруживаться с помощью инонациональных (возможно, экзотично-звучащих) маркеров¹². Эти узнаваемые «чужие» признаки, вызывающие ассоциации с далекой местностью, Дж. Беллман называет «основным качеством музыкального экзотизма» [73, с. 315]. Ж.-П. Бартоли отмечает культурную и географическую несхожесть музыкальных маркеров западного и восточного художественного языка [См. об этом: 72].

В произведениях «инаковость» может быть выражена с разной интенсивностью, более репрезентативно или менее презентабельно. Композитор подчеркивает этническое своеобразие африканских образов, используя различные способы включения экзотических маркеров в партитуру. В его сочинениях для фортепиано с оркестром можно выделить две категории маркеров: словесные и музыкальные.

Вербальные маркеры реализуются в первую очередь в программных названиях. К. Сен-Санс дает Фантазии и Концерту подзаголовки «Африка» и «Египетский», указывающие на географические ориентиры музыкальной экзотики. По мнению В. Бобровского, программным¹³ можно считать такое произведение, в котором явления социально-исторической действительности или природы, воплощенные или не воплощенные ранее в образах других искусств, выступают

⁹ Асуан (араб. *أَسْوان*, греч. *Συήνη*) — город в Египте [24, с. 28].

¹⁰ Луи Жозеф Дьемер (1843-1919) — французский пианист и педагог.

¹¹ Термин «дискурс» (от *фр.* *discours*, англ. *discourse*, от лат. *discursus* «движение, круговорот; беседа, разговор», т. е. речь) в современной лингвистике рассматривается как процесс социально-обусловленного речевого взаимодействия, «продуктом» которого оказывается некоторый текст [13, с. 102].

¹² Понятие «маркер» (от *фр.* *marqueur, marquer* — отмечать) означает «наличие каких-либо отличительных признаков» [См.: 51].

¹³ В отечественном музыкознании нет единого определения программности. Ю. Хохлов трактует это понятие как «один из видов соединения музыки и средств речевого языка, а также литературы, обозначающих или отображающих те стороны единого объекта отражения, передать которые своими собственными средствами музыка не в состоянии, то есть дающих предметную, иногда и понятийную конкретизацию» [66, с. 11].

«в сознании самого композитора в литературной или живописно-изобразительной форме, при которой объект отражения может быть более или менее точно назван» [5, с. 32].

«Африка» и Пятый фортепианный концерт К. Сен-Санса, отмеченные уникальной экзотической образностью, создавались под непосредственным впечатлением композитора от поездок на далекий континент и представляли собой своего рода «зарисовки путешественника». Это позволяет нам отнести рассматриваемые сочинения к обобщенно-несюжетному типу программной музыки¹⁴.

Программный замысел, по мнению Р. Локка, представляет собой процесс возникновения ассоциаций со страной, которая «осознается как иная, отличная от своей страны и людей, создающих и воспринимающих данное экзотическое произведение культуры» [35, с. 103]. Инокультурный колорит в европейских сочинениях иногда проявляется лишь при помощи «внешних» элементов (подзаголовков и т. д.), не влияющих на «внутреннее», музыкальное содержание. Автор считает, что «парадигма целостного контекста» не предназначена к обязательному имитированию локального колорита.

Рассматривая программность в Концерте и Фантазии, отметим, что, по мнению Ю. Хохлова, в большинстве случаев программа связана с авторским замыслом музыкального произведения и предопределяет выбор музыкально-выразительных средств, используемых композитором [66, с. 11]. Специфические приемы включения экзотических знаков в произведения К. Сен-Санса обнаруживаются не только в их названиях, отсылающих к Африке, но и в самой музыке.

В художественном пространстве фортепианного наследия композитора можно выделить ряд устойчивых компонентов. Так, демонстрируя ориентальную сферу, композитор уделяет особенное внимание **музыкальным маркерам**. В Пятом фортепианном концерте автор воплощает собственные впечатления от путешествий по Африке при помощи *цитирования* подлинной песни нубийских лодочников, услышанной им в Египте [См. 1; 2; 28].

Волнообразный рельеф мелодической линии, близость к диапазону человеческого голоса, средний регистр, узкая интервалика, поступенное движение, легатный штрих у фортепиано подчеркивают вокальную природу темы. Звуковысотная организация мелоса полностью подчинена тональности, его функциональность подчеркивают остановки на I и V ступенях (См. нотный пример № 1).

По мнению И. Земцовского, цитирование «как правило, не бывает абсолютно точным, что является началом творческого переинтонирования¹⁵» [19, с. 49]. К. Сен-Санс подкрепляет подлинную мелодию гармоническим сопровождением, строя фортепианный и оркестровый аккомпанемент на типичном для западного музыкального мышления чередовании аккордов тоники и доминанты. Европейской остается и ритмика песни. В теме отсутствуют какие-либо явные знаки «чужой культуры», а ее африканский прообраз подтверждается только высказыванием самого автора [См. об этом: 35, с. 46].

¹⁴ Также автор выявляет следующие типы композиций программной музыки: обобщенно-несюжетная, обобщенно-сюжетная, последовательно-сюжетная [Там же, с. 11].

¹⁵ Автор называет переинтонированием такое «преобразование известного материала, в результате которого возникает качественно новое целое при использовании определенных элементов старого» [19, с. 46].

Композитор стремится погрузить слушателя в атмосферу экзотического мира, насыщая фортепианную и оркестровую фактуру выдержанными звуками и аккордами. Такой прием является типичным для изображения Востока композиторами-романтиками, которые вводили «органный пункт, педаль, разного рода остинато» [71].

К. Сен-Санс погружает цитату в чисто европейский контекст, тем самым маскируя ее восточную окраску и национальную принадлежность. Такой способ переработки фольклорного материала И. Земцовский определяет как «свободное обращение» [Там же, с. 49]. Композитор преобразует подлинный напев в собственную музыкальную тему, выражающую композиторскую мысль и функционирующую по законам его оригинального стиля.

Песня нубийских лодочников приобретает в Концерте К. Сен-Санса тот облик, который И. Земцовский называет *присвоением*¹⁶, а Д. Рахимова описывает как «принцип “врастания” ориентального в композиторское творчество на основе стилизации музыки Востока» [50, с. 20]. Погружаясь в европейский контекст, данная цитата в то же время сохраняет ассоциативные связи с экзотическим первоисточником.

При помощи *переинтонирования* народной темы К. Сен-Санс переносит цитированный материал из фольклорной системы в авторскую. По мнению И. Земцовского, «настоящего композитора прельщает в редких интонациях народной музыки не сам прием, а стоящий за ним художественный мир иной цивилизации, живущий в исторической памяти художника» [19, с. 23]. К. Сен-Санс не ставит целью донести фольклорную достоверность песни. Вводя ориентальные музыкальные маркеры в свои произведения, композитор считает «исходный тематизм лишь материалом для составления композиции» [78, с. 158]. В своем Концерте К. Сен-Санс, подобно другим мастерам XIX века, использует цитату в условиях классико-романтической гармонии для воссоздания универсальной ориентальной образности.

Помимо подлинной нубийской песни, остальные африканские темы Концерта и Фантазии являются *авторскими*. Для К. Сен-Санса, как западного композитора, изображение образов «иной» среды связано с определенными стереотипами, сложившимися в романтической музыке. Используя маркеры экзотического, мастер реализует ориентальный колорит на разных уровнях — звуковысотном, ладогармоническом, ритмическом и т. д.

Внеевропейские образы в анализируемых произведениях имеют многоплановое воплощение. В рамках одного сочинения композитор демонстрирует «сочетание томности, наслаждения и “дикости”» [50, с. 18]. Г. Ларош отмечает в фортепианном творчестве французского композитора «стилистическую разноликость», описывая ее метафорически как использование автором «различных костюмов» [33, с. 37].

Одна из образных граней ориентального демонстрирует страстный и загадочный мир. Композитор воплощает томную атмосферу африканской экзотики в первую очередь в звуковысотном облике тем, претворяя «чужое» при помощи богатой орнаментики. Так, во второй части Концерта мелодика расцвечена

¹⁶ По мнению исследователя, присвоением называется «подчинение народного напева или других фольклорных элементов индивидуальному художественному замыслу» [19, с. 51].

хроматизмами, мелизматикой. Изнеженность и знойность восточных образов проявляется в изысканной мелодической линии, капризных «мотивах-вздохах» (См. нотный пример № 2).

Орнаментальные обыгрывания основных тонов с использованием хроматики и октавные форшлаги создают витиеватые узоры. Причудливая нега показана композитором в при помощи гемиольных ладов¹⁷. Характерный ход на увеличенную секунду в европейском музыкальном мышлении ассоциируется с ориентальными культурами.

Гемиольная «цыганская или венгерская гамма», повторение нисходящих мотивов с увеличенной секундой, обыгрывание пониженных ступеней и возвращение к ним акцентируют внимание слушателя на экзотическом колорите тем (См. нотный пример № 3). К. Сен-Санс реализует образы «другого» мира при помощи метроритмики. Изысканным темам свойственно преодоление пульсации, ритмическая неоднородность, выход за рамки тактометрической организации.

Виртуозный пианизм К. Сен-Санса играет важную роль в воплощении экзотического мира, помогая создать разнохарактерные внеевропейские образы при помощи разнообразной артикуляции солиста. Так, томный Восток отмечен чередованием штрихов *legato* и *staccato*, внезапными акцентами, короткими лигами.

Другую грань экзотического мира К. Сен-Санс раскрывает в диких и необузданных образах, используя *non legato*, *martellato*, подчеркивание сильной доли, *staccato* перед акцентом (См. нотный пример № 4).

В фортепианной фактуре композитор задействует виртуозные фигурационные приемы в пассажах и каденциях. Бурная африканская энергия реализуется в неустойчивых гаммообразных повторяющихся фразах и арпеджированных фигурациях в высоком регистре.

Дикие образы Африки отличаются метрической четкостью, быстрым темпом, ритмической остигатностью, повторностью, непрерывающимся движением. Композитор задействует и звукоизобразительные средства, которые являются для него своего рода «визуальным кодом инаковости» (термин С. Лучицкой). Графическое оформление фактуры, использование токкатно-ударных приемов двойной репетиции может вызвать ассоциации с экзотическими танцами или прыжками африканских животных.

Звукоизобразительность К. Сен-Санс использует и в показе лирических африканских образов. Так, мерное движение в аккомпанементе к песне нубийских лодочников имитирует спокойное покачивание лодки на Ниле (См. нотный пример № 5). Арпеджированные фигурации в отыгрыше фортепиано ассоциируются с плеском волн.

Композитор реализует в музыке собственные представления о далеких краях, воскрешает воспоминания о путешествиях. Пустотные звучания широких интервалов могут напомнить, например, о разреженном знойном африканском воздухе.

В лирических темах композитор апеллирует к архаичности как знаку инаковости. К таким «стилистическим странностям» (Р. Локк) относятся модальные

¹⁷ По определению Ю. Холопова, гемиольными называются «лады со звукорядом, включающим увеличенную секунду, распространенные в древнегреческой, индийской музыке, у народов Ближнего Востока, венгров, цыган» [63, С. 44].

звукоряды¹⁸, в том числе ангемитонные напевы¹⁹, характерные для древних пластов устной музыкальной культуры [См. об этом: 53, с. 25]. В теме солиста из второй части Концерта композитор обращается к бесполутоновой (ангемитонной) пентатонике²⁰.

В ней встречаются типичные для ангемитонных звукорядов трихорды в кварте, тетрахорды в квинте, тетрахорды в сексте. Благодаря тому, что К. Сен-Санс использует пентатонику в условиях западной гармонии, ее «основная черта — ладовая переменность — выступает наиболее рельефно» [12, с. 18].

На ориентальный колорит лирического материала указывают и отдельно взятые модализмы. Локрийская V пониженная ступень служит напоминанием о «чужих» краях. Композитор использует акцентирование или обыгрывание альтерированных звуков, подчеркивая их значение в создании экзотической атмосферы Концерта и Фантазии.

По мнению Э. Герштейн, в XIX веке «ориентальное» как значение инородного теряет свой этнографический оттенок» [Там же, с. 17]. Обращаясь к архаике, К. Сен-Санс использует модальность без какой-либо географической привязки, создавая собственный уникальный «восточный мираж».

Еще одним маркером африканской лирики становится соединение разнотональных мелодических линий в одну вертикаль. В партии солиста три самостоятельных голоса образуют битональную аккордовую последовательность, которая составляет единый гармонический пласт с оркестровым сопровождением.

Африканскую лирику К. Сен-Санс воплощает и с помощью фактуры. Композитор использует выдержанные звуки, тянущиеся «бурдонные» аккорды, тонический органный пункт в аккомпанементе, вызывающие ассоциации с неподвижностью и протяженностью саванн.

Для К. Сен-Санса, как композитора-романтика, «подражание звучанию, непривычному для европейского слуха, было одним из побуждающих мотивов при обращении к экзотике» [12, с. 16]. В год написания Фантазии (1891) автор посещает музей старинных изображений, где тщательно изучает механику древних струнных инструментов²¹ [28, с. 190].

Композитор создает внеевропейский колорит, моделируя новые тембровые возможности рояля и оркестра. В основном эти средства используются в лирической сфере. Так, фортепиано подражает экзотическим струнным инструментам при помощи медленных переборов и арпеджиато.

¹⁸ Модальными ладами Ю. Холопов называет «старинные» лады или «лады народной музыки» (дорийский, фригийский и др.), пентатонику (какого-либо вида), «венгерскую» гамму (с двумя увеличенными секундами) и т. п.» [См.: 63, С. 175].

¹⁹ По мнению исследователя, «ангемитонные звукоряды включают минимум тонов, необходимых для выявления традиционных интонаций, а их мелодическая линия подчиняется выразительно-смысловым закономерностям, воспринятым от речевой интонации» [53, С. 26].

²⁰ Ангемитоника или ангемитонная (бесполутоновая) пентатоника «свойственна многим древним культурам Азии, Африки, Европы» [63, С. 44].

²¹ «Очерк об античных лирах и кифарах», представленный К. Сен-Сансом на заседаниях Академий изящных искусств в 1902 и 1903 годах, стал итогом длительных исследований композитора, хранящихся в музеях Берлина, Александрии, Неаполя и других городов [См.: 28, С. 233-234].

В другой теме Концерта рояль словно изображает дуэт ориентальных тембров. Украшенные форшлагами октавы напоминают звон бубенцов, а апподжиатура имитирует звучание струн. По словам композитора, в аккомпанементе к теме из второй части Концерта он подражает «упорному, неумолчному крику нильских лягушек» [28, с. 206]. Сходство со звучанием колокольчиков в теме солиста из второй части Концерта возникает благодаря секстовой дублировке мелодии в правой руке и терцовой повторности в левой.

С созданием условного восточного мира в романтической музыке также связывается «эффект звучания экзотических инструментов в оркестровке (колокольчики, арфа, специфические тембры духовых и др.)» [71]. К. Сен-Санс не включает партитуру африканские народные инструменты, ограничиваясь европейским инструментарием. В репризе Фантазии композитор использует треугольник и тарелки, которые в данном контексте усиливают ориентальность.

Проделанный анализ показывает, что «навигационными» показателями экзотической культуры становятся мелодические, ладогармонические, метроритмические, фактурные, тембровые, артикуляционные средства — «инородные музыкальные комплексы» (А. Виниченко), с помощью которых К. Сен-Санс создает африканский колорит в Пятом концерте и фантазии «Африка». Выявление особенностей внеевропейского в музыке композитора позволяет говорить о целом комплексе характерных элементов африканской культуры, включенных в авторскую партитуру, которые и являются, по сути, *маркерами экзотического стиля*²².

Все африканские образы Фантазии и Концерта органично вплетены в европейский контекст, что позволило В. Стасову назвать творчество К. Сен-Санса «спокойно-красивым и правильно-классическим» [60, с. 707]. Композитор апеллирует к ориентальному материалу, обращаясь в первую очередь к романтическим фортепианным жанрам — фантазии и сольному концерту.

Фантазия²³ не имеет строгого регламента, ее жанровые «границы всегда остаются нечеткими» [69, с. 119]. В основе фантазии, по мнению исследователей, лежит вольная композиторская трактовка, отсутствие каких-либо определенных канонов. Как полагает О. Соколов, этот жанр позволяет свободно воплощать движение и психологизм в музыке [См. 58, с. 33].

Принцип свободы призван демонстрировать богатое творческое воображение композитора. Степень вольности изложения материала может распространяться от полной импровизации до оригинальных, четко выстроенных форм. О. Элькан указывает, что в фантазии «свобода выражается в неожиданных контрастах, наличии разомкнутых отдельных частей, смене тем и образов» [70, с. 4]. Такие произведения «отличаются крупными масштабами, многоплановой контрастностью» [58, с. 32].

Композиторы, следуя веянию времени, обогащают жанр фантазии и углубляют проявившиеся в нем ранее черты программности. У К. Сен-Санса, как

²² О маркерах стиля применительно к музыкальному театру пишет О. Монд, выделяя «характерные элементы и черты физического образа и особенностей вокальной подачи, которые и являются маркерами стиля» [40, с. 87].

²³ Слово «фантазия» (*fantasy* — *англ.*, *fantasia* — *нем.*, *fantaisie* — *фр.*, от *лат.* *phantasia*, *греч.* *αυτασία* — сделать видимым, *φαίνεiv* — показывать) на «европейских языках означает воображение, фантазию в широком смысле слова и творческую изобретательность» [69, с. 15].

и у других романтиков, фантазия «Африка» обладает индивидуальными чертами, выражающимися «в отклонении от норм построения того времени, в необычном образе» [32, с. 771].

Ненормированность жанра Фантазии влияет на принципы формообразования, в котором исследователи отмечают «свободу и индивидуальность, отсутствие четких правил» [77, с. 6]. В одночастной композиции фантазии «Африка», благодаря возвращению начальной темы *a*, можно выделить три раздела, каждый из которых включает несколько разнотемных эпизодов (См. схема № 1).

Первый раздел демонстрирует две контрастные образные сферы. Тема *a*, отмеченная дансантностью²⁴, расцвечена разнообразными ритмическими рисунками с использованием акцентов, синкоп и т. д. Интонационное ядро этого материала берет начало в развернутом вступлении, несущем «функции не только подготовки основного действия, но и показа определенного интонационного материала» [6, с. 13].

Единственный лирический образ Фантазии (*b*) композитор располагает в начале формы и возвращается к нему лишь единожды и ненадолго. Тема выделяется на фоне преобладающих стремительных образов: протяженное фортепианное высказывание, отмеченное авторскими ремарками *espressivo u il canto marcato* «зиждется на мелодике песенного типа» [64, с. 58]. Напевная лирика К. Сен-Санса вызывает аллюзии к шопеновским произведениям.

Родственное тональное соотношение тем способствует их объединению в один раздел. Контраст этих образных сфер подчеркивается сменой темпа и размера, а также мажорным ладовым наклоном лирического материала. Несимметричная структура первого эпизода (*a*) противопоставлена двухчастному второму (*b* и *b*₁) с чередованием солирующего фортепиано и гобоя. Расширение темы *a* за счет вступления в начале Фантазии, предвосхищает ее главенство и дальнейшее возвращение в начале каждого раздела.

Во втором разделе преобладает мажорный лад и оживленное движение, увеличивается количество эпизодов. Связь пианизма К. Сен-Санса с классикоромантической эпохой прослеживается в фортепианной фактуре *Meno allegro*. Композитор искусно соединяет «элементы техники периода классицизма — гаммы, арпеджио — со стилем Листа и Шопена» [1, с. 253]. Виртуозная партия фортепиано импровизационного характера представлена в виде нисходящих гаммообразных пассажей, выписанных мелкими длительностями.

Эпизод *Tranquillo* демонстрирует появление нового образа *c*, которому первая тема уступает свое главенство в данном разделе. Фортепианный штрих *martellato* привносит токатность в спокойное движение музыки. Двухчастность этого построения и перепоручение темы оркестру создает параллели с темой *b*. Материал *c*, интонируемый оркестром, переходит в следующий эпизод, где устанавливается доминантовая тональность. Фортепианное сопровождение представляет собой бурный поток гаммообразных пассажей, охватывающих практически

²⁴ Дансантность (от *fp. dansant* — танцевальный, *danse* — танец), танцевальность характеризуют: ясность метроритмической организации; подчеркнутая акцентировка сильных долей; использование подводных к опорным точкам пассажей, люфтпауз; изящество ритма и связь с танцевальным движением; квадратность и симметрия композиционной структуры и др. [8].

всю клавиатуру. Репарка *Brillante* подчеркивает характер пианизма К. Сен-Санса, отмеченного «беглостью, чеканной легкостью, блестящей элегантностью» [27, с. 336].

В Третьем разделе также доминирует мажорная сфера, главная тональность заменяется одноименной и появляется только в начале и в коде. Характер репризы разделу придает возвращение начального эпизода, который открывается переключкой мотивов *a* и *a*₁ между оркестром и солистом, а также восьмитактовая реминисценция темы *b*. Трехчастная структура *Molto allegro*, намеченная в первом разделе, приобретает четкие грани на основе вычленения и последующей группировки мотивов темы *a*.

Кульминацией тематического развития всего произведения становится продолжительный эпизод *Scherzando*, который объединяет наибольшее количество образов. Его обрамляют темы *d* и *e* в параллельных тональностях, представленные соответственно роялем и оркестром, что указывает на логику концертирования.

Центром эпизода является новый образ в далекой тональности *As-dur*. Как и большинство тем, *f* имеет двухчастное строение с чередованием участников. Состязательность проявляется и в следующем модуляционном построении, основанном на мотивах *e*. Единственная тема (*g*), полностью интонируемая оркестром, подводит к завершению эпизода и всего раздела.

Общая кода синтезирует тематический материал Фантазии. Стремительно проносятся, сменяя друг друга, мотивы основных образов третьего раздела (*e*, *d*) и начальной темы (*a*). Завершая сочинения на моторных темах в мажорной тональности, К. Сен-Санс следует «типично романтическому принципу становления образов — от раздумий к победоносному заключению» [7, с. 119].

Импровизационность, свойственная исполнительской и композиторской манере К. Сен-Санса, находит отражение в свободных фортепианных каденциях. Однако они не имеют чисто виртуозной подоплеки, о чем свидетельствовал сам композитор, утверждая, что «соло в концерте есть роль, которая должна быть задумана и представлена как роль драматического персонажа» [Цит. по: 28, с. 64].

По мнению М. Бондаренко [6], каденции К. Сен-Санса, в отличие от виртуозных эпизодов в сочинениях Ф. Листа, являются пиком реализации основных качеств концертного жанра, включающих игру, виртуозность и состязательность. Это сближает французского композитора с творческой логикой Ф. Мендельсона и Ф. Шопена. Требующие виртуозной мелкой техники каскады пассажей с передачей материала из руки в руку предполагают четкую артикуляцию «каждого интервального хода и прослушанность гармонии уменьшенного септаккорда» [6, с. 13].

Исключительная мощь творческого заряда, свойственная жанру фантазии, нашла отражение в «Африке» К. Сен-Санса и повлияла на «сложность и прихотливость формы-процесса, неожиданность и многообразие контрастов» [58, с. 23]. Автор успешно разрабатывает феномен музыкальной композиции для фортепиано с оркестром, «опробованный в своей “прорывной” историко-художественной функции Ф. Шопеном и Ф. Листом» [14, с. 20].

На развитие жанра фантазии и музыкального искусства в целом существенно повлияла французская фортепианная школа, достигшая к рубежу XIX–XX веков своего расцвета. Социальная и культурная обстановка того времени

благоприятствовала и становлению сольного концерта²⁵, который приобрел собственный стиль и начал звучать по-французски бравурно, с блеском и легкостью.

Как и другие произведения этого жанра, Пятый «Египетский» концерт К. Сен-Санса обладает синтетической природой, его смысловая глубина ориентирована на технические достижения исполнительского аппарата. Г. Мурадян пишет, что «виртуозный блеск, техническое мастерство, поражающее эффектами беглости, близкими к трюкам, является залогом широкой популярности, отзывчивости огромной слушательской аудитории» [41, с. 5].

«Египетский» концерт имеет трехчастную структуру, организованную по принципу темпового контраста (быстро — медленно — быстро). Формообразование каждой части, на первый взгляд, решено в рамках структурно-семантического инварианта концертного жанра [См. 14, 15, 16]. Так, крайние части представлены в сонатной форме, а средняя — в свободной трехчастной. Однако, как и у многих романтиков, композиция Пятого концерта К. Сен-Санса отличается оригинальностью.

В экспозиции **Первой части** (См. схема № 2) проходят четыре темы, основные из которых написаны в традиционном тональном соотношении тоника — минорная параллель. **Заключительная** тема (*d*) обобщает предшествующий материал: она интонационно связана с побочной, но возобновляет доминантовую сферу связующей партии (*b*). А патетически воодушевленный характер, отмеченный авторской ремаркой *appassionato*, сближает ее с разделом *b*₁.

Особенностью разработки является минорное ладовое наклонение, которое подготавливается связующей темой в тональности мажорной доминанты. **Главная** партия в f-moll становится центральным этапом разработки. Как и в Фантазии, композитор выстраивает развитие темы *a*, вначале разделяя ее (*a*, *a*₁, *a*₂), а затем объединяя в единое построение. Отсутствие патетической заключительной партии компенсируется разделом *a*₂ (*Agitato*), отмеченным вторжением драматического начала.

Тема **побочной** партии отличается более спокойным тоном высказывания, облегчение сильных долей создает ощущение замедления темпа в два раза. Мелодия широкого дыхания, высокий регистр, главенство фортепиано придают ей сходство с побочными партиями первых частей концертов композиторов-романтиков (Ф. Шопена, Р. Шумана и др.). Минорный лад усиливает меланхолический характер темы и оттеняет лирико-игровое начало, присущее первой половине экспозиции.

В репризе К. Сен-Санс трансформирует образ побочной партии, единственный раз используя ее мажорный вариант (F-dur). Такой прием подчеркивает главенство лирической сферы и утверждает настроение первой части Концерта. Наряду с тональной характеристикой тему побочной партии отличает наличие завершающих построений. Так, в крайних разделах ее дополняют развернутые quasi-каденции, в разработке и коде — небольшие фортепианные отыгрыши.

²⁵ Этимология слова «концерт» связана с итальянским «concertare» («согласиться», «прийти к согласию») или с латинским «concertare» («оспаривать», «бороться»), так как взаимоотношения солирующего инструмента и оркестра содержат элементы диалога — «партнерства» и «соперничества» [См.: 61, с. 10].

К индивидуальным особенностям сонатной формы К. Сен-Санса относится интенсивное ладотональное движение в репризном разделе, где впервые появляются далекие тональности. Например, тема связующей партии второй раз проходит в E-dur, ее возвращение и quasi-каденция вводят сферу минорной субдоминанты (b-moll). Основная тональность, ненадолго появившаяся в заключительной теме, утверждается только в общей коде *A tempo ma tranquillo*.

Другим отличительным качеством формы первой части Концерта является значительно расширенная сфера **связующей** партии. Она состоит из трех равномасштабных этапов, первый из которых изложен в основной тональности (F-dur) и служит дополнением к главной теме. Его точное повторение, модулирующее в C-dur, образует второй этап. В заключительном разделе связующей партии появляется новый материал, который нарушает царивший до этого безмятежно-светлый характер. Внезапный тональный сдвиг в область a-moll и дальнейшая модуляция в одноименную тональность (A-dur) предвосхищают появление побочной темы.

Пятикратное повторение материала связующей партии придает форме Allegro черты рондальности. По мнению А. Буреля, в увеличении роли второстепенной темы «заключается влияние жанра листовской симфонической поэмы» [7, с. 23]. Объемная связующая партия, в отличие от эмоциональной разрядки в классико-романтических концертах, удерживает внимание слушателя и придает оригинальность композиции первой части.

Вторая часть Концерта имеет черты трехчастности и стоит особняком в цикле. В развернутом медленном вступлении, благодаря мелким длительностям, преобладает стремительное движение. Крайние разделы объединены тональной логикой с тем отличием, что параллельная тональность заменяется одноименной. Первый раздел (*Andante*), построен на двух равномасштабных темах. В заключительном разделе (*Andante*) появляется новый материал, однако, благодаря возвращению основной тональности, его можно считать quasi-репризой.

Песню нубийских лодочников, в отличие от других тем, композитор проводит дважды, разделяя *Allegro tranquillo* на две равные части. Единственная цитата, помещенная в центр произведения, выделяется на фоне всего тематического материала и воспринимается наиболее выпукло и ярко.

Вторая часть представляет собой череду разнохарактерных эпизодов, звучащих единожды. Однократность почти всех тематических проведений указывает на монтажность композиции. Импровизационно-рапсодический характер части создает основу контрастно-составной формы.

На протяжении всей части композитор вводит новые темы, создавая тем самым непрерывное развитие. Форма отличается закругленностью благодаря репризному разделу, но точных повторений в нем нет. Вместе с тем в постоянном обновлении тематизма и чередовании неконтрастных разделов обнаруживаются приметы монтажной композиции.

Стремление к лиризации жанра также указывает на оригинальность формы сочинения. Для Пятого концерта характерно наличие песенного материала не только традиционно во второй части, но и почти во всех темах крайних частей. В кантиленных темах фортепианное сопровождение окутывает мелодическую линию легкими арпеджио, арпеджиато или фигурациями. По мнению А. Буреля, в поздних сочинениях К. Сен-Санса лирическая сфера «приобретает новое

качество — более трепетное и поэтическое воплощение, особую задушевность, тонкость в проработке деталей» [7, с. 21].

В начале **Финала** представлены разнотональные сферы (темы *a, b, c*), в репризе происходит их сближение, что позволяет считать форму третьей части сонатной. Тематическая реприза не совпадает с тональной. Так, зона разработки посвящена главной партии, которая возвращается в миноре. Основная тональность окончательно устанавливается в побочной партии, благодаря чему этот раздел можно считать репризой.

Повторное проведение темы *c1* в новой тональности осуществляет плавный переход к разработке. Второе построение связующей партии, появляясь в *F-dur*, подготавливает репризу. Таким образом, грани формы теряют отчетливые очертания, что также придает своеобразие структуре финала.

Композитор четко выстраивает драматургию части, посвящая представленным в экспозиции темам отдельные разделы. Так, в репризе доминирует сфера побочной партии, в разработке проводится материал главной и связующей тем. Таким образом, каждая музыкальная мысль финала получает право на свободное выражение, а «иерархичность тематических отношений отходит на второй план» [18, с. 14].

К индивидуальным чертам данного Концерта можно отнести и развитие лирической сферы в стремительной части. Композитор отдает приоритет побочной партии, значительно расширяя ее. Мажорный вариант кантиленной темы, изложенной струнными, напоминает о лирических образах первой и второй частей, подытоживая весь цикл.

Пятый концерт, «с одной стороны, концентрирует в себе все типологические черты, характерные для данного этапа развития жанра, с другой — внутреннее наполнение контуров поражает своей оригинальностью» [Там же, с. 15]. Особенностью структуры всего цикла является наличие большого числа каденций и заключительных построений. Это придает отдельным разделам Концерта дополнительную завершенность и обращает внимание слушателя на индивидуальность и самостоятельность каждого тематического блока. «Египетский» концерт представляет собой многоуровневую свободную композицию, в которой, наряду с усилением классицистских тенденций, К. Сен-Санс обращается к «дивергентной трактовке классического цикла» [См. 7, с. 18].

Рассмотренные произведения К. Сен-Санса не являются настолько «правильно-классическими», как определил все его творчество В. Стасов. Они отмечены печатью европейского романтического искусства, отличительной особенностью которого стало авторское решение композиции и свободное обращение с материалом.

Вместе с тем, несмотря на вполне естественное влияние романтизма, фортепианно-оркестровые сочинения (Б. Гнилов) К. Сен-Санса отмечены яркой индивидуальностью, во многом обусловленной программным замыслом. Такова разнотемность «Африки», где грани формы обозначаются большим количеством эпизодов, чередующихся по темповому контрасту (*Molto allegro, Andantino espressivo, Allegro, Meno Allegro, Tranquillo, Animato, Scherzando*). Широкая палитра внеевропейских тем в произведении реализуется при помощи экзотических маркеров. «Свободная смена образов» [67, с. 152] включена в моторное движение, ведь для К. Сен-Санса Африка была источником жизни и вдохновения. Комбинирование

различных ориентальных элементов в «Африке» помогает создать монтажную композицию в соответствии с определением Фантазии как «крупномасштабного и драматургически сложного жанра эвристического²⁶ наклонения» [59, с. 24].

Возможно, внеевропейскими элементами тематизма обусловлена и индивидуализация «Египетского» концерта. К. Сен-Санс именно в медленной части произведения демонстрирует основные африканские образы. В *Andante* он показывает разные грани экзотического, объединяя в одной части и страстные, и лирические, и варварские темы.

Такая калейдоскопичность экзотических образов является для композитора своего рода африканскими «открытками на память», ведь мышление К. Сен-Санса как человека своей эпохи связано с новыми видами искусства (фотография, кинематограф и т. д.). Период создания Фантазии и Концерта в творчестве композитора отмечен его собственными «географическими открытиями», сделанными в путешествиях. Автор внедряет в произведения «чужие» ориентальные мотивы, многообразие которых влияет и на их форму.

Проделанный нами анализ маркеров на различных уровнях — от содержательного до композиционного — позволил выявить смысловые доминанты композиторского стиля К. Сен-Санса в фортепианно-оркестровых произведениях, отразивших африканскую тематику. Универсальность его индивидуального почерка способствовала созданию художественного мира, бесконечно разнообразного по своему содержанию. Именно в сочинениях этого времени отчетливо проявляется характерный знак манеры К. Сен-Санса, отсылающий к «авторской стилевой доминанте — гибкому освоению нового на фоне бережного сохранения традиций» [7, с. 20].

Французский мастер на рубеже столетий «на фоне стремительных изменений развивающейся музыки устойчиво сохранил свой стиль и композиционную эстетику» [Цит. по: 7, с. 18]. По мнению Р. Роллана, экзотические сочинения К. Сен-Санса представляют собой «отражение эпох и стран, по которым бродит его мысль, но где всегда узнаешь его умное лицо путешествующего француза, который следует своей фантазии, своим впечатлениям, «офранцузивая» все, что видит» [52, с. 325].

К. Сен-Санс, как и другие романтики, не стремится постичь национальный менталитет «чужого» континента, оставаясь наблюдательным туристом [См. 28, с. 140]. Обращение к инокультурной образности становится для него своего рода «игрой в экзотику», фантазийным отражением в музыке собственных впечатлений. В «африканских» сочинениях композитора исследователи отмечают некий компромисс между локальным и европейским колоритом [См., например: 27, с. 103]. «Своим» для него всегда остается западное профессиональное мышление, а вкрапления «чужой» африканской культуры представляют собой красочные декорации и впечатления. Маркеры африканской культуры были для К. Сен-Санса «не средством, способным только лишь зачаровывать слушателей, а неотъемлемыми составляющими формы и содержания его произведений» [78, с. 149].

²⁶ Эвристика (от др.-греч. εὐρίσκω — «отыскиваю», «открываю») — отрасль знания, научная область, изучающая специфику творческой деятельности [21, с. 336].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Внеевропейская тематика в музыкальном искусстве романтизма связана в первую очередь с противопоставлением полюсов смысловой оппозиции «свое — чужое», в том числе и во французской культуре. Ведущими тенденциями в этом процессе являются «центростремительная, подчеркивающая некую замкнутость европейской культуры и центробежная, определяющая стремление к открытости, обновлению и смене традиций» [4, с. 11].

Привлечение африканского материала воспринимается как естественное и необходимое условие для передачи собственного видения мира. Отношение к экзотическим темам, сюжетам и образам в наследии каждого композитора имеет уникальную специфику. Результатом взаимодействия К. Сен-Санса с внеевропейскими странами становится его увлечение «чужой» культурой, в частности, африканской.

Сочетание разнообразных методов исследования позволило наиболее полно и объективно осуществить анализ маркеров экзотического в европейской культуре. Тематизм Фантазии и второй части Концерта апеллирует к внеевропейскому материалу. Вместе с тем ориентальное в «африканских» сочинениях К. Сен-Санса представлено в «условно-обобщенном» виде, для которого характерна «приоритетность программных произведений» [50, с. 10].

Наличие программы позволяет воспринимать обобщенные музыкальные приемы изображения экзотического как атрибуты конкретной местности²⁷. Публика слышит их в «контексте краткого изложения сюжета, красочных названий частей и разделов сочинения» [35, с. 104]. Благодаря подзаголовкам Фантазии и Концерта, звучащим «на африканский лад», маркеры инаковости у К. Сен-Санса создают впечатление ориентального колорита, хотя в действительности являются условными «экзотическими штрихами, вкрапленными в чисто европейские формы музыкального выражения» [25, с. 339].

Композиторы XIX века используют в своих сочинениях типичные «музыкально-выразительные приемы, особые диалекты ориентального» [35, с. 102]. Такой «парадигмой экзотического стиля» (Р. Локк) в фортепианных произведениях К. Сен-Санса являются «басы с выдержанным тоном, “примитивные” гармонии, необычные лады (различные венгерско-цыганские лады, пентатонические варианты и т. п.), внедренные в европейские мелодии, ритмы и инструментальные звучности» [Там же, с. 103].

Во второй части Концерта композитор вводит цитирование нубийской песни, «приспосабливая» ее к европейской ладотональной системе. В процессе воспроизведения мелодии по памяти, автор осуществляет «не просто механическое соединение элементов, а попытку воссоздания манеры» [12, с. 18]. Таким образом, художественный мир «африканских» сочинений К. Сен-Санса воплощается

²⁷ Р. Локк, на примере «Шехеразады» Н. Римского-Корсакова, выявляет музыкальные приемы, не являющиеся маркерами Ближнего Востока, но воспринимающиеся таковыми. Например, «тема Шахрияра имеет суровый, угрожающий характер, но не особенно экзотична по стилю. Секвенции, восходящие и нисходящие пассажи и неустойчивые гармонии напоминают изображения бурь, происходящих и в других климатах (норвежское побережье в “Летучем голландце” Вагнера)» [35, с. 103].

с помощью вербальных и музыкальных маркеров внеевропейского, сочетая в себе признаки «условного-программного» и «орнаментально-декоративного» типов экзотизма [Там же, с. 19].

В анализируемых произведениях проявляется доминирование «своего» над «чужим». С одной стороны, можно отметить следование традициям классико-романтических жанров концерта и фантазии, с другой — устремленность в будущее, к индивидуализации композиторского языка, на который оказывают воздействие и внеевропейские культуры. В Фантазии и Концерте К. Сен-Санса экзотическое, «растворяясь в индивидуально-авторском, становится признаком менталитета композитора» [50, с. 23]. В изображении композитором экзотических стран, даже при несомненном сохранении их национальной характерности, выделяются мифологические черты.

По мнению исследователей, изображение экзотики европейцами воспроизводит некую культурологическую идею, не предполагающую подлинного воплощения внеевропейских элементов, а лишь включающую в себя представления о сути восточного мира. Э. Герштейн указывает на то, что в западном сознании Восток не является существующим в реальной действительности фактом, а представляет собой так называемый **«ориентальный миф»** — особый художественный феномен, рожденный одной культурой в результате ее взаимодействия с другой далекой и представляющий собой образ, возникающий в сознании художника, в его индивидуально-неповторимом видении и воплощаемый в соответствии с ним» [12, с. 6].

Каждое художественное течение, отображающее чужую для европейцев культуру, имело свой ориентальный миф, возникающий в результате синтеза европейского сознания и образа заимствованной культуры. В Фантазии и Концерте К. Сен-Санс с помощью маркеров экзотического стиля создает собственный «африканский миф», раскрывающийся через призму классико-романтических жанров.

Дальние страны связаны с уходом в мир мечты. Мотив «иной страны» знаменует поиск некоего идеального мира, в котором возможна первичная гармония. Экзотические страны выступают и как антитеза родному миру с его нравственными, социальными и политическими проблемами.

Рассмотрение художественного пространства экзотических стран в искусстве XIX столетия дает основания полагать, что описание экзотических стран преимущественно абстрактно. Они не имеют выраженной характерности, даже если используются географические названия.

Вслед за К. Сен-Сансом внеевропейскую тематику продолжает целый «экзотический букет» французских композиторов. В творчестве К. Дебюсси (1862–1918, «Китайский рондель» для голоса и фортепиано, пьесы для фортепиано «Негритенок» и «Цыганский танец», Балет «Khamma», «Пагоды») происходит «смена элементов музыкального языка, рождение нового ориентального мифа» [Там же, с. 8]. В XX столетии ориентальное уже не является носителем инородного, чужеземного, экзотика переводится в утонченно-субъективный план, лишается внешних качеств, проявляется в особом состоянии, а не движении музыкальной мысли.

М. Равель (1875–1937, «Мадагаскарские песни» для сопрано, флейты, виолончели и фортепиано; концертная рапсодия для скрипки, фортепиано и оркестра «Цыганка»; три поэмы для голоса и оркестра «Шехеразада»; увертюра

«Шехерезада»; «Испанская рапсодия» для оркестра; опера «Испанский час»; пьеса для фортепиано в четыре руки «Дурнушка — императрица пагод») обращается к экзотике, подражая условностям орнаментально-декоративного экзотизма XVIII века, словно «играя в ретро» [См. Там же].

Произведения с ориентальным колоритом в разных жанрах создают С. Шаминад (1857–1944, пьесы для фортепиано «Негритянская песня», «Восток» ор. 22, «Гавана» ор. 57, «Гитара», «Севилья», «Испанская серенада» ор. 150; для вокала и фортепиано «Восточная песня», «Испанская песня»); М. Эммануэль (1862–1938, Сонатина для фортепиано № 4 «В индуистских ладах» ор. 20); А. Руссель (1869–1937, китайские поэмы для вокала и фортепиано ор. 35 и ор. 47; два китайских стихотворения для фортепиано; «Сеговия» для гитары); М. Деляж (1879–1961, «Семь хай-кай»); К. Дельвенкур (1888–1954, «14 японских Ута» для голоса двух фортепиано); Ж. Миго (1891–1976, «Семь маленьких образов Японии»); Ф. Пуленк (1899–1963, «Негритянская рапсодия» для голоса и ансамбля).

После временного угасания интереса к экзотизму в 30-е годы XX века происходит возрождение этого течения в творчестве О. Мессиана (1908–1992). Им написаны такие сочинения, как «Турангалила-симфония», «Семь хайку» для фортепиано с оркестром, «Экзотические птицы» для фортепиано и ансамбля и другие.

Европейские мастера XX столетия существенно обновляют музыкальный язык ориентальных произведений, внедряя такие маркеры «чужих» культур, как ладовые системы арабской, индийской, японской и яванской музыки; индийскую ритмическую систему; «медитативную мелодику» и т. д. Индивидуальное начало привносится в музыку на всех уровнях, раздвигая рамки канона для создания новых моделей экзотических произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, А. История фортепианного искусства / А. Алексеев. — М. : Музыка, 1967. — Ч. 2. — 286 с.
2. Алексеев, А. Французская фортепианная музыка конца XIX — начала XX века / А. Алексеев. — М. : АН СССР, 1961. — 219 с.
3. Баяхунова, Л. Образ Испании в музыкальной культуре России и Франции XIX — первой трети XX вв. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Л. Баяхунова. — М., 1998. — 30 с.
4. Беленькая, И. Темы Испании и Востока в русской камерно-вокальной лирике XIX века: к проблеме «своего» и «чужого» : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / И. Беленькая. — Владивосток, 2004. — 70 с.
5. Бобровский, В. Программный симфонизм Шостаковича / В. Бобровский // Музыка и современность. — М. : Музыка, 1965. — С. 32–54.
6. Бондаренко, М. Своеобразие решения проблемы каденции в фортепианных концертах К. Сен-Санса / М. Бондаренко // Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании. — Харьков, 2015. — Вып. 1. — С. 12–18.
7. Бурель, А. Инструментальные концерты К. Сен-Санса в контексте французской жанровой традиции XIX — начала XX века : дис. ... канд. искусствоведения / А. Бурель. — Харьков, 2017. — 225 с.

8. Ванслов, В. Дансантизм / В. Ванслов // Балет : энциклопедия [Эл. ресурс]. URL: <http://dancelib.ru/baletenc/item/f00/s00/e0000860/index.shtml> (дата обращения: 20.05.2019).
9. Ведюшкин, В. Великие географические открытия / В. Ведюшкин // Портал «Большая российская энциклопедия» [Эл. ресурс]. URL: <https://bigenc.ru/geography/text/1904789> (дата обращения: 27.05.2019).
10. Виниченко, А. Внеевропейские факторы в музыкальном искусстве начала XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / А. Виниченко. — Саратов, 2006. — 22 с.
11. Волошинов, А., Руденко, М. Образ Востока в изобразительном искусстве Средневековья / А. Волошинов, М. Руденко // Вестник СГТУ. — Саратов, 2014. — № 4 (77). — С. 209–212.
12. Герштейн, Э. Французский музыкальный экзотизм конца XIX–XX веков: к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Э. Герштейн. — М., 1995. — 24 с.
13. Гецкина, И., Прокошенкова, Л. Дискурсивный анализ и его роль в современной лингвистике / И. Гецкина, Л. Прокошенкова // Вестник Чувашского университета. — Чебоксары, 2006. — № 4. — С. 99–105.
14. Гнилов, Б. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (классико-романтическая эпоха) : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Б. Гнилов. — М., 2008. — 53 с.
15. Долинская, Е. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия : исследовательские очерки / Е. Долинская. — М. : Композитор, 2006. — 560 с.
16. Дуков, Е. Концерт в истории западноевропейской культуры / Е. Дуков. — М. : Классика XXI, 2003. — 256 с.
17. Дятлов, Д. Концерт как феномен творчества : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Д. Дятлов. — Нижний Новгород, 2007. — 48 с.
18. Егорова, М. Проблемы сонатно-циклической драматургии в произведениях Ф. Шопена : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / М. Егорова. — М., 1991. — 27 с.
19. Земцовский, И. Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской советской музыке / И. Земцовский. — Л. : Советский композитор, 1978. — 172 с.
20. Зыкова, Е. Восток в творчестве американских трансценденталистов / Е. Зыкова // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. — М. : Наука, 1988. — Вып. 3. — С. 86–107.
21. Ивин, А., Никифоров, А. Эвристика / А. Ивин, А. Никифоров // Словарь по логике. — М. : ВЛАДОС, 1997. — С. 366.
22. Исаева, И. Римский принципат в трактовке Тацита / И. Исаева // Вестник Санкт-Петербургского университета. — СПб., 2009. — Сер. 2. — Вып. 1. — С. 150–156.
23. Кириллина, Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века / Л. Кириллина. — М. : Композитор, 2007. — Ч. 3. — 376 с.
24. Комков, А. Словарь географических названий зарубежных стран / А. Комков. — М. : Недра, 1986. — С. 28.
25. Конен, В. Значение внеевропейских культур для музыки XX века / В. Конен // Очерки по истории зарубежной музыки. — М. : Музыка, 1997. — С. 434–480.
26. Корнилов, Ю. Царь Азии: К вопросу о царской титулатуре Александра Великого / Ю. Корнилов // Antiquitas Iuventae. — Саратов, 2011. — С. 77–78.
27. Корто, А. О фортепианном искусстве / А. Корто. — М. : Музыка, 1965. — 363 с.
28. Кремлёв, Ю. Камиль Сен-Санс / Ю. Кремлёв. — М. : Советский композитор, 1970. — 345 с.

29. Кудряшов, А. Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII — XX веков / А. Кудряшов. — СПб. : Лань, 2010. — 427 с.
30. Кузнецов, С. Экзотика / С. Кузнецов // Портал «Толковый словарь Кузнецова» [Эл. ресурс]. URL: <https://endic.ru/kuzhescov/Jekzotika-69245.html> (дата обращения: 11.05.2019).
31. Кюрегян, Т. Фантазия / Т. Кюрегян // Портал «Музыкальная энциклопедия» [Эл. ресурс]. URL: <http://www.musenc.ru/html/f/fantazi8.html> (дата обращения: 22.05.2019).
32. Кюрегян, Т. Форма в музыке XVII-XX веков / Т. Кюрегян. — М. : ТЦ Сфера, 1998. — 344 с.
33. Ларош, Г. Избранные статьи / Г. Ларош. — Л. : Музыка, 1976. — Вып. 3. — 376 с.
34. Ле Гофф, Ж. Цивилизация средневекового Запада / Пер. с фр. общ. ред. Ю. Бессмертного / Ж. Ле Гофф. — М. : Прогресс, 1992. — 376 с.
35. Локк, Р. Расширенный взгляд на музыкальный экзотизм / Р. Локк // Проблемы музыкальной науки. — 2010. — № 1. — С. 95–102.
36. Лучицкая, С. Образ Другого: мусульмане в хрониках крестовых походов / С. Лучицкая. — СПб. : Алетей, 2001. — 397 с.
37. Магидович, И. Книга Марко Поло / И. Магидович. — М. : Географгиз, 1956. — 378 с.
38. Малахова, Н. Трансформация представлений о Востоке в западной культуре : автореф. дис. ... канд. философ. наук / Н. Малахова. — Ростов-на-Дону, 2005. — 63 с.
39. Маринович, Л. Греки и Александр Македонский: К проблеме кризиса полиса / Л. Маринович. — М. : Восточная литература, 1993. — 288 с.
40. Монд, О. Понятие маркеров стиля в музыкальном театре / О. Монд // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии : сб. ст. по матер. III междунар. науч.-практ. конф. — Новосибирск : СибАК, 2011. — С. 86–93.
41. Мурадян, Г. Виртуозность как феномен фортепианной культуры : дис. ... канд. искусствоведения / Г. Мурадян. — Ростов-на-Дону, 2015. — 200 с.
42. Назайкинский, Е. Стиль и жанр в музыке / Е. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
43. Некрасова, Г. Концепция ориентализма в отечественном музыкознании XX века (по материалам исследований и публикаций) / Г. Некрасова // Научный вестник Московской консерватории. — 2012. — № 4. — С. 16–27.
44. Нефедова, О. Творчество Жана-Батиста Ванмура (1671–1737) и проблема ориентализма в западноевропейской живописи XVIII века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / О. Нефедова. — М., 2009. — 50 с.
45. Николаева, Н. Япония — Европа. Диалог в искусстве / Н. Николаева. — М. : Изобразительное искусство, 1996. — 102 с.
46. Никонов, В. Краткий топонимический словарь / В. Никонов. — М. : Мысль, 1966. — 512 с.
47. Пискунова, А. Транскультурация латиноамериканского мифа в эпоху великих географических открытий : автореф. дис. ... канд. философ. наук / А. Пискунова. — Ростов-на-Дону, 2006. — 65 с.
48. Прищеп, Н. Фортепианный концерт: история, теория вопроса / Н. Прищеп // Философско-культурологические исследования : эл. сб. науч. статей [Эл. ресурс]. URL: <http://fki.lgaki.info/http://fki.lgaki.info> (дата обращения: 12.05.2019).
49. Прусская, Е. Образ Востока в представлениях французов накануне и во время экспедиции Бонапарта в Египет : автореф. дис. ... канд. исторических наук / Е. Прусская. — М., 2012. — 28 с.
50. Рахимова, Д. Ориентализм в музыке С. Рахманинова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Д. Рахимова. — СПб., 2011. — 19 с.

51. Ребер, А. Маркер / А. Ребер // Портал «Оксфордский толковый словарь по психологии» [Эл. ресурс]. URL: <https://vocabulary.ru/termin/marker.html> (дата обращения: 15.05.2019).
52. Роллан, Р. Музыканты наших дней / Р. Роллан. — М. : Гослитиздат, 1935. — 470 с.
53. Рубцов, Ф. Основы ладового строения русских народных песен / Ф. Рубцов // Статьи по музыкальному фольклору. — М. : Советский композитор, 1973. — С. 8–81.
54. Ручьевская, Е. Функции музыкальной темы / Е. Ручьевская. — М. : Музыка, 1977. — 159 с.
55. Саид, Э. Ориентализм. Западные концепции Востока / Э. Саид. — СПб. : Русский мир, 2006. — 636 с.
56. Сен-Санс, К. Алжирская сюита для оркестра ор. 60 / К. Сен-Санс. — Париж, 1950. — 101 с.
57. Сергеев, А., Перов, Ю. Г. В. Ф. Гегель. Лекции по философии истории. Книга первая / А. Сергеев, Ю. Перов. — СПб. : Наука, 1993. — 349 с.
58. Соколов, О. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов. — Нижний Новгород : Издательство Нижегородской консерватории, 2013. — 52 с.
59. Соколов, О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. Соколов. — Нижний Новгород : Издательство Нижегородского Университета, 1994. — 218 с.
60. Стасов, В. Музыка и театр. Литература. / В. Стасов // Избранные сочинения в трех томах. — М. : Искусство, 1894 — Т. 3. — 556 с.
61. Тараканов, М. Инструментальный концерт / М. Тараканов. — М. : Знание, 1986. — 57 с.
62. Холопов, Ю. Введение в музыкальную форму / Ю. Холопов. — М. : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. — 432 с.
63. Холопов, Ю. Теоретический курс гармонии / Ю. Холопов, СПб. : Лань, 2003. — 540 с.
64. Холопова, В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Холопова. — СПб. : Лань, 2010. — 368 с.
65. Холопова, В. Формы музыкальных произведений / В. Холопова. — СПб. : Лань, 2006. — 496 с.
66. Хохлов, Ю. О музыкальной программности / Ю. Хохлов. — М. : Музыка, 1963. — 146 с.
67. Цуккерман, В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. — М. : Музыка, 1964. — 235 с.
68. Чапкина-Руга, С. Шинуазри / С. Чапкина-Руга // Портал «Большая Российская Энциклопедия» [Эл. ресурс]. URL: https://bigenc.ru/fine_art/text/4943025 (дата обращения: 27.05.2019).
69. Чернявская, Ю. Фантазийные сочинения Роберта Шумана: к истории и теории жанра фантазии : дис. ... канд. искусствоведения / Ю. Чернявская. — М., 2017. — 206 с.
70. Элькан, О. Фантазия как жанр инструментальной музыки / О. Элькан // Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки : сб. ст. по матер. VII междунар. науч.-практ. конф. — Новосибирск : СибАК, 2018. — № 2 (6). — С. 17–23.
71. Юрченко, Т., Фраенова, О. Ориентализм / Т. Юрченко, О. Фраенова // Портал «Большая Российская Энциклопедия» [Эл. ресурс]. URL: https://bigenc.ru/fine_art/text/2693260 (дата обращения: 21.05.2019).
72. Bartoli, J.-P. Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour l'application en musique de la notion d'isotopie sémantique / J.-P. Bartoli // Musurgia. — 2000. — Vol. 7. № 2. — P. 61–71.
73. Bellman, D. The Exotic in Western Music / D. Bellman. — Boston : Northeastern Univ. Press, 1998. — 370 p.

-
74. *Dal Vera, R., Deer, J. Acting in Musical Theatre: A Comprehensive Course / R. Dal Vera, J. Deer // London and New York : Routledge, Taylor & Francis Group, 2008. — 448 p.*
75. *Harrigan, M. Veiled encounters: representing the Orient in 17th-century French travel literature / M. Harrigan. — Amsterdam : Rodopi, 2008. — 299 p.*
76. *McCabe, I. Orientalism in Early Modern France: Eurasian Trade, Exoticism, and the the Ancien Regime / I. McCabe. — Oxford : Berg, 2008. — 416 p.*
77. *Parry, C. Fantasia / C. Parry // Grove's Dictionary of Music and Musician. — London : Macmillan and Co. Limited, 1900. — Vol. 2. — P. 5–8.*
78. *Stegemann, M. Camille Saint-Saens / M. Stegemann. — Reinbek bei Hamburg, 1988. — 155 p.*

*Третья премия***СОВРЕМЕННАЯ РОССИЙСКАЯ
МОНООПЕРА: К ИЗУЧЕНИЮ ЖАНРА**

БЕЛЯЕВА Таисия Анатольевна
Новосибирская государственная консерватория
им. М. И. Глинки

ВВЕДЕНИЕ

Уникальность жанра оперы заключается в ее способности к трансформации, рецепции духовных, социальных, эстетических требований времени. Пройдав длительный путь от барочных образцов до самых необычных музыкально-театральных экспериментов XXI века, опера тем не менее довольно стабильно сохраняет определенные свои типы, одним из которых является интересующая нас моноопера. Этот жанр, зародившийся в начале прошлого века¹ и продолжающий свое развитие до сих пор, как нам представляется, имеет большой потенциал, судя по активному обращению к нему современных композиторов.

Появление монооперы внутри камерной разновидности оперы (а именно этот путь видится наиболее обусловленным, хотя зарождению монооперы способствовали и другие токи) вписывается в бурные процессы обновления жанра, которые происходили с ним в начале прошлого столетия и первой его половине. Именно ситуация жанрового кризиса, о которой пишут многие исследователи в отношении оперы XX века, стимулировала ее способность к модернизации, жанровым метаморфозам и мутациям: «В силу собственной специфики она оказалась благодатной почвой для взаимодействия разножанровых и разностилевых тенденций», — отмечает А. Баева [1, с. 11]. «Стилистические революции, смена языка в музыкальном искусстве начала XX века, на которые опера не могла не откликнуться (разрушение ладотональности, распад мелодии, т. е. основы вокального искусства, потеря композиционного равновесия, формируемого веками и нашедшего идеальное воплощение в многоактных структурах, сочетающих принципы номерного строения и сквозного развития) повлекли за собой нарушение органической целостности жанра, по большому счету ничего не предложив взамен для сохранения этого вида искусства. Разрыв с предшествующей традицией именно для оперы оказался чрезвычайно болезненным <...>», — пишет И. Яськевич [44, с. 3].

В сложившейся ситуации жанрового размежевания одной из перспективных формаций стала моноопера, которая реализовала себя в довольно большом числе образцов. Имеющие несомненную художественную значимость, они отражали

¹ Впрочем, первым образцом монооперы называют произведение «Капельмейстер», написанное предположительно между 1786 и 1792 годами итальянским композитором Д. Чимарозой.

определенные веяния времени и направленность музыкальных процессов, что заслуживает изучения. Активное развитие монооперы в наши дни доказывает востребованность жанра, а испытанная временем жизнеспособность, сложившиеся традиции говорят о его непреходящем значении. Все указанные обстоятельства обуславливают **актуальность исследования.**

Степень изученности проблемы

Вопросы специфики современной оперы активно изучаются в отечественном музыкознании. Проблемам эволюции жанра последних десятилетий посвящены работы А. Баевой [1], И. Яськевич [44], О. Комарницкой [9]. Вопросы камерной оперы, ее типологических особенностей, образно-содержательных параметров, индивидуально-стилистических решений затрагиваются в исследованиях Д. Кривицкого [12], Н. Деканосидзе [6], В. Шапилова [41], Э. Митиной [21]. Наконец, активно разрабатывают проблему возникновения, становления отечественной монооперы 1960–70-х годов XX века А. Селицкий [33, 34, 35, 36], М. Басок [2]. М. Сабина [32], Е. Приходовская [26, 27, 28], Н. Поликарпова [25]. Обсуждение новейших образцов жанра происходит в основном в периодических изданиях, освещающих премьерные спектакли. Не выходящие за рамки кратких анонсов и других журналистских материалов, они, однако, дают первичные сведения о постановке и содержат авторские комментарии.

Предметом настоящего исследования является жанр новейшей монооперы в контексте музыкально-исторического развития; **объектом** — сочинения современных российских композиторов И. Демуцкого и О. Викторовой, созданные в 2012 и 2015 годах.

Цель работы состоит в выявлении специфики новейшей российской монооперы (с учетом исторического опыта жанра и реалий современной культурной ситуации), его способности к порождению множественных жанровых вариантов. Изучение избранной темы сформировали комплекс научных **задач:**

- выявить жанрово-стилевые особенности монооперы 1960–70 годов — периода формирования и закрепления относительно устойчивых жанровых свойств современной отечественной монооперы;
- обозначить пути дальнейшей модификации жанра на рубеже XX–XXI веков;
- на примере моноопер О. Викторовой «Река Давида» и «Последнее слово подсудимой» И. Демуцкого (обе — 2010-х гг.) выявить специфику новейшей монооперы и процессов жанровой трансформации.

Привлечение в поле музыковедческих изысканий ранее не рассматриваемых сочинений составляет **новизну работы.**

Методологической основой работы является комплексный подход, базирующийся на историческом и жанрово-стилистическом принципах. Показ синтетической природы монооперы, ее тяги к взаимодействию с различными жанровыми формациями осуществлен на основе музыковедческого анализа с учетом жанрово-типологического и индивидуально-авторского аспектов. Для раскрытия темы становления монооперы как жанра были привлечены и осмыслены

наблюдения отечественных музыковедов, посвященные камерной разновидности оперы второй половины XX века. Аналитический метод стал ведущим при изучении новейших оперных партитур.

Представленные материалы могут стать основой для дальнейшего исследования судьбы оперного жанра в XXI веке, что обуславливает **теоретическую значимость работы**. Возможность использования материалов и выводов работы в учебных курсах по истории отечественной музыки, оперной драматургии, современного музыкального театра составляет ее **практическую значимость**.

ГЛАВА 1. СОВРЕМЕННАЯ РОССИЙСКАЯ МОНООПЕРА: ПОЛУВЕКОВОЙ ПУТЬ РАЗВИТИЯ ЖАНРА

Возникновение монооперы было подготовлено стремительным развитием музыкального искусства в начале прошлого века. Процессы активного обновления привели к возникновению различных камерно-вокальных гибридов. «Тяготение к лаконичности становится одним из решающих факторов в русском и западноевропейском искусстве начала века. Все это находило отражение в подчеркнутом внимании художников к отдельной человеческой личности, выявленной своеобразно локально, часто вне сопричастности к большим историческим событиям. Данная тематика характеризовала различные стилистические направления, которые при всем различии выразительных средств были объединены единым стремлением к сжатому изложению своего рода “модуса переживания” изображению героев. Краткость форм вместе с тем компенсировалась высокой эмоциональной насыщенностью каждой единицы музыкального времени», — отмечает Э. Митина. [21, с. 4].

Первым образцом нового оперного жанра стало «Ожидание» (1909) А. Шёнберга. Слово опередив время на несколько десятилетий, австрийский экспрессионист заложил многие фундаментальные свойства монооперы, т. н. комплекс смысловых ареалов жанра (термин Е. Приходовской), а также особую палитру посылов, раскрывающуюся в контактах внутренней психологической жизни человека с внешним миром. В «Ожидании» срабатывают присущие комплексу эстетики одиночества смысловые ареалы жанра: ареал *вынужденного бездействия* (героиня, в силу обстоятельств, не может прийти на помощь возлюбленному, вследствие чего разворачивается трагедия) и ареал *«тайников помутненного сознания»* (размывание границ между реальностью и ирреальностью, фантастическим, существующем в воображении миром).

Присутствуют и два важных направления обозначенных посылов, располагающих вектором «изнутри — вовне» [28]: диалог с виртуальным собеседником и реакция на виртуальные внешние раздражители (напомним, что героиня оперы Шёнберга на протяжении всех четырех картин своего поиска-ожидания обращается с репликами к своему возлюбленному и эмоционально-экспрессивно рефлексировать на фоне окружающей ее ночной природы).

Другим выдающимся — «классическим» — образцом жанра стала опера «Человеческий голос» (1958) Ф. Пуленка, который в качестве литературного первоисточника избирает одноименную монодраму Ж. Кокто. Здесь монолог героини представлен в виде телефонного разговора с незримым собеседником, который

косвенно становится реальным действующим лицом. Его «присутствие» напрямую влияет на смены настроений и психологических реакций героини: умиротворение сменяется истерикой и т. д. Ф. Пуленк находит и меткие штрихи в показе «внешних раздражителей»: прерывание связи, входящий звонок от ошибшегося номером абонента, музыка из кафе, в котором находится любовник. «Человеческий голос», как лирическая история с трагическим концом, вдохновила многих других композиторов, пожелавших создать свои музыкальные моноспектакли².

Начало распространения жанра в России положила моноопера Ю. Буцко «Записки сумасшедшего», написанная в 1964 году. Вслед за ней появляются «Из писем художника» (1974) того же автора, «Дневник Анны Франк» (1969) и «Письма Ван Гога» (1975) Г. Фрида, «Письма любви» (второе название — «Нежность», 1970) В. Губаренко, «Письмо незнакомки» (1971) А. Спадавеккиа, «Письма в будущее» (1974) П. Дамбиса. Довольно большое число произведений в этом жанре позволило вычленив монооперу как отдельную разновидность внутри камерной оперы, а в отношении последней заговорить о качественно новом витке ее развития. Эти характеристики камерной оперы, безусловно, актуальны в обсуждении интересующего нас жанра и во многом распространяются на монооперу. Оговорим наиболее принципиальные для нас моменты.

Актуализация малых художественных форм стала знаковым явлением в искусстве 1960-х³. В условиях нестабильного политического фона активно проявляется интерес к личности, которая теперь, вне пропагандистских клише раскрывает новые свои стороны. При этом, как отмечает А. Селицкий, «с одной стороны, творческие устремления художников вовсе не расходились с постулатами партийно-государственной пропаганды, на все лады твердившей о “безграничном расцвете личности при социализме”. С другой стороны, теория “винтика”, переодетая в иную фразеологию, продолжила существовать, и на деле все предпринималось для того, чтобы уже к концу 60-х годов реальная человеческая личность погрузилась в пучину равнодушия и социальной апатии» [34, с. 209].

Обращение к прозаическим сочинениям Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Чехова, И. Бунина, А. Куприна, в которых утверждаются ценность каждой человеческой жизни, таинства сложной его души, поднимаются темы сострадания к судьбам несчастных, самопознания «Я», ужаса насилия над личностью становится отправной точкой т. н. камерного движения, возникшего в эпоху оттепели и продолжившего свое развитие в 1970-е годы. В театрах ставятся одноактные пьесы, приобретает популярность т. н. театр одного актера, телевидение осваивает крупные планы, образующие моменты пристального взглядывания в человеческое «нутро», музыкальное искусство активно возрождает все разновидности

² В 1985 году в свет вышла моноопера М. Таривердиева «Ожидание», написанная под впечатлением от монооперы французского автора. Сам композитор писал: «Так совпало, что незадолго до этого по телевидению показали “Человеческий голос” Пуленка. Оперу, которая мне всегда очень нравилась. И идея монооперы как-то давно крутилась у меня в голове. Мне тоже хотелось сделать ее о женщине, о женщине, которая ждет» [40, с. 93].

³ Данный период характеризуется сменой т. н. хрущевской оттепели брежневским застоением, отличается неустойчивостью политических решений (разрешения сменялись запретами и наоборот). Свободомыслие не поощрялось, и все же по сравнению с десятилетиями сталинского режима смягчение политического контроля было весьма ощутимым, а либерализация очевидной.

камерно-инструментальных (ансамблевых и оркестровых) и вокальных жанров. Музыкальное искусство настойчиво развивает концепцию рефлексивного субъекта, находящегося в разладе с самим собой и окружающей действительностью, заложенную русскими писателями XIX столетия. Возросшее внимание к малым формам в искусстве на рубеже XIX–XX веков получило более широкое развитие во второй половине прошлого столетия, активизировала целые направления (в т. ч. авангард «второй волны») и жанры, среди которых — и интересующая нас моноопера.

Констатации исследователей камерной оперы во многом схожи и дополняют друг друга. «Монооперы, оперы-дуэты зазвучали в концертных залах, на сценах оперных театров и студий, стали выходить в свет клавиры и грампластинки. Периодическая печать откликнулась на них статьями и рецензиями; перспективность свежей тенденции не раз отмечалась с трибун композиторских съездов и пленумов», — пишет А. Селицкий [34, с. 108]. Рассматривая советскую одноактную оперу и отмечая ее жанровое многообразие, Д. Кривицкий говорит о творческой активности советских композиторов в области «ненормативного» музыкального театра и появлении ряд оперных сочинений, написанных для разных по составу инструментальных ансамблей [12, с. 21].

Естественной причиной возникновения жанра монооперы Л. Раабен считает развивающиеся вокальные жанры, которые трансформируясь, перерождались в новые формы и разновидности вокальной музыки. По его словам, большое значение «имели вокальные жанры (главным образом, циклические формы), в которых с 60-х гг. интенсивно разрабатывались сложнейшие виды взаимодействия слова и музыки, перенесенные затем в оперу. На базе их, можно сказать, и родились моноопера, опера-дуэт, камерная опера ансамблевого типа» [29, с. 4].

Солидный массив образцов жанра, созданных в 1960–70-е годы, позволил на определенном этапе выявить типологические особенности монооперы:

1. Особое взаимоотношение жанра с литературным первоисточником, текстовой составляющей. Если на протяжении многих столетий литературный текст подчинялся музыке; переосмысливаемый либреттистами, он изменялся по протяженности, форме изложения, а иногда дописывался в соответствии замыслу композитора, то теперь отношение к тексту серьезно меняется. Необычным становится зачастую и сам выбор источника. «Влияние литературы ощутимо на многих важнейших уровнях одноактной оперы. Композиторы не только переносят в оперу “внетрагические моменты” повествовательного жанра, — воздействие литературного первоисточника обнаруживается и в стремлении сохранить его структурные и жанровые закономерности, что особенно заметно в монооперах, использующих мемуарные и эпистолярные жанры прозы <...>» [21, с. 7]. Композиторы намеренно оставляют в неприкосновенности жанр, форму, стилистические особенности первоисточника, которым теперь подчиняются эстетические нормы оперы. В результате возникает новый тип связи между музыкой и текстом, отличающийся высокой степенью зависимости от литературного оригинала. «Неопытность» текста становится причиной выявления скрытых ресурсов, невостребованных ранее возможностей, становится фактором и стимулом обновления оперного жанра» [35, с. 69]. Поднимая проблему выбора жанра литературного оригинала и его включение в либретто, М. Басок подчеркивает: «При сохранении подлинных авторских текстов литературных первоисточников — ими здесь

преимущественно являются такие, в которых повествование ведется “от первого лица”: письма, дневники и т. д., — материал подвергается переработке (сокращение отдельных подробностей, которые в условиях оперы данного типа не могут получить сценического выражения, выделение “ударных” слогов и т. д.). “Единицей деления” становится относительно законченный фрагмент, оформленный в виде письма, монолога и т. д.» [2, с. 21].

2. Концентрация в условиях моноспектакля на единственном персонаже обуславливает особый его статус, привлечение новых возможностей для раскрытия его образа. Говоря о *типе героя*, отметим, что популярность жанра была связана с возможностью обращения к внутреннему миру человека. В одних случаях это мог быть обычный, заурядный персонаж (Титулярный советник Поприщин из «Записок сумасшедшего» Ю. Буцко), в других — неординарная личность, люди искусства (Ван Гог в моноопере Г. Фрида, Константин Коровин в «Письмах художника» Ю. Буцко), или современники страшных событий XX века (Анна Франк из одноименной оперы Г. Фрида, Имант Судмалис из «Писем в будущее» П. Дамбиса). В любом случае в фокусе внимания монооперы вставала трагедия личности, показанная через ее субъективное представление о происходящих событиях, подпитываемая сложными интимными переживаниями, сокровенными мыслями (от тревожных предчувствий до помутненного рассудка).

Особенностью камерной оперы во все периоды ее развития, было повышенное внимание к человеческой психике, нестабильности внутреннего мира героя и противоречивых его позиций, что привело к возникновению т. н. *скрытого конфликта* (Н. Соловьёва) или *драматургии внутреннего конфликта* (В. Шапилов)⁴. Как следствие, «объектом художественного исследования становится не сама целостность взаимоотношений акции и реакции, внешнего и внутреннего действия, а процесс психологического обоснования, мотивации поступков» [41, с. 8]. При этом причины возникновения внутреннего конфликта остаются за рамками произведения, а предмет изображения становится сам конфликт в конечной точке своего развития и его разрешение. Акцентирование нестабильности состояний героя приводит к неизменности образа. «Попыткой естественного выхода из внутриконтликтной ситуации является рефлексия, осознание собственного положения, всех своих противоречий с целью восстановить утерянную связь с миром, переформировать, обновить себя» [Там же].

А. Баева, говоря о человеческих эмоциях в моноопере, подчеркивает, что «герой переживает действительность, находясь в пограничном состоянии между сном и явью, что накладывает определенный отпечаток на происходящее» [1, с. 18]. Подобную ситуацию мы видим в монооперах «Ожидание» А. Шёнберга и «Записки сумасшедшего» Ю. Буцко. В свою очередь, Д. Кривицкий видит привлекательность камерного жанра в том, «что в небольшом по продолжительности сочинении возможно дать полную, емкую картину, отражающую напряженный, кульминационный момент человеческой жизни» [12, с. 3]. И далее: «Сюжетные коллизии одноактных опер выстраиваются так, чтобы человек предстал перед

⁴ Начиная с 60-х годов XX века, в монооперах получает широкое распространение скрытый конфликт, возникший в результате противоречивости, нестабильности внутреннего мира героя (особенно ярко это проявляется в ранних образцах — «Ожидании», «Человеческом голосе»).

зрителем в момент особого откровения» [12, с. 4]. Таковы Анна Франк, предстающая к финалу оперы в состоянии ожидания смерти и в то же время, веры в светлое будущее; Яков Бронза, предстающий перед нами в последние часы своей жизни, как человек «прозревший» и раскаивающийся.

Обосновывая противоречивость внутреннего облика героя в жанре камерной лирико-психологической оперы, В. Шапилов пишет: «Человек в одной из наиболее распространенных концепций нового реализма, отрицая и не принимая окружающую действительность и, в то же время, не находя себе социально эффективной реализации, испытывает острый внутренний “разлад с самим собой”, представляет человека “с больной совестью”, тщетно пытающегося оправдать свою жизнь» [41, с. 6] («Записки сумасшедшего» Ю. Буцко).

1. Важным для монооперы становится *принцип камерности*, соблюдаемый на различных уровнях⁵. В связи с этим для жанра характерны ограничение сюжета одной линией действия, сравнительно небольшая протяженность, отсутствие балетных и хоровых сцен (т. е. отторжение любых форм коллективного, массового), малый состав исполнителей-инструменталистов и крайне редкое обращение к развернутым номерам. Говоря о принципе камерности, Ю. Кудряшов подчеркивает такие черты, как временную ограниченность, театральную-сценическую мобильность, отказ от всевозможных масштабных вступлений и заключений, увертюр, тормозящих развитие действия. «По сравнению с большой многоактной оперой в одноактных сочинениях музыкальное время не просто укорачивается — оно уплотняется, сжимается, концентрируется», — пишет Д. Кривицкий [12, с. 4]. В сходном ключе размышляет и Э. Митина: «Генеральным свойством становится невозможность остановок внутри одноактного действия, непрерываемого длительными цезурами и антрактами. Это обстоятельство определяет и конструктивные особенности музыкальной композиции» [21, с. 3].

2. Среди *музыкально-выразительных особенностей* монооперы назовем преимущественно декламационный тип интонирования, в котором взаимодействуют речевое и ариозное начала. Достоверное воплощение речевой интонации позволяет выйти за рамки сценической условности пения и максимально приблизиться к живому разговорному языку. Декламационно-речевые формы интонирования способствуют созданию ситуации доверительного высказывания и натуралистичности при выявлении психологического подтекста. «Происходит изменение музыкальных характеристик в сторону их большего единства, принадлежности одной многоаспектной сфере содержания», — отмечает А. Шапилов [41, с. 8], приводя сформулированное В. Цуккерманом «отсутствие т. н. коренного контраста». Диапазон выразительных средств, применяемых в моноопере, достаточно широк.

Несмотря на кажущуюся моноаффектность, круг вовлеченных интонационных моделей вбирает разножанровые элементы (маршевые, балладные, романсовые, народно-песенные, шпрыхштиме, шпрыхгезанг). Общим для них является внимание к каждому отдельно взятому слову (напомним: в условиях прозаического авторского текста), что приводит к полному отказу от привычной ритмизации, а точнее к возникновению новых ритмизированных структур. Отмечая специфику вокального языка одноактных опер, Э. Митина указывает на

⁵ Не случайно, исследуя, по сути, феномен камерной оперы Д. Кривицкий называет свою работу «Одноактная опера», делая акцент именно на параметре объема, масштаба сочинения.

такие его свойства, которые мы вполне можем соотнести с сочинениями в жанре монооперы: «В мелодекламации — одной из первичных форм периодичной музыкальной организации — ощущение ритмической упорядоченности выделяется как главное качество, сразу улавливаемое слухом. Это происходит вследствие того, что фраза повествовательного текста разбивается на равномерные отрезки, соответствующие длине музыкального периода или предложения. В то же время полного ощущения ритмической периодичности все же не возникает, что вызвано различием синтагматических групп и отсутствием метрической регулярности внутри них» [21, с. 12].

В связи с тем, что короткое по своей протяженности действие всегда находится в центральной, ключевой точке развития, возникает потребность в поиске новых средств работы с материалом. Предельная концентрированность внутреннего (психологического) плана действия, напряженность событийного ряда актуализирует «принцип мелкого штриха» (термин А. Шапилова), при котором особое внимание уделяется предельной микрособытийности, которая реализуется посредством многодетальной, довольно изощренной мотивно-интонационной работы.

3. *Драматургические особенности* монооперы определяются ведущей ролью сквозного принципа развития, способствующего предельной концентрации на образе главного героя на протяжении всего сочинения. М. Басок отмечает, что не имеет значения, выбран в качестве сюжета фрагмент литературного произведения («Дневник Анны Франк» Г. Фрида), или развернутая литературная программа («Письма любви» В. Губаренко) «<...> уплотнение [музыкальной драматургии. — Т. Б.] происходит благодаря мышлению сравнительно крупными музыкально-образными “блоками”, каждый из которых фиксирует единое настроение, состояние и которые, будучи объединены, создают общую сквозную форму» [2, с. 21].

Специфика драматургии монооперы как разновидности камерной (одноактной) оперы обуславливается присутствием в ней хронодинамического фактора (терминология Э. Митиной), сообщающего форме в целом непрерывность движения, направленности к общему финалу. Кроме того, это ведет к затуханию (исчезновению) драматургических контуров произведения. Художественное время в моноопере начинает проявлять себя в необычных формах. В след за Э. Митиной укажем разновидности сценического времени:

- условно-метафорическое время, встречающееся в произведениях, сконцентрированных на психологическом факторе, когда показ эмоционального и душевного состояний героя гораздо важнее развития сюжетной линии. «Время в таких операх как бы одновременно и присутствует, и отсутствует. Характеры персонажей на протяжении произведения не претерпевают существенной трансформации» [21, с. 14];
- совмещенное реально-сценическое время (событие, происходящее на сцене, длится столько же, сколько длилось бы в реальной жизни) — характеризуется все присутствием зрителя: герой не покидает сцены, декорации и место действия не меняются («Записки сумасшедшего» Ю. Буцко, «Письма Ван Гога» Г. Фрида);
- «рассредоточенное время» дает возможность за короткое время показать героя в разных временных и пространственных отрезках («Дневник Анны Франк» Г. Фрида, «Письма любви» В. Губаренко);

- «двухъярусное время» обуславливается тем, что часть сюжетно-смыслового плана оперы разворачивается в симфоническом пласте. «Воспроизведение событийных моментов оркестровыми средствами способствует тому, что оркестровые эпизоды становятся этапными в драматургическом отношении частями» [21, с. 15]. А. Шапилов отмечает, что данный прием реализуется через отсутствие отдельных, самостоятельных эпизодов фонового значения, а сведения о происходящем событии оказываются рассредоточенными по всему произведению;
- «открытое» время предполагает наличие действия, которое происходит за рамками данного произведения, во внесценическом пространстве. Использование приема «открытого» времени в операх, дает возможность разных вариантов трактовки финала. Присутствие хронодинамического фактора приводит к исчезновению драматургических контуров произведения, к подчинению действия единому, безостановочному потоку развития, хотя присутствие традиционных оперных форм может сохраняться в редуцированном виде.

Несмотря на моносценичность, в опере косвенно почти всегда присутствуют дополнительные персонажи, образуя невидимые, но ясно ощутимые «нити натяжения» с окружающим миром. Особенно это характерно для опер, в основе которых лежат письма, дневники или телефонный разговор. Так, дневник, по мнению Н. Поликарповой, — это монологическая форма изложения с диалогической сущностью, дистанционное общение с собеседником, «диалог с самой собой, диалог как реакция на внутреннее переживание» [25, с. 123]. Телефонный разговор является диалогичной формой в более чистом виде: для него характерны сжатость информации, знаковость, пропуск содержательных отрезков, предугадывание вопросов и динамичность. Как бы то ни было, кажущийся монолог героя, по сути, им не является (*эффект полиперсонажности*, по Н. Поликарповой).

4. Монообразность, исключительная «сольность» высказывания и другие трансформации традиционных оперных свойств ведут к активизации иных — неоперных — характеристик⁶. Так в моноопере возникает *тотальная жанровая диффузия*, подразумевающая сближение монооперы с вокальным циклом и усилению симфонических признаков. Возможна и более широкая трактовка указанной диффузности. «<...> Главное своеобразие современной советской одноактной оперы заключается в том, что она, творчески преломляя завоевания прошлого, одновременно оказывается способной воспринимать черты других жанров и даже смежных искусств. Среди этих воздействующих факторов есть собственно музыкальные, промежуточные (к ним относится концертная мелодекламация, лежащая между музыкальными и драматическими жанрами) и немusикальные (литература, театр)», — отмечает Э. Митина [21, с. 5]. Действительно, органично вписавшийся в современный контекст жанр монооперы, оказывается тесно связанным с литературным монологом, с присущей ему т. н. *родовой двойственностью*⁷ (по А. Селицкому). Взяв за основу сценического

⁶ Не нуждается в доказательствах тот факт, что ослабление собственно театрального начала, приводит — как минимум — к условно-сценическому, почти концертному исполнению.

⁷ В литературе монолог «расценивают как признак драматизации, в драме же монолог издавна считается наименее сценичным, «литературным» элементом» [35, с. 69].

действия монолог, моноопера приходит к проявлению «театральности нового типа» [35, с. 69].

Итак, в результате ослабления сюжетной интриги все более активно проявляют себя принципы и логика симфонического мышления, что сближает оперу с теми или иными инструментальными формами. На самом внешнем уровне об этом свидетельствует смысловая значимость оркестровых фрагментов, а на более глубинном уровне инструментальная линия обладает эмоционально-логической функцией развития сюжета. В пользу симфонического мышления говорит обращение к некоторым средствам выразительности, отвечающим за тематическую функцию. «Симфонизм как единство противоположностей, как переход в иное качество проявляет себя наиболее органично с помощью лейттем, лейтмотивов и лейтячек, обеспечивающих возможность повторений и одновременно обновлений тематизма при сохранении его относительной устойчивости и узнаваемости» [38, с. 7]. Также Н. Соловьёва отмечает, что тематической функцией может быть наделен любой элемент музыкальной ткани.

Помимо сближения с жанром симфонии, моноопера тесно связана с вокальным циклом XX века. Эта связь прослеживается, прежде всего, через общность драматургии, схожий выбор персонажа — как правило, страдающий герой. Помимо этого, в камерной опере (моноопере) утвердился ряд родственных вокальному циклу признаков, это — принцип чередования миниатюр, ослабление театрального начала, трактовка сюжета. Также общей чертой является внутреннее единство между разделами (номераами), достигающееся сквозным драматургическим развитием⁸.

Последняя треть XX века — эпоха интенсивной разработки жанра. Уже доказали свою историческую значимость оперы Ю. Буцко, Г. Фрида и др⁹. В 1980-е свое развитие жанр монооперы продолжил в творчестве таких композиторов, как М. Таривердиев, В. Кац, А. Батагов, О. Ламекина.

⁸ Обратная ситуация — сращивание вокального цикла с монооперой — наблюдается в творчестве отдельных мастеров. Наиболее ярко эта линия прослеживается в вокальных циклах В. Гаврилина: «В Гаврилинских циклах контрастная смена психологических состояний лирических героев, а также сопоставление временных планов действия предопределяют оригинальный метод компоновки поэтических текстов. Его суть кроется в том, что композитор создает либретто циклов, свободно комбинируя строки из разных источников», — пишет К. Супоницкая [39]. Стремление приблизить вокальный цикл к сценическому жанру приводит к более тонкой проработке вокальной партии, в которой на первый план выступают выразительность речи героя, многократное повторение фраз и слов в определенном, соответствующем сюжету характере. В результате усиливается эмоциональная окрашенность материала, возникает «скрытая сценичность». К. Супоницкая подчеркивает, что «именно концентрация действия вокруг мира одного героя (моноцентричность) в определенной мере сближает гаврилинские циклы с монооперой, которой свойственно преобладание психологического плана действия» [39, там же]. Также сближение наблюдается через стремление обоих жанров к свободной трактовке вокальной формы.

⁹ Отмечая активное развитие жанра, нельзя оставить без внимания альбом В. Высоцкого «Трехгрошовая моноопера» (среди 24 ее «номеров» знаменитые «Диалог у телевизора», «Тот, кто раньше с нею был», «Москва — Одесса», «Утренняя гимнастика», «На большом каретном»). Как видим, жанровое обозначение «моноопера» было дано опусу далеко не академической направленности, намекая на большую роль театральнo-игровых качеств и присутствие обобщенной сюжетности, связанной с жизнью советских людей.

Наиболее ярким, популярным произведением стала моноопера **М. Таривердиева «Ожидание»** (1985), в которой композитор создает образ самодостаточной, но обреченной на одиночество Женщины (присутствие, просто наличие мужчины в ее жизни становится символом простого женского счастья). Либретто монооперы выстраивается как монолог самой героини, диалог с незримым собеседником и повествование от третьего лица, что позволяет раскрыть образ этого персонажа с разных ракурсов. Трепетное отношение к передаче эмоций при помощи музыки и слов приводит к переосмыслению и переработке оригинала — одноименной поэмы Р. Рождественского, в сравнении с которой трактовка образа Женщины становится более возвышенной, усложненной и глубокой. Композитор умело пользуется выразительными возможностями оркестра, усиливая эмоциональную составляющую и драматичность ситуации, в которой находится Героиня. Не менее важной функцией музыкального сопровождения спектакля является создание картины окружающей среды, внезапно возникающей в монологе Женщины (например, промчавшаяся машина скорой помощи).

Интересным экспериментом сала моноопера **А. Батагова «Диалог»** (1995), в качестве либретто которой использованы служебные тексты, входящие в пользовательский интерфейс компьютерной банковской сети Crown Net. Любопытно, что озвученным персонажем оперы становится робот-автоответчик, тогда как лирический герой — человек — молчит. Магия типовых фраз из арсенала банковских агентов образует ясно структурированное драматургическое пространство сочинения (для рассказа о гибкой интерактивной системе блуждания по банковской сети автор создал следующую структуру: Прелюдия — Система — Игра — Лирическое отступление — Конфликт — Развязка — Постлюдия). «В начале оперы открывается картина некоего космического согласия с миром (идет буддийская прогулка вдоль одомашненных числительных, цитирующих закон вечности), затем неожиданный конфликт — невозможность контакта с банковским эйдосом и, наконец, счастливое его разрешение: диалог становится катарсисом» [14].

Композиторы уже нашего — XXI столетия — проявляют к жанру монооперы самый активный интерес [См. Приложение 1].

Синтезом жанровых компонентов (вокального цикла, литературно-музыкальной композиции, камерной кантаты, инструментального театра) характеризуется моноопера в 2 действиях и 11 номерах **Ивана Соколова «Бедный всадник»** (2000), больше известная под названием «Чудо любит пятки греть», написанная на стихотворения А. Введенского. Состав исполнителей весьма необычен: голос, ансамбль ударных инструментов, фортепиано, периодически появляется хор. Концепция оперы во многом опирается на эстетические принципы Введенского, предвосхитившего возникновение театра абсурда задолго до его появления. Об основной идее сочинения О. Комарницкая пишет: «Идея композитора, который является автором либретто, — создать единое архитектурно-законченное целое из стихотворений поэта, направленное на отражение его внутренней биографии, что во многом условно, символично и не должно восприниматься идентично его жизненному и творческому пути» [9, с. 58].

В сюжетно-фабульной и музыкальной драматургии оперы отражены основные темы творчества Введенского: Бог, время, смерть, сон и явь, отвечающие концепции трагизма и неприятия окружающего мира (произведение заканчивается смертью героя оперы — поэта). Теме смерти, проходящей через все произведение,

противостоит жизнь: «<...> в опере много света, тонкого очаровательного юмора, в ней передано ощущение биения пульса жизни, текущего времени, восторженность и преклонение перед совершенством и красотой мира, созданного Творцом» [9, с. 59]. Композитор обращается к приемам инструментального театра и полистилистическим средствам, создавая аллюзии на музыку С. Рахманинова, П. Чайковского, М. Мусоргского, Д. Шостаковича, И. С. Баха, В. Моцарта, Ф. Шуберта, Р. Штрауса, Г. Малера, А. Шёнберга и др.

В 2008 году появляется моноопера «**Что такое есть ПО...**» для драматической актрисы¹⁰ на слова поэтов-обэриутов (А. Введенского, Д. Хармса, И. Бахтерева) **Михаила Чекалина** — лидера отечественного электронного авангарда (по словам критиков, стиль композитора сочетает черты неоклассики, психоделической музыки, прогрессив-рока, эмбиента). Необычайно сложные и парадоксальные литературные тексты раскрываются в напряженном и прихотливом взаимодействии инструментов и голоса. В прочтении поэзии обэриутов для А. Чекалина стало важным подчеркнуть трагический разлом сознания, полностью уходя от любых юмористических мотивов (с которыми так часто ассоциируется поэзия Хармса и других авторов этой поэтической группы). В абсурдизме обэриутов он находит пафос античной трагедии, что обуславливает возвращение к основополагающему принципу древнегреческого театра — синтезу поэзии, музыки и драмы. В качестве исторического примера уместно упоминание «Дафны» Я. Пери, в которой господствовало не пение, а речитатив. Будучи художником-экспериментатором XXI века А. Чекалин наращивает «флорентийскую» триаду мультимедийной составляющей: действие монооперы разворачивается на фоне красочно-подвижного абстракционистского видеоряда.

Монооперный триптих **Леонида Клиничева** «**Анна**» (2009), «**Страсти по Марине**» (2014) и «**Зинаида**» (2016) посвящен жизни и творчеству А. Ахматовой, М. Цветаевой и З. Гиппиус и является продолжением традиции советской монооперы. В основу либретто легли стихи, дневниковые записи и письма великих поэтесс Серебряного века¹¹. В центре внимания моноопер («Анна» и «Страсти по Марине») — жизненные драмы главных героинь (революция, аресты и расстрелы близких), которые раскрываются на основе литературного и биографического наследия поэтесс. Музыкальный язык опер характеризуется как «классический», с ярким проявлением «русскости»: есть в них «<...> что-то неуловимо свиридовское, наполненное душевной болью, открытостью, щемящей надломленностью», — пишет И. Корябин [10]¹².

¹⁰ Именно драматическая актриса оказывается «способной более точно и рельефно передать и сыграть в этой необычной музыкальной постановке эмоциональное содержание слова, еще не утраченного, не низведенного до вторичного, либреттного — компромиссного значения. (Как того потребовала бы неизбежно, собственно, любая певческая традиция от классической до авангардной, — суть была бы одна: самодостаточность вокальной партии, — прибегни композитор к традиционной ловушке, — текст вторичен для певца по определению, или же это и должен быть специально написанный — как в песнях — текст изначально упрощенный, чтобы “ложился” и т. д.)», — отмечает С. Мирон (пунктуация автора статьи сохранена) [20].

¹¹ Премьера двух моноопер под общим названием спектакля «Анна-Мария» (в постановке И. Корябина) прошла в Нижнем Новгороде в январе 2016 г.

¹² Кроме солисток, в спектакле задействован чтец (женский голос за кадром).

Моноопера **Елизаветы Саничевой** «**Любовь к жизни**» (2013) для инструментального секстета и тенора, написанная по одноименной повести Джека Лондона, что характерно, исполняется на английском языке — языке оригинала. В произведении показана борьба за выживание человека в суровых, враждебных природных условиях. «Отсюда предельный диапазон вокальной партии, импульсивность музыкальной фактуры, и в то же время, погруженность в себя, самонаблюдение на пределе человеческих возможностей» [15]. Музыкальный язык оперы решен авангардными средствами, которые способствуют созданию предельно напряженной атмосферы.

В жанре инверсированной «монооперы» (монооперы наоборот, по словам автора), решено сочинение «**Cantos**» (2016) **Алексея Сюмака**. Композитор вдохновлен здесь творчеством Э. Паунда — неоднозначной фигуры (был приверженцем итальянского фашизма) американской поэзии, осуществившего попытку создать новый эпос XX века, который объединил бы человечество. В качестве солиста выступает скрипач, а в качестве аккомпанирующего фона — поющие люди, которые все время перемещаются, образуя, своего рода, акустические картины. «Получается, опера для солиста, который не поет, а играет, в сопровождении хора»¹³. «Моноопера» предполагает (судя по интервью и репортажам о ней) активное участие зрителей: чтобы попасть в зал, на входе им необходимо протиснуться через прорези в резиновом занавесе. Режиссер настаивает на погружении аудитории в особое состояние: все направленно на передачу хрупкости и уязвимости человека и привычного ему мира¹⁴.

Сочинение **Артема Ананьева** «**Квадратура круга**» (2013), в основу которого легли письма и рассказы О. Генри, предстает как образец жанрового взаимодействия монодрамы и монооперы с активно привлекаемой видео- и светоинсталляцией. Написанное для тенора и камерного ансамбля произведение является примером смешения целого ряда техник (т. н. политехника по Ю. Холопову — В. Ценовой): сонористика, инструментальный театр, графическая музыка, отчасти минимализм. Однако в качестве основной можно обозначить т. н. контролируемую алеаторику (в партитуре присутствует обозначение *ad libitum* и прописаны четкие хронометрические указания для каждой части). Множественность привлекаемых техник тем не менее не влияет на стилистическую однородность спектакля.

Своеобразный рыцарский памфлет М. Лермонтова, направленный на борьбу с обывательской завистью, злодейством и предательством, вдохновил **Сергея Слонимского** на создание концертной монооперы «**Смерть поэта**» (2014) для низкого голоса и фортепиано. Описывая предпосылки к созданию произведения,

¹³ Премьера оперы состоялась в конце 2016 года в Пермской опере. Кроме солирующей скрипки, в постановке задействованы 2 ударника и 25 артистов хора. Режиссером спектакля выступил Семен Александровский — основатель «Рор-ур театра» в Санкт-Петербурге, работающий в направлении «документального театра» [30].

¹⁴ «Главная метафора Паунда — это Одиссея, плавание за знанием. Это путешествие уводит нас из мира сегодняшнего и ведет через мир мертвых... Герой должен пройти через царство мертвых, вернуться оттуда живым, вернуться со своей возлюбленной, со своим светом. Для того чтобы этот свет вернуть в мир» [30]. Сосредоточение на идее мифа потребовало обращения к множеству языков — латинскому, греческому, итальянскому, французскому, английскому.

композитор в предисловии к партитуре отметил: «Огромный объем и многообразное содержание этого стихотворения вызвали желание музыкально воплотить его в жанре монооперы, в которой возникают и образ Поэта, и холодный, бездушный Дантес, и низкие гонители павшего Гения, и предстоящий Божий суд над ними»¹⁵. В камерном во всех проявлениях сочинении Слонимский продолжает реализацию тенденции минимализации сценического действия: моноопера, по сути, представляет собой романс на единственное (хотя и довольно развернутое стихотворение с разнохарактерными разделами) стихотворение. Музыкальный язык опуса решен в неоромантическом ключе.

Даже столь беглый взгляд на монооперные новинки последних лет позволяет констатировать факт того, что развитие монооперы протекает довольно интенсивно и многовекторно¹⁶. Нарращиваются свойства жанровой гибридности, затрудняющей выявление самой жанровой основы спектакля. Результатом становятся многочисленные «сопутствующие» определения, среди которых встречаются кантата, рекем, романс, монодрама, вокальная повесть, медиамонопера. Расширяется спектр привлекаемых сюжетов, тем, философских вопросов. Композиторы проявляют интерес к древним формам (постулатам) познания и объяснения мироустройства (Библия в «Реке Давида» О. Викторовой, мифология в «Cantos» А. Сюмака). Большое внимание уделяется теме «мира поэта», являющейся отголоском традиции романтических вокальных циклов («Смерть поэта» С. Слонимского, «Бедный всадник» И. Соколова). Затрагиваются политические проблемы противостояния человека и государства («Последнее слово подсудимой» И. Демущкого). По-прежнему сохраняется интерес к теме неординарной, рефлексивной личности («Анна», «Страсти по Марине», «Зинаида» Л. Клиничева, «Квадратура круга» А. Ананьева). Смелый охват сюжетов и тем делает возможным привлечение широкой музыкально-стилевой шкалы — от архаики монодийных ладов и «древних» тембров до современных электромузыкальных, виртуальных средств. Однако главным качеством новаций, произошедших с жанром в последние десятилетия, мы назвали бы поиск и извлечение новых смыслов в, казалось бы, традиционных источниках, неординарный взгляд на привычные, в чем-то очевидные, архетипические сюжеты. Это переосмысление все более удаляется от постмодернистской «игровой» подачи, но, напротив, обретает самые серьезные формы обсуждения заявленной проблематики.

¹⁵ Из аннотации сборника «Вокальные сочинения на стихи М. Ю. Лермонтова. Концертная моноопера Смерть поэта. Романсы. Для голоса и фортепиано». — СПб., 2014.

¹⁶ Сходные процессы протекают в кино- и театральном искусстве последних лет. Назовем в связи с этим монофильм «Коллектор» режиссер А. Красовского, моноспектакли «Контрабас» режиссера Г. Черепанова (оба — с К. Хабенским в главной роли), «Записки юного врача» режиссера Г. Козлова (по рассказам М. Булгакова).

ГЛАВА 2. МОНООПЕРА В XXI ВЕКЕ: АНАЛИТИЧЕСКИЕ ОЧЕРКИ

2.1. «Последнее слово подсудимой» И. Демуцкого

В августе 2013 года российская пресса откликается критическими статьями в адрес молодого композитора Ильи Демуцкого¹⁷ (р. 1983), автора монооперы «Последнее слово подсудимой», прозвучавшей в Болонье на XIX Международном конкурсе композиторов «2 Agosto».

Для своего сочинения И. Демуцкий избрал фрагмент т. н. самозащитительной речи, произнесенной на суде Марией Алёхиной — одной из участниц эпатажной группы «Pussy Riot», устроившей провокационное выступление (панк-молебен) в храме Христа Спасителя (после чего участницы «Pussy Riot» были заключены под стражу и в течение года ждали приговора суда). С одной стороны, обратившись к такому материалу, композитор очень выгодно преподнес свое творчество западной публике, в которой все более усиливаются откровенно русофобские настроения, критика российской политической ситуации, нарушений свобод и т. д. С другой стороны, это, может быть, связано с желанием привлечь внимание на свое творчество, пользуясь чисто маркетинговым приемом, который называется «сесть на хвост», когда внимание привлекается не столько за счет собственных заслуг, сколько за счет акцентирования всем известного события, человека, бренда.

Появление видеозаписи с монооперой «Последнее слово подсудимой» вызвало разнообразную общественную реакцию: от поддержки и похвалы до осуждения и оскорблений. Прочитируем некоторые высказывания: «Красивая музыка, эмоциональное исполнение. Не хватает только убедительности в тексте, он так сокращен! У Алёхиной слово — о подчинении государством людей, подчинении до такой степени, что они перестают чувствовать себя гражданами. А здесь остались лишь слова сожаления и порицания. Может быть, так и надо...» Или: «Жаль, но текст... не русский и потому все будущие обвинения в политической ангажированности — обязательно будут... ; а музыка — замечательная».

Критически настроенные слушатели обвиняли композитора: «Позорная тема, доведенная до абсурда агрессивным меньшинством и в угоду гейвропе». Или: «Что-то меня не впечатляют пляски бесноватых... На любой мерзости люди готовы деньги и пиар делать! Впрочем, Бог им судья». Или: «Да какой он <...> композитор. Решил под шумок прилепиться к теме пусей глядишь и ему на сало спонсоры подкинут. Таланта нет, вот и цепляется за все подряд. Нет, точно родину продаст, если доллары предложат. Не наш человек. Позор ему»¹⁸.

¹⁷ Демуцкий Илья Александрович — композитор, дирижер, исполнитель, лауреат всероссийских и международных конкурсов. Родился в 1983 году в Ленинграде. Окончил хоровое училище им. Глинки и Санкт-Петербургскую консерваторию по специальности хоровое дирижирование. В 2007 стал лауреатом стипендии Фулбрайта на получение степени магистра в Консерватории Сан-Франциско по специальности композиция, в классе профессора Дэвида Конте. В настоящее время является художественным руководителем популярного в Европе вокального ансамбля «Cyrillique». В его творчестве представлены самые разнообразные жанры: от академической музыки — симфонической, камерной, до музыки для театра и кино.

¹⁸ Из комментариев к опере пользователей ресурса YouTube.

Пресса пестрила следующими заголовками: «Илья Демуцкий: Я верю, что времена, когда за честность в творчестве людей начнут бросать в тюрьмы, наступить не успеют»; «Опера про Pussy Riot признана в Италии, но не в России»; «Оперу о Pussy Riot оценили только в Италии»; «Имя этого музыканта пытаются замолчать: Илья Демуцкий»; «Если убрать имя Алехиной, то останется голый сюжет без политической окраски».

Не углубляясь в детали этого шумевшего дела (оценка которого колебалась от хулиганской выходки до политического, антигосударственного, антицерковного демарша) и, не претендуя на анализ этической стороны произошедшего, мы попытаемся принять сторону автора оперы, который в многочисленных интервью выразил свою четкую позицию по этому поводу: «Я не посвящал произведение ни Пусси Райот, ни Марии Алёхиной. Алёхина в данном произведении выступает соавтором, так как я использую фрагменты текста ее заключительного слова в суде. В своем произведении я вообще *абстрагируюсь от конкретного судебного процесса* (курсив мой. — Т. Б.). Слова, вложенные в уста меццо-сопрано, следует рассматривать не как арию из некоей несуществующей оперы о судебном процессе над Пусси Райот, но как манифест — обвинение некоего абстрактного подсудимого, который обращается к своим судьям и говорит о важных для себя (и не только) вещах» [24]. И далее: «Является ли факт написания на текст Алёхиной музыкального произведения выражением симпатии? Нет. Не устаю цитировать Ницше: "...лучше всего будет, если художника <...> отделять от его произведения, чтобы не относиться к нему так же серьезно, как к его произведению. В конце концов, он только предпосылка своего произведения, материнское лоно, почва, иногда только удобрение и навоз, на котором и из которого оно вырастает, а стало быть, в большинстве случаев, нечто, что следует забыть, если желают насладиться произведением". Так же и я отделяю слова Алёхиной от ее личности. Отделяю слова от конкретного судебного процесса. Для меня это сильное драматическое высказывание. Так получилось, что оно написано автором не в уютном кресле под треск горящих поленьев в камине и с чашкой какао в руках, а в тюремной клетке» [24].

Итак, композитор обращается к слову Алёхиной как к способу высказаться о волнующей его духовно-политической ситуации и, конечно, факт обращения к текстовому источнику подобного рода — судебная речь — можно считать исключительным. Самозащитительная речь послужила, с одной стороны, материалом и, с другой, эмоциональным посылом для сочинения оперы.

В качестве либретто И. Демуцкий использует текст первого абзаца речи Алёхиной и ее завершение. Таким образом, оказалась привлеченной довольно небольшая (если быть точными, шестая часть от полной версии текста) ее часть. Изменения, внесенные композитором в отобранный текст, минимальны. Единжды «Российская федерация» заменена на «государство», что подчеркивает желание композитора не сводить историю маргинального персонажа к конкретной стране и событию в ней. Вследствие чего полностью опускаются конкретные примеры событий из личной жизни автора слова, цитаты из литературы, не используются имена собственные, не затрагивается фамилия Путина, нет никакой привязки к скандалу, связанному с верующими прихожанами РПЦ. По сути, не остается ни намек на скандальную акцию группы в храме Христа Спасителя, в результате

становится не ясно, за что осуждена героиня. Она становится метафорическим персонажем борьбы за некую правду, свободу, фигурой сопротивления режиму.

Итоговый текст либретто таков:

Этот процесс показателен и красноречив. Не раз еще власть будет краснеть за него и стыдиться. Каждый его этап — это квинтэссенция беспредела. Государство давно напоминает насквозь больной организм. И эта болезненность взрывается резонансом, когда задеваешь назревшие нарывы. Эта болезненность сначала долго и публично замалчивается. Но позже всегда находится разрешение через разговор. Смотрите, вот она, форма разговора, на который способна наша власть. Этот суд — не просто злая гротескная маска, это «лицо» разговора с человеком в нашей стране. На общественном уровне для разговора о проблеме часто нужна ситуация — импульс.

(И) я вас не боюсь. Я не боюсь лжи и фикции, плохо задекорированного обмана, в приговоре так называемого суда.

Потому что вы можете лишить меня лишь так называемой свободы. (Вы можете лишить меня лишь так называемой свободы). Только такая существует в (Государстве). А мою внутреннюю свободу никому не отнять. Она живет в слове, она будет жить благодаря гласности, когда это будут читать и слышать тысячи людей. Эта свобода уже продолжается с каждым равнодушным человеком, который слышит нас в этой стране. Я верю, что имею честность и гласность, жажду правды, сделать всех нас немного свободнее. (Немного свободнее...) Мы это увидим.

Отметим, что в тексте либретто настойчиво утверждается ряд ключевых слов, презентующих два отчетливо выделяющихся раздела «Последнего слова подсудимой». В первом из них очевидно преобладание следующих существительных: *власть, государство, страна, суд, болезненность (больной, нарывы)*, которые в общем контексте синонимизируются, становятся категориями одного порядка. Во втором разделе, в противовес предшествующему ряду, акцентируются понятия *свобода, гласность (слово)*. Здесь более явно проявляется «личностная нота»: трижды в речи подсудимой используется местоимение «Я», вырастающее к концу в «Мы» («Мы это увидим»), личные местоимения *меня, мою (производные от «я»)*.

Отдельно выделим слова, связанные с семантикой обмана (*обман, ложь, фикция, замалчивается*). Диалог с властью обозначается понятием «разговор»: это слово повторяется четырежды в первом разделе на довольно близком расстоянии, словно прорываясь после утверждения тезиса о длительном «замалчивании». Дважды встречаются повторы: части предложения «Вы можете лишить меня лишь так называемой свободы»; и словосочетания «Немного свободнее».

Монолог построен по законам ораторского искусства; манера обращения к многочисленной аудитории направлена на убеждение присутствующих в сказанном. Отметим здесь, что текстовая составляющая решает эти задачи языковыми средствами, а музыка будет делать это — так называемыми в риторике — внеязыковыми средствами. Как и все ораторские выступления, Слово Алёхиной носит отчетливо *агитационный характер*. В нем присутствуют свойственные для ораторской речи характеристики: точность, логичность, доступность, а вместе с тем образность, смысловая насыщенность. Стоит обратить внимание на акцентированное повторение слов, смысловую однонаправленность, стилистическую целостность, а также наличие (через обращения «смотрите», «вы можете», «я вас не боюсь») элементов диалога.

Текстовые особенности либретто оперы оказывают прямое влияние на ее форму — сквозную нестрофическую в ее контрастном варианте. Подобный тип продвижения материала характерен для сочинений, полностью сфокусированных и зависимых от нюансов литературного текста. Так строится текучая и многоэлементная по своему тематизму композиция, весь материал которой соткан из небольших эпизодов-фрагментов, непрерывно следующих друг за другом и отличающихся по типу мелодики, темпу, характеру, фактуре. Ни один из них не разрастется до крупных, структурно оформленных, замкнутых разделов. Важно отметить, что каждый эпизод партитуры композитор обозначен ремарками, в которых указан темп, характер и прием которым следует исполнять вокальную партию. В итоге от медленного, свободного (*очень спокойно, говорком, М. М. = 40*), тематического развития, через постоянные изменения темпа (4 эпизод — М. М. = 110; 5 эп. — М. М. = 46; 6 эп. — М. М. = 52; 7 эп. — М. М. = 110; 8 эп. — М. М. = 40; 9 эп. — М. М. = 40; со 114 такта — М. М. = 76; заключение — М. М. = 40) и характера (2 эп. — *изотерически*; 3 эп. — *страстно*; 4 эп. — *поспешно, яростно*; 5 эп. — *повествующе, с 58 такта — гордо*; 6 эп. — *с трепетом*; 7 эп. — *взволнованно*; 8 эп. — *медленно, затаив дыхание, со 105 т. — мягко, со 109 т. — выразительно*; 114 т. — *мягко*; заключение — *страстно*), в завершении Демущкий возвращается к первоначальному темпу в новом варианте эмоциональной составляющей (пометка: *тот же темп, гордо, холодно*).

В таких условиях максимальная нагрузка на целостное воплощение музыкальной концепции ложится на оркестровую партию. Об этом писал А. Селицкий, говоря о молодом, перспективном жанре: «Опыт монооперы в ее известных образцах убеждает в том, что композиторы стоят на пути интенсивных поисков новых приемов оперно-симфонической драматургии, драматургии детализированной, опирающейся на тончайшую, ювелирную интонационную работу» [33, с. 26]. Действительно, роль оркестра в «Последнем слове» во многих моментах кажется первостепенной: его звучание характеризуется предельной событийностью и присутствием важнейших семантических комплексов оперы.

Ключевым в интонационном развитии материала становится мотив (первоначально он звучит в партии скрипок), состоящий из двух нисходящих малых секунд (См. Приложение 2, Пример № 1). Имеющий особое значение в целом ряде сочинений романтического стиля, он связан с семантикой *томления*. Хроматический ход, в нем заложенный, отсылает и к теме судьбы (из великой тетралогии «Кольцо нибелунга»), и теме томления из не менее великой оперы Вагнера «Тристан и Изольда». Этот мотив, открывающий оперу, будет иметь важное смысловое значение в драматургии оперы, появляясь, нередко в трансформированном, но всегда узнаваемом виде, в некотором смысле, в качестве «обрамления» разделов. Звучащий осторожно, робко и томно в начале, он превратится в фанфарный манифест свободе.

Вариантами этой темы становится мотив гобоя (D), в котором первая секунда заменяется ум. 4, далее этот мотив звучит в обращении в унисонном звучании гобоя и трубы (J), ув. 4 заменяется на ч. 4, в следующий раз это же мотив звучит в зеркальном отражении в увеличении в партии валторны (M). В первоначальном виде, но на другой высоте, мотив томленья появится в партиях скрипок и гобоев (T) в конце произведения.

Не менее отчетливо проявляет себя тематический комплекс, который условно мы можем назвать «*мотивом времени*». Напоминающий тиканье часов, он звучит тревожно, символизирует необратимость хода времени, его предопределенность. Он будет представлен в опере трижды (2, 6, 9 эпизоды), опять же видоизменяясь, прежде всего в своей интервальной структуре. Изначально терцовый, он будет усложняться вплоть до движения по звукам трезвучия, охватывая довольно широкий диапазон, но сохраняя ритмическое оформление (См. Приложение 2, Пример № 2).

Еще одним важным смысловым комплексом сочинения становится *хорал*, звучащий между 5 и 6 эпизодами, после первой яркой кульминации. Этот чисто инструментальный эпизод завершает первый раздел монооперы. Появившись впервые в середине оперы, он крепко занимает свои позиции, проникая в партию солистки, а в конце подводит итог всему произведению. Хоральный комплекс в «Слове...» появляется трижды:

1 — [J] начинающийся красивой, консонантной мелодией струнной группы, уже со 2 такта он начинает трансформироваться, происходит «загрязнение» гармонической вертикали, за счет внедрения секундовых созвучий в партиях духовой группы, что в результате приводит к искаженному звучанию.

2 — [P] хорал становится основой всего 8 раздела, подчиняя себе вокальную партию.

3 — [U] хоралом заканчивается моноопера. Он звучит на фоне выдержанных диссонантных созвучий в партиях виолончелей и контрабасов. В завершении 9 эпизода (118 т.) впервые возникает трагедийно звучащий комплекс *колокольности*. Его появление рождает ощущение трагического итога, неразрешенности конфликта между Героиней и общественными законами.

Присутствие представленных лейткомплексов, их планомерное развитие позволяет говорить о наличии в партитуре «Последнего слова подсудимой» ярко выраженных признаков симфонического мышления и логики строения. Их планомерное развитие свидетельствует о сознательном обращении к «вечным», надбытийным мотивам (*духовности* хорала, мотивов *времени* и *томления*), а также дает возможность выйти за рамки конкретно-событийного в пространство общечеловеческого и вневременного, а провокационный, на первый взгляд, сюжет становится отражением неравных взаимоотношений между Человеком и Государством.

Ощущение своего рода «выхваченности» из времени рождается благодаря еще одному драматургическому приему. Речь идет о преимущественно кульминирующем типе развертывания: действие в моноопере начинается словно сразу, без предыстории, вводных разделов. Такое погружение без пояснений в напряженную обстановку действия лишает композиции поступательности. Более того, развитие идет по пути дальнейшей динамизации и нарастания «ожидания» кульминации. Подобный тип мышления отсылает к вагнеровской манере, на чем хотелось бы остановиться подробнее, поскольку именно вагнеровский след непрерывно ощущим в моноопере И. Демуцкого.

С Вагнером Демуцкого связывает ряд примет. Во-первых, следуя по пути великого немецкого реформатора оперы, композитор избирает сюжет, не имеющий временного ограничения, в произведении отражаются вечная проблема несправедливости правосудия и вечная идея борьбы с ней. Во-вторых, непрерывность

развития музыкального материала проявляется в отсутствии пауз между эпизодами, что позволяет полностью соответствовать вагнеровской логике сквозного строения. Оркестр и партия солистки образуют единую фактурную линию, в результате возникает так называемая бесконечная мелодия. В-третьих, оркестр выступает комментатором событий, отражает скрытый план действия. Немаловажным является включение в оперу символов-лейткомплексов (мотив томления, мотив времени, хорал), выполняющих функцию подтекстов. Наконец, укажем на массивность оркестрового звучания, ораторски-приподнятый строй музыкальной речи, преобладание силлабических структур, насыщенные хроматизмом лирические интонации «томления», напоминающие о вагнеровском «Тристане и Изольде».

Назовем здесь еще один яркий оперный стиль, приемы которого ощутимо содействуют экспрессивизации музыкального языка — это веризм. С веристами композитора сближает эффект кульминирующего пения (повышено экспрессивный вокальный стиль), о чем отчасти уже было сказано: композитор избегает нейтральных эмоций, пользуясь арсеналом известных средств. Наиболее эффективны в этом смысле многочисленные моменты дублирования партии солиста оркестром. Следуя за веристской традицией, композитор воплощает в опере ариозно-речитативный стиль декламации. Повышенной экспрессии в вокальной партии композитор добивается за счет однородности ритмического рисунка, широких скачков, героического типа декламации, громкой динамики (*f*). Все это поддерживается оркестром, который, как правило, звучит тутти (34–50 тт., 81–97 тт., 109–119 тт.). Зачастую вокальная мелодия проводится в дублированном сопровождении инструмента (9–17 тт. — скрипка; 28–33 тт. — альт; 40–42 тт. — валторна; 52–56 тт. — скрипка; 69–74 тт. — скрипка; 81–92 тт. — валторна; 93–97 тт. — скрипка) или группы инструментов (34–38 тт. — скрипка, гобой; 43–50 тт. — скрипка, валторна; 100–104 тт. — альт, виолончель; 105–113 тт. — скрипка, труба или валторна).

В вокальной партии оперы господствует речитативно-ариозный тип декламации. Партия солистки строится на постоянном чередовании речитативных и распевных фрагментов по типу оперных сопоставлений арий и речитативов: ариозные эпизоды: 1, 3, вторая половина 4, 7 и 9; речитативные — 2, первая половина 4, 5, 6 и 8. Вся форма представляет собой цепь речитативных и ариозных эпизодов, которые не имеют между собой яркого контраста, так как событийно-содержательное начало (речитатив) тесно связано эмоциональным откликом (ариозо). Распевные эпизоды в большей степени связаны со стремлением привлечь внимание слушателей и донесением важнейших сюжетных линий. Речитатив же направлен на подчеркивание ключевых негативных моментов содержания, связанных с причиной разворачивающихся событий.

В партии солистки, преимущественно в распевных эпизодах, ярко выделяются ключевые слова, при помощи ритма, динамики, скачков на широкие интервалы, речитирующего повторения одной ноты.

Так, в 1-м эпизоде героиня как бы привлекает к себе внимание общества, что достигается при помощи ариозной вокальной линии, поддерживаемой дублированным проведением ее мелодии в партии скрипок. При этом солистка делает многозначительные интонационные акценты на слова: «показателен», «каждый» (этап), «беспредела». Такие акценты создаются при помощи интервальных

скачков, однородного ритмического рисунка и повтора одной ноты. Например: «показателен» — обрaмлен скачками вверх на сексту и вниз на квинту, характеризуется ровным движением шестнадцатыми длительностями, повторами ноты «b» первой октавы; «беспредела» — это ход на октаву вниз, восьмые длительности, повтор ноты «ais» малой октавы. Также встречаются акцентирование слов при помощи скачков: 7 эпизод, слово «свобода» обрaмляется, с одной стороны, поступенным движением вверх, с другой — паузой; оно распето на интервале чистая октава скачком вниз, четвертными длительностями на звуках «h» первой и «h» малой октав. В речитативных эпизодах такие акценты встречаются редко, лишь несколько слов выделено в эпизодах 5 («проблеме» — интонационный «нажим») и 6 («лжи» — распевается на интервал ум. 6, «плохо» — выделен первый слог при помощи остановки на звуке «f» второй октавы, обрaмленном интервальными скачками).

Таким образом, в моноопере можно выделить несколько волн кульминационного развития, все они, кроме 1-го эпизода, приходятся на распевные фрагменты (3, 4, 7, 9 эпизоды), между ними вклиниваются речитативные эпизоды спокойного, повествовательного характера.

Краеугольным в обсуждении жанровой рубрики сочинения Демуцкого становится вопрос о соотношении жанровых признаков собственно оперы и кантаты, который возникает, так или иначе, хотя бы потому, что сам композитор пишет по этому поводу следующее: «Я не совсем согласен с жанровой характеристикой произведения. Не замышлял его в жанре монооперы. Все-таки, если анализировать текст, который я использую, это не обращение от лица некоего персонажа, а некий обезличенный манифест в исполнении меццо-сопрано. Пожалуй, ближе к кантате, но без хора. При этом, если опять же проанализировать текст, абстрагируясь от конкретного судебного процесса, суть его не однодневна, а даже и сейчас удивительно злободневна, то есть вполне актуальна не только на момент написания...» (из письма И. Демуцкого автору работы. — Т. Б.). Кантатные признаки в «Последнем слове» действительно отчетливо проступают. Назовем, прежде всего, статичность спектакля, его концертность в смысле сценической подачи материала.

Названные качества продиктованы, во-первых, собственно «сюжетной» линией монооперы: словесное выступление в зале суда, чтение документа не может претендовать на активность внешнего действия. Во-вторых, отмеченная статичность характеризует многие, а точнее, подавляющее большинство моноопер с их — ставшими уже классическими — ожиданиями, разговорами в телефонной будке, не говоря уже о всевозможных чтениях «Писем» и «Дневников». Стоящая за решеткой в зале суда героиня оперы Демуцкого естественным образом входит в число «малоподвижных» монооперных персонажей. Действие в таких случаях полностью переносится из внешнего плана во внутренний.

Что любопытно, кажущаяся внешняя статика действия не отменяет скрытого (подспудного) присутствия в моноопере признаков ансамблевых и даже массовых сцен. Последние в монооперах выполняют функцию фона, который, по мнению А. Селицкого, «функционально подвижен и может включаться в развитие основного конфликта» [35]. Нечто подобное мы наблюдаем и в опере Демуцкого. Можно предположить, что огромный состав оркестра становится своего рода отражением толпы, большого числа людей и в судебном зале, и, собственно, большей

части народа, согласных с существующим режимом. В таком контексте оркестр становится полноправным участником действия и носителем собственной «идеи», противопоставляемой действию героини. Важно подчеркнуть, что оркестровый состав «Последнего слова...» далеко не традиционен для жанра монооперы, ее камерности. Полный симфонический состав оркестра, часто в туттийном звучании создает довольно массивный, порой тяжеловесный фон, на котором разворачивается вокальная партия. Нередко она оказывается включенной в сложное полифоническое развитие и находится в хитросплетении с целым рядом самостоятельных линий.

Проделанный анализ позволяет сделать следующие выводы.

Моноопера И. Демуцкого «Последнее слово подсудимой» — наглядный пример активных процессов трансформации и даже мутации жанра, новый вектор в развитии монооперы. Как видим, современная моноопера серьезно расширяет круг первоисточников, при этом обогащает их, находит новые смыслы. Автор сочинения рассматривает провокационный текст как сильное драматическое высказывание, манифест о несвободе, как способ донести до слушателей о волнующей духовно-политической ситуации. В качестве главной героини композитором избрана сильная женщина, готовая вступить в борьбу с несправедливостью государственной системы. При этом политизированный первоисточник оперы «реабилитируется» традиционным комплексом музыкальных средств, апеллирующим к «вечным» темам в искусстве. Присутствие обозначенных лейткомплексов, их планомерное развитие позволяет говорить о сознательном обращении Демуцкого к «вечным», общезначимым, надбытийным мотивам. И это позволяет выйти за рамки конкретно-событийного в пространство общечеловеческого и вневременного, а провокационный, на первый взгляд, сюжет становится отражением неравных взаимоотношений между Человеком и Государством.

2.2. «Река Давида» О. Викторовой

Моноопера «Река Давида» российского композитора Ольги Викторовой¹⁹ — образец неординарной и новаторской трактовки жанра, пожалуй, невысказанной до недавнего времени. Опера создавалась в 2015 году, 9 октября того же года состоялась ее премьера на международном фестивале «Евразия» в Екатеринбурге (солистом выступил баритон Павел Баранский)²⁰.

Идея написания оперы на библейский сюжет о царе Давиде возникла, благодаря творческому сотрудничеству О. Викторовой с талантливыми исполнителями — Эдитой Фил (флейта) и Павлом Главатских (ударные). Именно эта

¹⁹ Ольга Владимировна Викторова (р. 1960) — российский композитор, педагог, член Союза композиторов. Преподаватель по классу композиции в Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского. Как активный общественный деятель, Ольга Викторова является автором и организатором творческих проектов, связанных с пропагандой современного искусства (Клуб современной музыки AUTOGRAPH, Абонемент XXI «Прямые сигналы» (вечера для нестандартного слушателя) — на базе Свердловской филармонии, руководитель и организатор Ансамбля новой музыки). Также О. Викторова является автором многочисленных симфонических, камерно-инструментальных, хоровых, камерно-вокальных произведений.

²⁰ Также моноопера была исполнена в Москве на фестивале духовной музыки «Адвент» в католическом соборе Петра и Павла 22 ноября 2015 года.

комбинация красок, рожденная из совместного звучания бас-флейты и сантура²¹, создавала необходимую композитору «тембр и ауру царя Давида». При создании либретто композитором был привлечен ряд источников: «Книга царя Давида» Стефана Гейма, «Царь Давид» Жеральда Мессадье и псалмы Давида в переводе на разные языки.

Изначально опера задумывалась как масштабное сценическое действие для большой сцены, с контратеноровой партией солиста диапазоном в четыре октавы. К моменту постановки опус был сокращен почти вполовину, а партия солиста переписана для баритона (за два месяца до премьеры солист контратенор отказался исполнять произведение такой сложности). По замыслу автора, «Река Давида» — это «река языков, мира, святости, понимания того, что Бог существует и всех нас объединяет»²². Связующим все культуры звеном являются здесь псалмы Давида, звучащие в опере на разных языках — польском, французском, старославянском, английском, немецком.

В моноопере разворачивается ряд событий из жизни легендарного израильского царя. Ее сюжет таков: в **Прологе** перед нами предстает благочестивый царь Давид в городе Иерусалиме. **Танец перед Скинией Завета** сопровождает прибытие Священного Ковчега в город царя. **Давид, танцующий во славу Господа**, с народом благодарит и восхваляет Бога за то, что Священный Ковчег будет находиться в Иерусалиме. **Мелхола**, видя, как Давид нагой танцует на глазах у слуг, осуждает его, царь в ответ обвиняет ее в бесплодии. Прогуливаясь утром по саду, Давид замечает на одной из террас умывающуюся **Вирсавию**; пытаясь соблазнить молодую женщину, он посылает ей подарки... Соблазнив Вирсавию и сознавая греховность своего поступка, царь Давид молит Бога о прощении, но поздно: молодая женщина беременна. Пророк Нафан осуждает царя и говорит о том, что своим поступком он прогневал Всевышнего. Вымолив у Господа прощения, в **Эпилоге** царь поет хвалу Господу.

Бесспорен тот факт, что в библейской истории фигура царя Давида является одной из самых противоречивых и неоднозначных. Представитель великого еврейского рода (рода будущего Мессии), прошедший путь от пастуха, победившего Голиафа, до царя, объединившего разрозненный народ в одно мощное государство, он предстает и как человек, подверженный слабостям и совершающий серьезные этические проступки. Обе стороны личности Давида — боголюбивого царя и нарушающего нравственные законы мужчины — равнозначно интересны О. Викторовой. Истории Мелхолы и Вирсавии — самых знаменитых жен Давида

²¹ Сантур — восточный струнный ударный музыкальный инструмент (исполнитель играет на нем двумя мизрабами — молоточками). Считается, что создателем инструмента был еврейский царь Давид.

²² Из интервью О. Викторовой после премьеры монооперы «Река Давида» [Видеозапись премьеры монооперы].

(их истории подробно описаны в Книге Царств)²³ образуют одну из двух главных линий монооперы.

В основу либретто «Реки Давида» легли 5 псалмов²⁴: 1, 47, 50, 77 и 150. Три из них принадлежат Давиду: 1-й — закладывающий идею противоположности путей праведника и нечестивого — задает содержательный план развития всей оперы; 50-й исполняется Давидом после проведенного времени с Вирсавией; 150 — хвала Господу, звучащая в финале²⁵. Два других — песнь сынов Кореевых (47, исполняется в разделе «Давид, танцующий во славу Господа») и учение Асафа (77, псалом-увещание звучит в завершение Пролога). Как видим, псалмы располагаются в опере не по порядку, хотя и очерчивают крайние его точки (в Прологе и Эпilogue, соответственно). Таким образом, Псалмы располагаются в четырех разделах «Реки Давида» из шести²⁶.

Факт обращения к текстам священного писания в моноопере без преувеличения можно назвать уникальным, подобный пример — единичным, что заслуживает обсуждения.

Общеизвестен все более активно проявляющийся интерес композиторов второй половины XX века к библейским текстам, в т. ч. псалмам, прежде всего, в жанрах концертной духовной музыки (пассион, месса, литургия), что стало одним из проявлений тенденции т. н. неосакральности. В числе сочинений подобного рода — «Монологи» С. Слонимского (1967), Псалом 136 «На реках Вавилонских» А. Пярта (1976/84), Псалом 129 «De profundis» С. Губайдулиной (1978), Псалом 148 А. Волконского (1989), «Покаянный псалом» («Psalmus Poenitentialis») В. Тарнопольского (1989), Духовная кантата на тексты псалмов Давида из цикла «Иудейские древности» Г. Сидельникова (1991), «Псалмы Давида-Царя Иудейского»

²³ Мелхола, дочь царя Саула, стала женой Давида в качестве награды за «сто краеобрезаний Филистимских». После смерти отца Мелхола вышла замуж за Фалтия. Война и окончательное падение дома Саула помогли Давиду вернуть себе жену. Вернувшись в дом после жертвоприношения по случаю перенесения священного ковчега, Давид был осмеян Мелхолой. Жена обвиняла царя в том, что он подобно простолюдину обнажился перед рабами. За свою дерзость, Мелхола наказана бесплодием.

Вирсавия была женой воина Урии, который находился на службе царя Давида. Царь увидел молодую девушку в саду и велел привести ее к себе. Вирсавия зачала от Давида ребенка, которого он не хотел признавать. После нескольких неудавшихся попыток вернуть домой жену Урия царь отправляет его в военный поход, из которого он не вернется, а Вирсавию — после смерти мужа — берет в законные жены. Как было пересказано Нафаном, первенец Вирсавии умирает за грехи родителей. После многочисленных бед Господь прощает Давида и посылает Вирсавии сына — Соломона, которого царь назначает своим преемником. Впоследствии Соломон станет одним из величайших и справедливых правителей.

²⁴ «Среди авторов, сочинявших псалмы, известны следующие имена: Моисей, Давид, Соломон, Асаф, Емон, Ефан, сыновья Кореевы. Очень часто Книгу Псалтирь называют Книгой царя Давида» [18].

²⁵ 144–150 — хвалебные псалмы Давида, исполненные после победы над Голиафом.

²⁶ Пролог представлен двумя псалмами: первым («Блажен муж»), размышление о благочестии и символ праведности царя Давида, и 7-м, повествующем о мудром правлении Давида. Следующий псалом появится в разделе «Давид, танцующий во славу Господа»: 47-й псалом — прославление Бога после возвращения Ковчега Завета. Далее в разделе «Вирсавия» — 50-й псалом, символизирующий момент раскаяния царя Давида за совершенный грех — прелюбодеяние с чужой женой Ветхий Завет. Эпilogue строится на 150-м псалме, в котором звучит всеобщая хвала Богу.

С. Беринского (1994), «De profundis temporum» А. Радвиловича (1990–1991), Псалом 150 О. Янченко (1996), «Неусыпаемая псалтирь» В. Панченко (2012), Псалом 50 В. Полевой и др. Большинство опусов подобного рода относятся к типу светско-сакральных, паралитургических сочинений, позволяющих обратиться к духовным сюжетам, через них вскрывать проблемы современного мира и осуществлять поиск духовности, привлекая большую слушательскую аудиторию²⁷.

Одной из тенденций неосакральности стала реализация идеи обобщения мирового христианского пространства и — более того — объединения постулатов ведущих мировых религий, языков, на которых доносят священные тексты. Так, опера-мистерия «Литургия оглашенных» А. Рыбникова написана на тексты и стихи из Ветхого и Нового Завета, шумерской клинописи, Махабхараты, народные тексты китайской секты «Желтая река», а также фрагменты произведений писателей и поэтов от Данте до Бунина; их переплетение в рамках одного сочинения реализует идею средоточия духовного опыта разных эпох, при этом все тексты поются на русском языке. Симптоматичным стало появление произведений многоязычного плана, в которых авторы в качестве вербальной основы привлекают тексты на разных языках. Обращение к разноязычным духовным текстам и жанрам является одним из способов объединения культур, сфер сакрального и бытийного. Так, в Реквием Э. Денисова включены стихи Ф. Танцера (цикл «Реквием»), слова из Нагорной проповеди Христа, тексты канонического реквиема, 25 и 33 псалмы, а также отдельные латинские фразы. Вслед за Ф. Танцером композитор реализует идею соединения языков: английский, немецкий и французский применяются на близком расстоянии, буквально в соседних фразах. Концепция музыкального многоязычия проникает и в симфоническую музыку: представлена в Четвертой симфонии А. Шнитке, посвященной Богоматери²⁸. Примеров не мало, однако сочинений в оперном жанре до «Реки Давида» О. Викторовой мы не найдем.

Пример монооперы О. Викторовой доказывает факт усиления тенденций дальнейшей концептуализации камерных жанров — процесса, начатого в области камерной музыки в последние десятилетия. В сложившейся ситуации исчерпанность больших тем и сюжетов может приводить либо к поиску новаторских приемов, которые в большинстве случаев не оправдываются содержанием (что делает

²⁷ Особенностью паралитургических сочинений является наличие какого-либо несоответствия или нарушения Канона, либо выход за его пределы. Для опусов паралитургической направленности характерна опора на литургический жанр, а именно использование текста и формы литургической композиции. Целью таких произведений становится погружение слушателя в атмосферу духовной литургической музыки, создание т. н. молитвенного настроения и ощущения приближенности к высшей духовной силе — Богу. Определить принадлежность произведения паралитургике не всегда просто: в одних случаях нарушения канона видны сразу (например, при использовании инструментального сопровождения к молитве или создание церковного песнопения на русском (светском) языке), в других же случаях провести грань, когда произведение перестает отвечать каноническим нормам, сложнее.

²⁸ Общая форма симфонии определена строением розария: это 15 вариаций на 4 темы, которые образуют три раздела. Наличие четырех тем продиктовано желанием А. Шнитке объединить четыре конфессии: православие, иудаизм, католицизм и протестантизм. Каждая из тем имеет свой лад, присущий музыке народов, которые исповедуют соответствующую религию.

композиторское творчество все более приближенным к некой утонченной интеллектуальной игре), либо к такой «нагрузке» и расширению содержания, которые возможны при объединении усилий и ресурсов сразу многих жанрово-стилевых форм (что ведет к возникновению образцов гибридно-жанровых и метастилевых композиций). В случае с «Рекой Давида» мы имеем дело с последним: нарушение границ между историческими стилями и жанрами, попытка обобщения опыта культуры прошлого с помощью разного рода приемов интертекстуальной техники позволяет осмыслить вечные проблемы человечества, заложенные предками и нерешенные поныне. Так формируются обстоятельства, при которых «в зеркале уже существующих индивидуальных стилей и жанровых моделей, представленных в авторской интерпретации «культурных словарей» проступают дополнительные коннотативные значения, преломляясь сквозь взгляд на мир человека XX века. Так, искусство из области *самопознания* личности становится способом постижения мира человеком *знающим и наблюдающим* и подчас видящим мир сквозь опыт культуры в условно-символических формах» [37]. Библейско-христианские источники в этом смысле становятся кладезем надвременных понятий и ценностей²⁹. Помимо того, пример «Реки» демонстрирует удивительную способность камерных жанров к экспериментальным открытиям ресурсов звуковой материи. Речь идет о смелых поисках неординарных тембровых решений, отсутствии регламентации в отношении исполнительских составов, времени звучания, привлечении электронных ресурсов, приемов интерактивной работы с публикой (тексты псалмов начитываются слушателями перед исполнением).

В «Реке Давида» О. Викторова реализует многие открытия, найденные в области камерной музыки. Многоязычное полистилистическое целое оперы складывается в результате объединения жанрово-стилевых знаков различных культурных пластов. Наиболее показательно в этом смысле музыкальное оформление псалмов.

Как было указано, для показа образа боголюбивого царя композитор избирает 5 псалмов — 1, 47, 50, 77 и 150, которые звучат на шести разных языках, располагаются не в хронологическом порядке и присутствуют в четырех разделах (1 и 77 псалмы представлены в Прологе, 47 — в 3 разделе, 50 — в 5 и 150 — в Эпilogue).

1-й псалом «Блажен муж» лежит в основе музыкального эпиграфа и пролога к опере и, в общей сложности, звучит трижды³⁰. Он читается певцом по-старославянски на фоне импровизации флейты и сантура, на основе заданных композитором оборотов, далее поется баритоном на польском языке (как в Музыкальном эпиграфе) в сопровождении флейты и маримбы. Наконец, в третий раз псалом читает ударник, «накладываясь» на неоконченный дуэт баритона и флейты. Мелодический остов пролога составил 1-й псалом Миколая Гомулки, автора сборника «Мелодии польского псалтыря» (1580) на слова Яна Кохановского,

²⁹ Поистине поворотным стал рубеж XX-XXI веков, давший большое число сочинений на библейские темы: А. Кнайфель «Agnus Dei» для 4-х инструменталистов а cappella (1985); Д. Смирнов «Лестница Иакова» (1990), «Авель» (1991); Ф. Караев «Вавилонская башня» (2002) и др.

³⁰ К партитуре прилагается музыкальный эпиграф 1-го псалма для 2-го сопрано и альты на польском языке. Это оригинальный псалом М. Гомулки, приложенный композитором в качестве «ключа» к пониманию интонационного строя Пролога.

польского поэта эпохи Возрождения (1530–1584). Работа уже с первым псалмом реализует идею многоязычного донесения священных текстов (польский, старославянский, русский) и имеет разное музыкальное оформление.

Пролог, открывающийся импровизацией на заданные модели-мотивы (выписаны в партитуре в виде сегментов-блоков, (См. Приложение 2, Пример № 3) в партии сантура, погружает в стихию Востока, настраивает слушателя на восприятие древнего библейского сюжета. Весьма колористично решено соло флейты, в котором используется прием игры с «воздушным» призвуком, наполняющим звучание обертонами. «Порожнее» выдувание, интонационная лабильность, возникающая в результате применения подобного приема, необходима композитору для создания ауры сухой, знойной пустыни, которая постепенно будет заполняться. Довершает создаваемый образ чтение псалма певцом на старославянском языке в сопровождении соло флейты и фоновыми включениями сантура.

Вокально-инструментальное прочтение псалма сопровождается сменой «восточного» колорита на «западный». Это достигается через появление метроритмически организованного музыкального материала, включение нового инструмента (маримба) и пением на польском языке, при этом флейта выполняет функцию второго голоса, а маримба — аккомпанирующую. В этом разделе осуществляется стилизация музыки ренессансного «формата»: звучат характерные завершения минорных фраз мажором, фактурное решение близко полифоническим фрагментам в духе английского песенного репертуара, где в партии маримбы имитируются мягкие лютневые переборы струн.

Псалом 77-й следует сразу после первого и обрамляется разговорными репликами Давида. В основе вокальной и флейтовой партий лежит неритмизованная витиеватая мелодическая линия мелизматического типа, насыщенная форшлагами. Многочисленные знаки альтерации, используемые в партиях вокалиста и флейты, создают сложный ажурный орнамент. Импровизационное инструментальное вступление сантура строится на четырех моделях, в основе которых кварто-квинтовые интервальные скачки. Распевание псалма сопровождают флейта и сантур в попеременном звучании. Партия сантура строится на ритмомелодической формуле, присутствующей в трех моделях вступления (меняется интервальный состав — появляются терции и секунды, также продолжают звучать кварты). Помимо этого, в партии флейты возникает прием мультифонии (сочетание игры и произнесения текста) [ц. 14–15]. Мелодия и текст, озвученные флейтисткой, далее переходят в партию баритона [ц. 14–15], создавая таким образом эффект эхо. Данный прием позволяет говорить об особой трактовке партий флейты и баритона, где флейта олицетворяет божественное начало: она словно «вкладывает» слова Господа в уста Давида (далее прием будет повторен в ц. 21–22). Синхронизация вокальной и флейтовой партий происходит в ц. 27, но флейтистка в этом фрагменте уже не поет. К концу псалма в партии сантура происходит укрупнение длительностей (вместо шестнадцатых — восьмые), а в партию флейты проникают структура третьей модели из вступления.

Как видим, Пролог условно имеет трехчастную форму, где крайние части — реализуют комплекс «восточной культуры», а середина — «западноевропейской», что напрямую отвечает идее смыслового объединения культурных пластов.

Псалом 47-й является основой 3 раздела («Танец перед скинией завета») и одним из масштабных номеров оперы. В его саунд композитором привлекаются

электроакустические эффекты: «На каждой клавише трубчатых колоколов, по которым проводил металлической палочкой царь Давид (баритон Павел Баранский), был закреплен возглас: “Давид — посланник Бога”, который, умножаясь, звучал за публикой, что создавало ощущение присутствия масс» (из письма О. Викторовой автору. — Т. Б.).

Для 47-го псалма композитор избирает четкую метrorитмическую организацию, обусловленную танцевальным «контекстом», что не мешает композитору прибегать к довольно гибкому метрическому оформлению музыкальной ткани и постоянной смене размеров. Более разнообразен и инструментальный состав этого раздела: флейта, альтовая флейта, флейта пиккало, сантур, барабанная установка, бонги, маримба.

Инструментальное сопровождение псалма продолжает развивать заложенную с первых тактов мелодическую формулу раздела «Давид танцующий», приобретающего остигательный характер развития (длительное обыгрывание квинто-квартетного мотива). Таким образом, весь третий раздел строится на мелодико-ритмической формуле повторяющейся 55 раз с небольшими мелодическими и ритмическими вариантами. Очевидно проявление определенной закономерности в работе композитора с чередованием многообразных метрических сеток (структур): каждой из них О. Викторова находит свой мелодико-ритмический вариант обыгрывания ячейки в размерах 5/8, 7/8, 6/8, 3/4, 3/8, 4/4. Несколько раз формульность нарушается внедрением нового материала. В первом случае речь идет о распеве на словах «Бог Сиона!» полиладовом дуэте баритона и флейты, создающем атмосферу древнего восточного колорита. За счет совмещения двух ладовых конструкций, организованных в постепенном восходящем и нисходящем, практически параллельном равномерном движении, ярких динамических противопоставлений (возникают мощные громкостные пики от *ff* до *pp*), музыка приобретает торжественный, степенный характер. Органичное «вплетение» в музыкальную ткань конструкции, напоминающей восточный лад, обусловлено увлечением О. Викторовой (в чем она признается) фольклором разных народов и умением стилизовать лады народной музыки. Второй случай нарушения формульности возникает в связи с импровизационным фрагментом в сольной партии бонгов. Неистовый характер ритмического соло в очень быстром темпе — *Presto* (303–307 тт.) усиливает состояние полного погружения в ритуальный танец. Прихотливый орнамент флейтовой (флейта пиккало) мелодии (т. 402, начало темы обозначается *meno mosso e rubato* — более спокойно, свободно) образует момент «вольности» в третий раз. Возникшая в тихой динамике (*pp*) тема отличается свободой ритмического рисунка, большим количеством динамических оттенков и исполнительских штрихов. Особенностью данного раздела является чередование читаемой сюжетной линии и пением 57 псалма на фоне вариантных повторов ритуально-танцевальной темы.

Хвалебный **150-й Псалом** завершает оперу. Здесь, как и в первом псалме, О. Викторова обращается к приему многоязычного донесения текста: он читается на старославянском, поется на латинском, французском и английском языках. Каждый языковой «вариант» псалма решен в определенной стилистической манере. Выстраивающийся ряд стилистических вариаций утверждает задумку автора воссоздать мозаичную картину мира, «мелкие камешки которой можно уподобить бликам на мощной реке, движение которой задал Давид» (из письма автору настоящей

работы. — Т. Б.). Привлечение большого количества инструментов — колокола, альтовая флейта, вибратон, маримба, флейта, кастаньеты, треугольник — придает финальному разделу «массовость», характер всеобщего ликования, что словно иллюстрирует слова молитвы:

*Хвалите Бога во святых Его, хвалите Его во утверждении силы Его.
Хвалите Его на силах Его, хвалите Его по множеству величества Его.
Хвалите Его во гласе трубнем, хвалите Его во псалтири и гуслех.
Хвалите Его в тимпане и лице, хвалите Его во струнах и органе.*

Открывается псалом колокольным звоном: эта начальная 9-ти тактовая тема является основой всего раздела. Торжественный, праздничный характер звучания задается равномерными переборами больших секунд и терций в подвижном темпе в диапазоне кварты.

Первая вариация отличается от темы большей протяженностью (27 тактов), более разнообразным ритмическим рисунком (на фоне колокольной темы по-старославянски читается псалом). Во *второй вариации* сдержано-неторопливо в стиле григорианского хорала (теперь на латинском языке) распевается основная колокольная тема, к которой затем добавляется цитата псалма М. Гомулки. Происходит следующее стилевое сопряжение материалов: ренессансный слой «соблюдается» в партиях флейты и вибрфона, григорианика — в партии вокалиста. Внутри вариации, в свою очередь, осуществляется вариантная работа с тематизмом: тема проводится пять раз, обретая всё новые тембровые сочетания. Первый раз она поется только солистом в манере григорианского хорала. Во втором и третьем ее варианте к «григорианской» вокальной партии добавляется инструментальный ансамбль (альтовая флейта и вибрфон), исполняющий цитату 150 псалма М. Гомулки. Эта ансамблевый пласт отдаленно напоминает звучание ренессансной полифонической музыки строго письма. В четвертом варианте колокольная тема в стиле григорианского хорала звучит сольно в партии флейты, затем в дуэте флейты и баритона (примечательно оформление здесь флейтовой партии: под мелодической линией автор прописывает слова псалма, который исполнитель должен «подразумевать» во время игры, внутренне «интонируя» аллилуйные фразы на латинском). Наконец, в пятом проведении григорианика полностью вытесняется ренессансным звучанием, утверждающимся в сольной партии вибрфона, к которому добавляется торжественный унисон баритона и флейты.

В *третьей вариации* (на французском языке) композитор варьирует колокольную тему в стиле французской шансон. Обновляется инструментальный ансамбль (флейта и маримба). Французский колорит создается за счет обыгрывания характерных ритмических фигур в размере 6/8 (См. Приложение 2, Пример № 4). Игра флейты уподобляется здесь пасторальным наигрышам. Теперь у ликующей, игривой темы появляется активный квартовый затакт в начале каждой фразы; пунктирный ритм придает остроту, быстрый темп — моторный характер. Переход к следующей вариации подготавливается в партии маримбы, где движение более крупными длительностями в хоральной манере чередуется с последними отыгрышами «песенки».

В *четвертой вариации* колокольная тема звучит уже в духе английского гимна. Ритмический рисунок, заложенный во французской песенке, сохраняется, однако теперь его оформление (мелодическое разнообразие исчезает, на его смену приходят почти репетиционные фигуры) имеет черты незамысловатой жиги. Проведение видоизмененной темы песенки в партии маримбы вначале вариации передается в парию флейты, которая с этого момента выполняет функцию ударного инструмента за счет технического приема — продувания воздуха в остинатном (замкнутом) ритмическом рисунке. Еще более явной это новое свойство становится в инструментальном проигрыше флейты и кастаньет, где игра флейты воспроизводит стук палочками по барабану. В остальных партиях, звучащих одновременно с флейтовой, совершенно иной, контрастный материал: ритмически равномерная хоральная фактура у маримбы и баритона.

Завершается псалом *пятой вариацией*, которая является обновленным и сокращенным вариантом третьей. Изменения касаются инструментального состава (флейта и треугольник) и некоторых интонационных варьирований в партии флейты (например, начальный квартетный скачок дается в обращении — теперь это квинта, начальный оборот проводится в разных регистрах и ритмических вариантах).

Далее, в завершении эпилога следует 8-ми минутный эпизод, в котором «участвуют» зрители, а если говорить точнее включаются заранее записанные отрывки текстов, читаемые зрителями перед спектаклем. Интересен данный фрагмент тем, что в нем перемежаются фразы произносимые (читаемые) и пропеты вокалистом (Давидом) псалмов на разных языках при инструментальном сопровождении флейты и сантура. Кроме того, здесь осуществляется наложение текстов, одновременно читаемых на разных языках³¹. В завершении коды на колокольном фоне дочитываются текстовые фрагменты, постепенно растворяясь в звонном звучании, что символизирует всеобщее объединение и своего рода «уход» в вечность: «Наш царь в конце поднимал руки к небу. Сенсор (перед певцом стояла камера) схватывал это движение и озвучивал колоколами» (из письма О. Викторовой. — Т. Б.). Таким образом, в опере реализуется интерактивное общение с публикой, которая становится полноправным участником действия и входит в «реку», созданную композитором и исполнителями, вливаясь своими личными переживаниями и молитвами.

Итак, показ Давида-праведника осуществляется композитором через молитвенный пласт преимущественно хвалебных псалмов. В противовес восхвалениям в моноопере присутствует горестное обращение, мольба о прощении, представленное через единственный псалом-покаяние (псалом 50). Псалом 50 излагается вне метроритмической организации; это сольный эпизод Давида с короткими вставками соло флейты и сантура. Открывает псалом мотив Вирсавии в партии басовой флейты (далее он будет периодически появляться всегда в приглушенном, тихом звучании, как напоминание о содеянном, переходя из одной инструментальной партии другую и вклиниваясь в общий медитативно-молитвенный контекст). Вокальная партия приближена к речитативу, с тонко прописанными

³¹ Находкой композитора стала работа с заранее записанными псалмами на разных языках, фрагменты которых при помощи компьютерной программы перемешиваются и хаотично вклиниваются в прописанный в партитуре эпизод.

динамическими градациями в рамках *mp*, *p*, *pp*. Конец каждой фразы подчеркнут долгой длительностью и малосекундовыми или малотерцовыми оборотами, внутри фразы распевы слогов насыщены нисходящими малосекундовыми мелодическими последованиями, связанными с семантикой скорби и плача.

Отдельного разговора заслуживает звуковое решение спектакля, приемы работы с исполнительским составом (кроме баритона в моноопере Викторовой звучат 4 флейты, обширная группа ударных, представленная 11 инструментами, и электронная аппаратура).

Как можно заметить, большая часть инструментального состава это секция ударных, в которую включены самые разнообразные инструменты. Подобные составы сложно назвать новационными или необычными; более того, они стали знаковыми для целого ряда авангардных сочинений, начиная с 60-х годов прошлого века³². Привлечение самой разносоставной группы ударных инструментов позволило композиторам обратиться к истокам человеческой культуры, углубиться в древность. Выразительные возможности ударных позволяют воссоздать ритуальную основу музыкальной композиции и вызвать эффект присутствия слушателей в некоем ритуально-сценическом действии. Особую роль играет ритмическое начало: именно ритмическая составляющая является основным механизмом воздействия на публику за счет привлечения арсенала остинатных ритмоформул и различного типа вариантных ритмических построений. Подобное воздействие ударных было важным и для О. Викторовой. Кроме того, включение в партитуру оперы древнейших инструментов (том-томы, барабаны, бонги) обусловлено самим сюжетом и стилистикой произведения. Для реализации замысла объединения культурных слоев привлекаются самые разнообразные сочетания ударных и флейт, помимо этого, как было указано, флейта подражает ударным инструментам (Псалом 150).

Каждый «герой» монооперы (несмотря на свое условное присутствие) имеет свою вокально-инструментальную характеристику. Так, тембрами, сопровождающими царя Давида, становятся флейты и сантур. Присутствие Вирсавии обозначается характерным волнообразным мотивом в довольно прихотливом ритмическом оформлении у сантура. Появление пророка Нафана сопровождается широкими ходами (острые, с постепенным ускорением, двойные форшлаги), судорожными, экспрессивными, с постоянными динамическими перепадами «выкриками» флейты (ремарка автора — *хаотичная яростная импровизация*). В вокальной партии отсутствует точная ритмизация — указаны лишь условно короткие и длинные звуки. Помимо напряженной речитации на одной ноте, партия пророка содержит широкие интервальные скачки на октаву и нону.

Важно отметить, что показ этих персонажей осуществляется в условных «диалогах», представленных двумя видами: «явные» — Давид — Мелхола, Давид — Нафан и «скрытые» — Давид — Вирсавия (вокальная партия Давида

³² Настоящее открытие выразительных возможностей таких составов произошло в творчестве Э. Денисова («Плачи» для сопрано, фортепиано и ударных на народные тексты, 1966), В. Артемова («Тотем», соната для 6 исполнителей, 1976); Н. Корндорфа («Танец в металле в честь Джона Кейджа» для исполнителя на ударных инструментах, 1986; «Concerto carismatico» для виолончели, струнного оркестра и ударных, 1986); С. Губайдулиной «Музыка для флейты, струнных и ударных», 1994).

здесь сочетается с инструментальной линией Вирсавии). При этом хронология событий в сюжете оказывается нарушенной: в разделе «Мелхола» напоминает о событиях, давно случившихся, а в разделе «Вирсавия» подробно повествуется о главном греховном поступке царя, приведшим к многочисленным бедам в семье и государстве. Музыкальное сопровождение в части о «Мелхоло» преимущественно фоновое, весь раздел выдержан в умеренном темпе и негромкой динамике партий флейты и сантура. Всеми средствами музыкальной выразительности здесь передается состояние погружения во внутренний мир, прошлое, рождая ощущение «дымки» времени, непрозрачности «картинки». Диалог с Мелхолой важен как напоминание о допущенных ошибках и неотвратимо следующих за ними наказаниях (гибель детей). По словам автора, «в этой сцене на колокола давались возгласы “Мелхола!”, произнесенные с разной интонацией в диапазоне от ярости к нежности, и включались сенсоры, которые включали звук колоколов (тоже измененных при помощи электроники), когда царь воздевал руки, вспоминая своих погибших детей. Мелхола — первая женщина царя Давида, с течением времени стала воплощением его совести. Разговаривая с ней, царь разговаривает сам с собой» (из письма О. Викторовой. — Т. Б.)³³.

После «разговора с совестью» следует плавный переход к разделу, продолжающему повествование о связи с Вирсавией и событиях, последовавших за ней. Пятый раздел — «Вирсавия» — открывает речевой монолог Давида, чередующийся с его вокальными репликами. Соло басовой флейты в умеренном темпе и тихой динамике (*p*) создает атмосферу томности, бархатной мягкости. Лейттемами героев здесь являются басовая флейта (Давид) и сантур (Вирсавия).

Диалог с Вирсавией «раскрывается» через вокально-речевую партию Давида и инструментальную партию сантура, в которой проводится мотив Вирсавии. Впервые он появляется в 12 такте, четко ритмизованный, волнообразный, с нарастающей динамикой он звучит капризно, мерцающе. Вокальная партия Давида строится из небольших по диапазону мотивов; томный характер создается при помощи дублирования в партии флейты, негромкой динамики, неторопливого темпа и обилия восходящих и нисходящих секундовых последований.

Речевые вставки в опере делятся на несколько видов: произнесенные от лица Давида и в виде авторского комментария. Вторая разновидность монолога проявляется в описании внешности пророка Нафана, в качестве эпического приема *комментария-рассказа* (термин М. Раку [31]) — «высок и худ, жидкая борода, не знавшая бритвы брадобрея... жесткая складка рта: он видел врага в каждом, кто не покорялся его воле и велению Бога».

Упоминание о речевых вставках в моноопере Викторовой требует обратить внимание на тот факт, что многожанровую палитру монооперы дополняют фрагменты, ориентированные на еще один, известный с античности, театральный жанр — мелодраму, непревзойденную с точки зрения раскрытия выразительных

³³ После обвинений Мелхолой в непристойных для царя танцах Давид погружается в воспоминания о своей жизни. В его памяти воскресают события истребления рода Саула (из всех детей бывшего царя Давиду удастся спасти лишь калеку Мемфивосифея — внука Саула), затем гибель собственных детей — Амнона и Авессалома. Обращаясь к Мелхоло, Давид неожиданно переключается на прошлое и вспоминает о бегстве от Саула при помощи Мелхолы, о месяцах изгнания и скрывания от взбешенного царя, о рождении первых детей и восшествии «на трон Иудеи».

возможностей слова³⁴. К ее приемам О. Викторова обращается на протяжении всего произведения. В мелодраматической манере чтения псалмов работают и вокалист (Давид), и исполнитель на ударных инструментах (в первом разделе он читает псалом «Блажен муж»). Например, как сцена выразительного чтения под музыку построен весь раздел «Давид, танцующий во славу Господа» — один из важнейших (узловых) в драматургическом отношении. Суть танца — в моторно-физическом проявлении поклонения Богу. «Отключение» рационального начала приводит к торжеству речевого донесения текста, что обусловлено передачей ярких эмоциональных переживаний, связанных с радостью совершения совместного ритуального танца. При этом обращение к сильнодействующим приемам мелодрамы здесь активизирует не только внешнее, но и внутреннее действие (термины М. Друскина): раздел «Давид, танцующий во славу Господа» — кульминация всех проявлений любви к Богу, переполняемой Давида.

Весьма необычны приемы работы с участниками ансамбля (напомним, это флейтистка, ударник и певец). Например, вокалист, помимо исполнения своей роли, отвечает за партию колоколов, флейтистка играет на 4 разных флейтах, читает текст и «поет» вместе с солистом, ударник играет на большом количестве инструментов (всего — 11) и участвует в произнесении текста. Наиболее выразительны в этом смысле два фрагмента — окончание первого псалма и раздел «Давид посланник Бога».

Так, в завершении первого псалма происходит наложения разноязычного материала: вокалист поет на польском, партия флейты выполняет функцию второго голоса, а ударник читает текст на старославянском. Во втором разделе «Давид посланник Бога» нагрузка на исполнителей такова: они выступают в роли гонцов, произнося поочередно фразы, которые сопровождаются игрой на инструментах (См. Приложение 2, Пример № 5). Также в этот раздел привлекается электронная аппаратура, воспроизводящая «рев народа» на словах «Давид посланник Бога». Солист в этом разделе исполняет партию колоколов, после которой должен подключаться «народ». Таким образом, создается массовая сцена с большим количеством внесценических, отсутствующих на сцене персонажей (по сути, хора).

Серьезна нагрузка и на партию вокалиста, который выполняет ряд функций: поет, произносит разговорные монологи и даже играет на инструменте (на колоколах). Сложность вокальной партии представляет пение в довольно широком диапазоне (си-бемоль большой октавы — соль первой), повсеместно используются довольно широкие интервальные скачки, разнообразные украшения, сложные ритмомелодические структуры.

Многофункциональность (мультиинструментальность) всех участников ансамбля (каждый из них задействован в пении, игре, чтении) создает атмосферу

³⁴ Музыкально-сценическая мелодрама трактуется исследователями как «<...> музыкальный жанр, основная структурно-смысловая единица которого на синтаксическом уровне фиксирует корреляцию сценической речи и музыки, преимущественно инструментальной» [16, с. 22]. Выделяя общие качества, свойственные практически всем видам мелодрам, Д. Логунова называет яркую актерскую игру, наличие комплекса т. н. общих «наджанровых» качеств, определенного типа драматургии, характеризующегося экстремальными — часто на грани жизни и смерти — сценическими ситуациями, внезапными поворотами сюжетного развития; мелодраму также отличают гипертрофированность эмоций, экспрессия в их выражении, дидактичность финала [16, 23].

большого оркестра и иллюзию сценической заполненности разными «героями» действия. В большинстве случаев указанные сложности связаны с разделением ролей, ведь вокалист ответственен не только за портретную характеристику Давида, но и всех второстепенных персонажей монооперы (Мелхола, Вирсавия, Нафан), а также проговаривание сюжета, комментирование действий и поступков героев (вплоть до описания внешности). Возникающий эффект полиперсонажности требует тонкой актерской игры, готовности к смене музыкального языка, быстрым переходам от речевых эпизодов к пению и, как было указано, исполнению инструментальных партий. Все это рождает живое, интенсивно действующее звуковое пространство.

Самым тщательным образом композитор подходит к организации сценического пространства оперы. В зависимости от ансамбля инструментов (например, в «дуете» вокалиста и маримбы) солист перемещается ближе к звучащему инструменту. Кроме того, в сценическое действие (в одной из авторских редакций), как было упомянуто, привлекаются зрители: заранее записываются при помощи электроники молитвенные фразы, которые затем включаются в коде. Немногочисленный исполнительский состав декламирует фразу «Давид — посланник Бога!» в начале второго раздела («Танец перед Скинией Завета»). Активизация «дополнительных» функций усиливает эффект полиперсонажности, ранее присутствовавший в монооперах лирико-психологического плана. Теперь он очень убедительно встраивается в драматургию монооперы эпико-лирической направленности, где в условиях надвременного, вечного сюжета, вне исповедально-«дневниковых» клише монооперного жанра разворачивается история любовных перипетий библейского героя.

Присутствие внесценических персонажей предполагается уже на уровне сценария: опера имеет названия разделов, например — Мелхола (4 раздел) и Вирсавия (5 раздел). Помимо этого, царь Давид вступает в «диалог» с некоторыми героями, имена которых упоминаются в произведении. Диалогичность в моноопере проявляется на уровне *непосредственности общения*³⁵ (термин Н. Поликарповой) между Давидом и Мелхой, Давидом и Нафаном и т. д. Наличие сторон в диалоге проявляется косвенно: от лица собеседников говорит сам Давид.

Важное типологическое свойство монооперы проявляется в возможности трансформации времени-пространства: «Специфика содержания и форм подачи — монологичность со скрытой полиперсонажностью и диалогичность предполагает сложную пространственно-временную организацию монооперы», — отмечает Н. Поликарпова [25, с. 124]. В опере это реализуется через упоминания Давида о прошлом (раздел «Мелхола») и нехронологическое выстраивание псалмов (1, 77, 47, 50, 150).

Противоположная сторона личности Давида решена в лирическом ключе. *Лирическая линия* обрисовывает страсти легендарного царя, она как бы «вклинивается» между псалмами. В эти моменты Давид предстает перед нами как обычный человек, способный влюбляться и совершать дурные поступки. Как лирический персонаж Давид раскрывается через приближенные к классическим оперным формам монологи и диалоги. Монологи-речитативы повествовательного типа перемежаются с разговорными фрагментами и раскрывают сюжетную канву событий.

³⁵ Отсутствие разрыва во времени.

Как видим, в небольшом по масштабу произведении, за счет насыщенного, многопланово развивающегося действия и опосредованного присутствия персонажей, достигается предельная степень концентрации событий. Каждое новое событие комментируется при помощи речевых вставок трех типов: повествование, описание (портретирование), комментирование (диалоги с героем). Обращаясь к особенностям музыкального языка оперы, отметим следующие приемы экспрессивного донесения текстов псалмов: 1. Прием «тройного дублирования» (пение вокалиста усиливается точным повторением мелодии на инструменте и одновременным чтением псалма). 2. Обострение эмоционального воздействия через введение ярких тембро-динамических акцентов в ключевые моменты произношения или пения текста (для игры на ударных может быть задействован вокалист или флейтистка). 3. Одновременная игра на флейте и произнесение текста флейтисткой (прием мультифоники) 4. Включение в звуковое пространство оперы (в одной из авторских редакций) заранее записанных молитвенных фраз, прочитанных зрителями перед спектаклем. Активизация указанных «дополнительных» функций усиливает эффект полиперсонажности, который убедительно встраивается в драматургию монооперы эпико-лирической направленности, где в условиях надвременного, вечного сюжета, вне исповедально-«дневниковых» клише монооперного жанра разворачивается история любовных перипетий библейского героя.

Пример «Реки Давида» является, с одной стороны, доказательством усиливающихся тенденций дальнейшей концептуализации камерных жанров. Речь идет об экспериментах со звуковой материей и инструментальными составами (гибкое использование группы ударных инструментов тремя участниками исполнения, возможность — в одной из редакций оперы — привлечения электронных ресурсов), формой (сочетание импровизационных разделов и традиционных номеров), обилие контекстов (древние ладовые конструкции³⁶, средневековый хорал, стилизации на жанровые модели разных эпох и культур), жанрово-стилевая гибридность (сочетание признаков кантаты, мелодрамы, оперы). С другой стороны, произведение О. Викторовой свидетельствует о проникновении неосакральных тенденций в монооперу: обращение к духовным сюжетам вне литургики, идея объединения ведущих мировых религий (в т. ч. через многоязычие) ведут к средоточию этического опыта разных эпох и актуализируют вечные, не решенные поныне проблемы человечества.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Краеугольный для последних десятилетий вопрос о путях развития оперного жанра сохраняет свою актуальность и находит разрешение в двух основных направлениях. Первое оказывается связанным с более радикальными поисками нового в искусстве, второе сосредоточено на умеренном обновлении традиций прошлого, возвращении к ним. «В обоих случаях художник прекрасно знаком

³⁶ Увлечение композитора фольклором нашло естественное отражение в опере, где О. Викторова с легкостью, на интуитивном уровне, привлекает разнообразные ладовые модели, интонационные комплексы, мелодии с обилием мелизматик.

с традицией и не повторяется при создании музыкального произведения, но в первом случае он внешне резко порывает с традицией и создает нечто, совсем не похожее на то, что было раньше, а во втором случае он «охраняет» традицию», — пишет об этой ситуации В. Орлов [22, с. 21]. На наш взгляд, новейшая моноопера реализует себя в обоих направлениях: в попытке обособиться от иных жанровых разновидностей он тем не менее сохранил и продолжает настойчиво сохранять многие свои свойства.

Моноопера как относительно молодой жанр, родившийся на почве авангардного искусства XX века, развиваясь, активно пользовался достижениями камерной инструментальной и вокальной музыки, кантатно-ораториальных жанров, тем не менее не порвал со своими оперными корнями, в ряде случаев «усугубил» их, сохранив принципиальную опору на вокальную составляющую и серьезную, неразвлекательную тематику (нередко связанную с привлечением пластического компонента, например, в мюзикле). В эпоху, когда обсуждение оперных спектаклей происходит в плоскости «игры на спорной территории», «индустрия или искусство» [42], моноопера, конечно, стремясь к резонансности, статусу «акции» (о чем свидетельствует, например, сочинение И. Демуцко), но — что принципиально — не порывает с интеллектуальной глубиной, темой духовных исканий, поиском вечных ценностей.

Возникшая во второй половине XX в. на основе лирико-психологических оперных сцен, пользуясь мемуарными источниками, характеризуясь в большой степени субъективными, обращенными во внутренний мир человека взглядами, моноопера начала XXI в. активно впитывает достижения т. н. большой оперы 1970–80 гг. с ее тяготением к надвременным, вечным темам и образам. Ведь очевидно, что присущие большой опере особенности, такие как «метафорически-обобщенное раскрытие элементами притчи или мифа, многомерность временных планов, необязательность строгой логической последовательности событий либретто, сосуществование и взаимодействие планов эпоса и драмы» становятся актуальными и в отношении современной монооперы [6, с. 6].

Стремление жанра к мобильности, общедоступности оправдывается запросами современного общества, желанием композиторов в короткие сроки, с минимальными составами исполнителей и декораций готовить фестивальные постановки произведений. Такая «открытость» жанра дает большие возможности для экспериментов в области выбора сюжета, жанровых составляющих, работой с составами, внутренней структурой монооперы (монологи, скрытые инструментальные и вокальные диалоги).

Заложенная изначально способность монооперы к постоянной трансформации продолжает открывать широкие границы для экспериментов и поисков. Можно с уверенностью говорить, что сложившиеся в 1960–70-е годы характерные признаки данного жанра, во многом сохраняются. В XXI веке ситуация меняется, новое поколение композиторов экспериментирует в крепко утвердившемся жанре, находя все новые и новые его «точки роста», продолжая с одной стороны, масштабный процесс возврата к традиции, с другой — движения к синтезу и компромиссу [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Баева, А.* Русская опера последней трети XX века (вопросы эволюции жанра) [Текст] / А. Баева; — М., 2000. — 42 с.
2. *Басок, М.* Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра [Текст] / М. Басок; — Киев, 1984. — 23 с.
3. *Бедерова, Ю.* Позвони мне, когда меня не будет дома [Текст] / Ю. Бедерова // URL: http://www.batagov.com/slova/pozvoni_mne.htm (дата обращения 10.09.2015).
4. *Высоцкая, М.* К исследованию современного художественного мышления (на материале жанров симфонии и оперы 60–80-х годов) [Текст] / М. Высоцкая; — М., 1996. — 24 с.
5. *Гуляницкая, Н.* Современное музыкально-сакральное пространство: события, факты, деятели [Текст] / Н. Гуляницкая // Вестник ПСТГУ Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 1 (13). — М. : Изд-во ПСТГУ, 2014. — С. 182–194.
6. *Деканосидзе, Н.* «Музыка для живых» Г. Канчелли: проблемы жанра и драматургии оперы [Текст] / Н. Деканосидзе. — СПб., 2011. — 17 с.
7. История современной отечественной музыки. Вып. 3: (1960–1990). — М. : Музыка, 2001. — 656 с.
8. *Катунян, М.* «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова [Текст] / М. Катунян / URL: <http://www.irms.ru/martynov02.html> (дата обращения 17.02.2017).
9. *Комарницкая, О.* Русская опера второй половины XX — начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция. Аналитические очерки [Текст] / О. Комарницкая. — М. : ПЦК Альтекс, 2011. — 306 с.
10. *Корябин, И.* «Анна-Марина» (опера Л. Клиничева) [Электронный ресурс] / И. Корябин // URL: <http://theatre.kulichki.com/Sergeev/annamarina1.htm> (дата обращения 10.04.2017).
11. *Кретова, Е.* «Литургия оглашенных»: Рыбников возвестил Апокалипсис [Электронный ресурс] / Е. Кретова // Коммерсантъ. — № 35. — 1992. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/29907> (дата обращения 13.10.2016).
12. *Кривицкий, И.* Одноактная опера (заметки композитора) [Текст] / И. Кривицкий. — М. : Знание, 1979. — 56 с.
13. *Кудряшов, Ю.* О некоторых разновидностях жанра советской камерной оперы 70-х гг. [Текст] / Ю. Кудряшов // Современная советская опера. — Ленинград, 1985. — С. 89–110.
14. *Курицын, В.* Каждая банковская сеть ждет своего композитора [Электронный ресурс] / В. Курицын, П. Пospelов // Коммерсантъ. — 1995. URL: <http://www.musiccritics.ru/?readfull=2635> (дата обращения 20.09.2015).
15. Лаборатория современной музыки. Голос XXI века [Электронный ресурс] // URL: <http://dj-khrust.livejournal.com/34753.html> (дата обращения 22.10.2015).
16. *Логунова, Д.* Декламация в музыкально-сценических произведениях 30-х гг. XX века [Текст] : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 : защищена 26.11.15. / Дарья Логунова. — Новосибирск, 2015. — 249 с.
17. *Логунова, Д.* «Пигмалион» Ж.-Ж. Руссо как первый образец музыкально-сценической мелодрамы [Текст] / Д. Логунова // Из истории зарубежной музыки. — Новосибирск, 2013. — № 1 (12). — С. 243–248.
18. *Лозовская, Н.* Книга Псалтирь и ее отражение в творчестве композиторов XX века [Текст] / Н. Лозовская. — М., 2015. — 277 с.

19. Матусевич, А. Мужчины — о женщине. Советские монооперы в Театре Колобова [Электронный ресурс] / А. Матусевич // URL: <http://www.oeranews.ru/10122603.html> (дата обращения 18.09.2015).
20. Милов, С. «Что такое есть ПО...» моноопера для драматической актрисы [Электронный ресурс] / С. Милов // URL: <https://sobesednik.ru/today/mono-opera> (дата обращения: 17.04.2017).
21. Митина, Э. Советская одноактная опера 60–70-х годов [Текст] / Э. Митина; — Л., 1985. — 16 с.
22. Орлов, В. «Новое» в музыкальном искусстве: онтологический и ценностный аспекты [Текст] / В. Орлов; — Саратов, 2013. — 26 с.
23. Петриченко, М. Жанрово-драматургический поиск и специфика трактовки литературных первоисточников в оперном творчестве В. Губаренко (на примере монооперы «Нежность» и оперы-балета «Вий») [Текст] / М. Петриченко; — Киев, 1992. — 20 с.
24. Погодина-Кузьмина, О. Музыка в защиту подсудимой [Электронный ресурс] / О. Погодина-Кузьмина; — 2013 // URL: <http://tgu.ru/news/33/806.html> (дата обращения 28.02.2016).
25. Поликарпова, Н. Вокально-сценическая интерпретация в моноопере и ее специфика на примере монооперы В. Губаренко «Письма любви [Текст] / Н. Поликарпова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Харьков: ХДАДМ, 2012. — № 3. — С. 122–136.
26. Приходовская, Е. Идентификация сознания персонажа и внутреннего мира слушателя в жанре монооперы [Текст] / Е. Приходовская // Таврический научный обозреватель. — Ялта : Межрегиональный институт развития, 2016. — № 10–1 (15). — С. 125–131.
27. Приходовская, Е. Монологичность как ключевое свойство организации синтетического текста в жанре монооперы (в свете концепции М. Бахтина) [Текст] / Е. Приходовская // Музыка и время. — М., 2016. — С. 44–48.
28. Приходовская, Е. Смысловый потенциал жанра монооперы: границы и перспективы [Текст] / Е. Приходовская // Теория и практика общественного развития. № 4. — Краснодар : ХОРС, 2015. — С. 119–121.
29. Раабен, Л. О современной советской опере [Текст] / Л. Раабен // Современная советская опера. — Ленинград, 1985. — С. 3–9.
30. Райский сад на изнанке сцены: в Пермской опере готовится премьера произведения Santos / Песни [Электронный ресурс] // URL: <http://permopera.ru/media/news/show/1482> (дата обращения 21.03.2017).
31. Раку, М. «Авторское слово» в оперной драматургии [Текст] / М. Раку; — М., 1993. — 25 с.
32. Сабина, М. Опера-оратория и моноопера [Текст] / М. Сабина // Советский музыкальный театр. Проблемы жанров. — М. : Советский композитор, 1982. — С. 19–63.
33. Селицкий, А. Бесподобный тип оперы... [Текст] / А. Селицкий // Советская музыка. — 1978. — № 1. — С. 24–29.
34. Селицкий, А. Камерная опера [Текст] / А. Селицкий // История отечественной музыки второй половины XX века : Учеб. пособие. — СПб. : Композитор, 2010. — С. 207–233.
35. Селицкий, А. Монологические формы прозы и драматургия «малой оперы» [Текст] / А. Селицкий // Проблемы музыкальной драматургии XX века : Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. — Вып. 69. — М., 1983. — С. 65–81.
36. Селицкий, А. Советская моноопера: трансформация родовых признаков жанра [Текст] / А. Селицкий // Музыкальный театр: События, проблемы. — М. : Музыка, 1990. — С. 67–83.
37. Семёнова, З. Камерная музыка А. Кнайфеля в контексте жанрово-стилистических поисков российской музыки второй половины XX века [Текст] / З. Семёнова; — Дипломная работа. — 2009. — 46 с.

38. *Соловьёва, Н.* Проблемы симфонизма в советской опере 60–70-х годов [Текст] / Н. Соловьёва; — М., 1988. — 24 с.
39. *Супоницкая, К.* Вокальные циклы В. Гаврилина: особенности стиля [Электронный ресурс] / К. Супоницкая // URL: <http://www.dissercat.com/content/vokalnye-tsikly-v-gavrilina-osobennosti-stilya> (дата обращения 05.05.2016).
40. *Таривердиев, М.* Я просто живу. Таривердиева В. Биография музыки [Текст] / М. Таривердиев; — М. : Зебра Е, 2004. — 656 с.
41. *Шапилов, В.* Русская камерная лирико-психологическая опера конца XIX — начала XX века. Проблемы специфики жанра [Текст] / В. Шапилов; — Ташкент, 2006. — 23 с.
42. *Шварцман, М.* «Чародейка» в Опере Фландрии [Электронный ресурс] / М. Шварцман // URL: <http://operanews.ru/11111306.html> (дата обращения 03.04.2017).
43. *Шульгин, Д.* Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед : монографические беседы [Текст] / Д. Шульгин; — М. : Директ-Медиа, 2014. — 439 с.
44. *Яськевич, И.* Новая российская опера в контексте постмодернизма [Текст] / И. Яськевич; — Новосибирск, 2009. — 226 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Монооперы, созданные в XXI веке³⁷

1. И. Соколов «Бедный всадник», 2000 (на стихи А. Введенского).
2. В. Рубин «Альбом Алисы», 2003 (на текст Л. Кэрролла).
3. Г. Чобану «Атех, или откровения принцессы Хазарской», 2005.
4. Т. Коган «Маргарита летящая», 2006.
5. А. Морозов «Одинокий птах», 2008.
6. М. Чекалин «Что такое есть ПО...», 2009 (на слова поэтов-обэриутов Введенского, Хармса, Бахтерева).
7. Е. Шорохов «Калевала», 2010 (эпос о создании мира и рождении Вянямёйна).
8. И. Демущкий «Последнее слово подсудимой», 2012.
9. П. Морозов «Женское сердце», 2013.
10. А. Ананьев «Квадратура круга», 2013 (по рассказам О. Генри).
11. Б. Напреев «Тростниковая свирель» («Ruokorilli»), 2013.
12. Е. Саничева «Любовь к жизни», 2013 (по одноименной поэме Дж. Лондона).
13. Л. Клиничев триптих «Анна», 2009; «Страсти по Марине», 2014; «Зинаида», 2016.
14. С. Слонимский концертная моноопера «Смерть поэта», 2014 (на стихи Лермонтова).
15. А. Пилатов «N-N-N», 2014 (на текст Е. Трубицина «Ноль»).
16. Т. Чудова «Аэлита», 2015 (вокальная повесть по роману А. Толстого, на марсианском языке).
17. А. Данилова «Девять типов дураков», 2015.
18. О. Викторова «Река Давида», 2015.
19. Г. Супоницкий медиамоноопера «LoveLetters», 2016 (по материалам писем Ф. Кало).
20. А. Сюмак «Santos», 2016.

³⁷ Жанровой определением монооперы С. Невского «Франциск» (2012) вызывает споры в связи с исполнительским составом: на сцене задействованы 65 человек (оркестр и хор), которые являются частью декораций. Автор настаивает на том, что это моноопера, т. к. в развитии музыкально-драматургического процесса участвуют всего два солиста — Франциск и женщина, которая принимает разные образы (Матери, Святой Клары, свидетельницы смерти Франциска). На заднем плане много чтецов, которые либо сливаются с декорацией, оттеняя солистов, либо в решающие моменты выходят на передний план.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Пример № 1. И. Демуцкий. «Последнее слово подсудимой»

Мотив «томления»

Пример № 2. И. Демуцкий. «Последнее слово подсудимой»

Мотив «времени»

А)

Б)

В)

Пример № 3. О. Викторова. «Река Давида» (Пролог)

Andante cantabile e meditativo

попробуйте пропеть, используя обороты, помещенные в рамки

Пример №4. О. Викторова. «Река Давида» (Вариация 3, 150 псалом)

Пример №5. О. Викторова. «Река Давида» (Раздел 2. «Танец перед Скинией Завета»)

*Диплом за вклад в изучение истории
национальных культур России*

**БАШКИРСКАЯ ОПЕРНАЯ СТУДИЯ
ПРИ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ:
СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ**

БАЙМУХАМЕТОВА Гульшат Ахиятовна
Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова

ВВЕДЕНИЕ

К 30-м годам XX века окончательно определилась позиция Советского государства относительно развития национальных музыкальных культур. Она была ориентирована на «преодоление культурного отставания», прежде всего, у тех народов, которые ранее располагали лишь традиционными формами фольклора и народно-профессионального творчества.

Главной государственной задачей страны стало ускоренное, а фактически форсированное развитие культуры национальных республик. В ее реализации огромная роль отводилась Декадам национального искусства, которые представляли собой демонстрацию культурных достижений народов СССР. Они знакомили специалистов, а также широкие круги слушателей с творческими результатами братских республик и тем самым стимулировали рост профессионального искусства. Вместе с тем, оценивая сегодня роль Декад в развитии национальных культур, историки отмечают, что их организация часто являлась результатом искусственного ускорения естественного процесса. «<...> в их проведении, — писал М. Тараканов, — не удалось вполне избежать поспешности, порою даже предварительно организованной режиссуры» [95, с. 72].

В Декадах принимали участие как профессиональные, так и самодеятельные коллективы республик. Все мероприятия завершались масштабным заключительным концертом из произведений народного творчества, советской и классической музыки. Однако мерилom творческой зрелости республик были исключительно крупные сценические жанры — оперы и балеты. Поэтому важной частью национальной культурной политики СССР стало открытие оперных театров в республиках и формирование национального репертуара. В период с 1932 по 1941 год количество советских оперных театров возросло почти вдвое. Как следствие, встала проблема подготовки профессиональных музыкальных кадров из представителей коренной национальности. Решение этой проблемы виделось в создании национальных студий и отделений при центральных вузах и средних учебных заведениях страны. «Студийный метод подготовки специалистов в те годы, — пишет музыковед Л. Салихова, — наиболее адекватно отвечал поставленной задаче ускоренной подготовки музыкантов для конкретной, часто локальной

цели: создания будущего коллектива оперного театра» [89, с. 179]. Решение такой задачи было возложено и на башкирскую студию.

Башкирская оперная студия ранее никогда не являлась объектом специального исследования. Однако ее роль в музыкальной культуре республики трудно переоценить. В опубликованных трудах, посвященных разным аспектам башкирской музыки, история и функционирование студии просматриваются лишь «пунктиром», а в самом подходе к ее изучению чаще всего наблюдаются единичные оценочные характеристики, присущие советскому периоду.

В связи с вышеизложенным становится очевидной актуальность темы исследования: на основе архивных изысканий попытаться восстановить объективную картину событий, связанную с историей Башкирской оперной студии и ее функционированием. В этом видится и научная новизна данной работы. Ее цель — документальное изучение и осмысление истории формирования и первых лет деятельности Башкирской оперной студии. Для реализации поставленной цели были выдвинуты следующие задачи:

- освещение основных тенденций в развитии музыкальной культуры Башкирии 20–30-х годов XX века;
- выявление предпосылок, способствующих формированию Башкирской оперной студии как особой образовательной ступени;
- поиск не выявленных ранее документальных источников, связанных с функционированием студии;
- рассмотрение основных направлений учебной работы студийцев-вокалистов;
- определение роли отдельных личностей в деятельности Башкирской оперной студии.

Цель и задачи исследовательской работы определили ее методологические позиции: историческую и источниковедческую. Для разработки данной темы существенное значение имела диссертация Л. Салиховой «Татарская оперная студия при Московской государственной консерватории (1934–1938) в контексте музыкальной культуры Татарии 30-х гг. XX века». В качестве направляющих по проблемам истории отечественной музыки были использованы труды М. Тараканова [75, 95], Н. Шахназаровой [105, 106, 107]. Учитывались результаты документального исследования Е. Власовой «1948 год в советской музыке» [20], посвященного сложному процессу формирования отечественного музыкального искусства в советский период. Привлекались работы башкирских музыковедов, касающиеся, в частности, жизни и деятельности Газиза Альмухаметова (Л. Атановой, Э. Давыдовой, М. Идрисовой, Ю. Исанбет, Т. Угрюмовой), а также различных аспектов истории башкирской музыки (Г. Галиной, Г. Курмашевой, С. Махней и др.).

Работа опирается на преимущественное изучение широкого круга исторических (документальных) источников, часть из которых впервые вводится в научный оборот. В связи с чем важным для ее написания оказалось пособие Т. Сквирской «Источниковедение и текстология в музыкознании», направленное на формирование аналитических навыков при изучении документальных источников.

Основную источниковую базу исследования составили архивные документы (протоколы, докладные записки, постановления и т. д.), источники личного происхождения (воспоминания, интервью) и материалы периодической печати (статьи из газет, журналов).

Наибольшая часть архивных материалов почерпнута из ведомственных фондов Национального архива РБ: Министерства просвещения БАСССР (ф. Р-798), Совета Министров БАСССР (ф. Р-933), Башкирского представительства при Президиуме ВЦИК (ф. Р-629), Управления по делам искусств БАСССР (ф. Р-775), Башкирского республиканского комитета КП РСФСР (1922–1991 гг.) (ф. 122). В перечисленных фондах содержатся постановления коллегий Башнаркомпроса, докладные письма, заявления, переписки, отчеты, протоколы заседаний и совещаний, тезисы докладов совещаний работников искусства Башкирии.

Кроме того, использованы материалы фондов музыкальных и театральных учреждений Башкирии: Башкирского государственного академического театра драмы (1936–1967, ф. Р-1352), Башкирского государственного театра оперы и балета (ф. Р-4132), Уфимского училища искусств (ф. Р-4753), Башкирской государственной филармонии (ф. Р-4133), Комитета по радиовещанию и телевидению (ф. Р-1458), а также личных фондов Х. Галимова (ф. Р-3059), Б. Валеевой (ф. 102999). В них содержатся важные сведения, анализ которых дает представление о процессах, происходящих в музыкальной культуре Башкирии в 1930-е годы. Из Национального архива РБ автором данной работы впервые введены в научный оборот 8 документов [129, 130, 132, 135, 144, 146, 150, 156].

Заявленная тема побудила обратиться к личным фондам Г. Альмухаметова (ф. 8) и Л. Лебединского (ф. 100) из Научного архива Уфимского научного центра РАН (НА УНЦ РАН). Отметим, что материалы указанных фондов ранее частично были использованы башкирскими музыковедами Г. Галиной, Э. Давыдовой, М. Идрисовой и др.

Важные сведения о Башкирской оперной студии почерпнуты из фонда Московской консерватории (ф. 658), хранящегося в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ). Часть из них была введена музыковедом Л. Салиховой в диссертационное исследование, посвященное Татарской оперной студии. Автором данного исследования впервые введены в научный оборот следующие документы из РГАЛИ: результаты прослушивания кандидатов в Башкирскую студию [152], докладные записки заведующего Башкирской студией Д. Емасова [124, 138], сведения о башкирской и казахской студиях [153], финансовый план Башкирского отделения МГК с 1 октября по 31 декабря 1936 г. [159]. Основная информация о башкирских студентах взята собственно из архива Московской государственной консерватории. Их личные дела также используются в исследовании впервые [122].

Большую помощь в воссоздании хронологии событий из жизни студии и ее учащихся оказали неизданные ранее воспоминания З. Ильбаевой [52], предоставленные автору данной работы музыковедом Э. Давыдовой. Они также используются в данной работе впервые. Не менее информативными явились воспоминания других современников — М. Будаيلي, Б. Валеевой, И. Илялова, Р. Латыповой, изданные в сборнике М. Идрисовой «Газиз Альмухаметов: Статьи. Воспоминания. Документы» [53]. Там же опубликована на башкирском языке брошюра Г. Альмухаметова «В борьбе за создание башкирской советской музыки» (1933), его письма и статьи, явившиеся важным источником информации.

Состоялись беседы с музыковедом, лектором — Эльмирой Мингажевной Давыдовой и наследниками первых студийцев: дочерью Хабира Галимова Земфирой

Хабировной Валиевой и внуком Муслимы Мусиной композитором и педагогом Ильдаром Изильевичем Хисамутдиновым.

В работе использованы материалы периодической печати, в частности газет «Красная Башкирия» и «Башкортостан».

Работа состоит из введения, основной части, заключения, списка литературы и Приложения. Во Введении сформулированы цель и задачи работы, обоснована ее актуальность, обозначена методологическая и источниковая базы.

Основная часть исследования состоит из двух глав: «На пути к организации Башкирской оперной студии» и «Учебная деятельность Башкирской оперной студии». Первая включает в себя два параграфа. В первом анализируются процессы развития музыкальной культуры Башкирии 20–30-х годов XX века и предпосылки формирования студии, во втором рассматривается личность Г. Альмухаметова как организатора студии. Вторая глава также состоит из двух параграфов: первый посвящен жизни студийцев и функционированию студии в Москве, второй — роли старшей группы студийцев в открытии оперного театра в Уфе. В Заключении даны краткие выводы.

Список литературы включает 159 наименований. Из указанных 38 архивных источников 15 введены в научный оборот впервые.

В работе имеются три Приложения. В первом даны списки студентов и педагогов Башкирской оперной студии, а также перечень учебных дисциплин. Второй содержит архивные материалы. Третий представляет сохранившиеся фотографии студийцев и их руководителей. Одна часть фотоматериалов была взята из книги Э. Давыдовой «Я песней возвращусь... посвящается Газизу Альмухаметову» [45], другая — из личного архива З. Валеевой.

Материалы, изначально написанные на башкирском и татарском языках (брошюра «В борьбе за создание башкирской советской музыки» Г. Альмухаметова, воспоминания И. Илялова), приводятся в переводе на русский язык автора исследования. Названия учреждений даны в том виде, какой они имели в описываемый период. Так, в частности, Башкирская оперная студия изначально была открыта при рабфаке Московской консерватории и имела название «Башкирское отделение». В 1935 году, согласно Приказу наркома просвещения А. Бубнова по Наркомпросу РСФСР № 406, оно перешло в ведение техникума при консерватории, сохраняя прежнее название. В 1936-м Башкирское отделение было переименовано в Башкирскую оперную студию и стало числиться при консерватории.

Материалы данного исследования могут быть использованы в учебных курсах истории отечественной музыкальной культуры, истории башкирской музыки, музыкального краеведения, а также быть полезными для дальнейших научных изысканий по названной теме.

Отдельные разделы работы обсуждались на Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Традиционная и профессиональная музыкальная культура Республики Башкортостан» (Уфа, 2015). Материалы конференции опубликованы в 2016 году [15].

ГЛАВА 1. НА ПУТИ К ОРГАНИЗАЦИИ БАШКИРСКОЙ ОПЕРНОЙ СТУДИИ

1.1. Музыкальная культура Башкирии 20–30-х годов XX века и предпосылки формирования студии

В 20–30-е годы XX века обозначились основные направления культурного развития советской Башкирии. Одним из главных его критериев стала массовость. В регионе продолжалось активное становление новой музыкальной инфраструктуры. Развивалась художественная самодеятельность, открывались музыкальные учебные заведения, возникали новые творческие объединения и организации, регулярно проводились концерты и музыкально-театральные мероприятия, делала свои первые шаги профессиональная музыка.

Большое внимание в Башкирии уделялось просветительской работе с населением. Значительную роль в пропаганде и популяризации массовой культуры среди жителей республики играла деятельность Уфимского радиокомитета. Для работы на радио привлекались лучшие исполнительские силы Уфы. Программы составлялись из сочинений западной и русской классики, башкирской музыки. По радио транслировались концерты, приуроченные к юбилейным датам, а также «этнографические» и «интернациональные» концерты. Кроме того, в эфире звучали доклады, лекции, радиогазеты, велись трансляции различных передач из Москвы [37, с. 162].

В 1930 году при Радиокомитете под руководством А. Спиваковского начал формироваться малый оркестр в составе тридцати человек. Позже для него были сочинены первые оркестровые миниатюры — «Торжественный марш» Г. Альмухаметова, «Восточный танец» и «Хайтарма» К. Рахимова; обработки народных песен для симфонического оркестра — «Сынрау торна» М. Валеева, «Каравансарай» А. Ключарёва. Благодаря оркестру в прямом эфире регулярно стала звучать симфоническая музыка.

На радио часто звучали и хоровые обработки — «Кагарман-кантон», «Абдрахман», «Красивые девушки» М. Баширова. Особой популярностью пользовались массовые песни. На концертах чаще других исполнялись «Марш ударников» и «Марш красных рот» Х. Ибрагимова, песни «Качаются лодки» Г. Альмухаметова, «Кукушка» С. Габяши, песня Галимы из драмы «Черноликие» М. Валеева [Там же]. В эти годы при Радиокомитете были организованы вокальный ансамбль и два детских хоровых кружка (1934 — русский, 1935 — башкирский); созданы трио, квартет и секстет домр [32, с. 10].

К середине 1930-х годов Радиокомитет провел ряд мероприятий по вовлечению в музыкальное вещание лучших творческих сил Башкирии, а также приобрел сборник записей башкирских народных песен, обработанных К. Рахимовым, А. Ключарёвым и Г. Хайбуллиным. В 1936 году Уфимская радиовещательная станция стала участницей Первого Всесоюзного радиофестиваля, положившего начало межреспубликанскому обмену радиопрограммами.

Важно подчеркнуть, что Радиоцентр служил отражением реального состояния культуры республики в данный период времени. Выдвинутый на Первой всесоюзной конференции по радиовещанию лозунг «большевизация радиовещания» выполнялся. Конференция определила новую установку радиоэфира — ориентацию на рабочих и колхозников.

С открытием филармонии все большее место в радиопередачах стало отводиться музыкальным записям, а для «живого» исполнения музыканты приглашались специально. Благодаря активной деятельности творческого состава этого учреждения, куда входили ансамбль песни, пляски и национальной музыки (художественный руководитель — Ф. Гаскаров), ансамбль кураистов, хор, оркестр народных инструментов, духовой оркестр, вокальный квартет, несколько эстрадных бригад и группа солистов, в республике интенсивно начало развиваться концертное дело.

В городах, районных центрах, селах и деревнях Башкирии регулярно проводились концерты. Основной задачей филармонии была пропаганда национальной, классической и современной музыки среди населения, формирование творческих составов из числа одаренной молодежи.

Особое место в культурной политике республики в 1930-е годы, как и всей страны в целом, по-прежнему занимала музыкальная самодеятельность. Ей отводилась особая роль в формировании «официальной государственной концепции в музыке» (Е. Власова). Через рабочие клубы, музыкальные кружки шла связь с массами; одновременно организовывались различные пути их музыкального развития, что приводило к «пролетаризации» музыкального искусства [20, с. 80–83]. Интенсивному приобщению к музыкальному искусству трудящихся в этот период способствовала организация любительских хоров при фабриках, заводах, различных учреждениях.

Как известно, хоровое пение в 30-е годы прошлого столетия в СССР было частью культуры политической и являлось отражением идеологии государства, его установок на массовое сознание. Огромную роль здесь играли военные хоры, где первенство принадлежало Ансамблю песни и пляски Красной Армии под управлением А. Александрова. На этот образцовый хор ориентировались не только все другие армейские коллективы, но в какой-то степени и коллективы любительские. Среди башкирских любительских хоров 1930-х годов следует назвать Башкирский ансамбль красноармейской песни и пляски (руководитель Х. Ибрагимов), успешно выступивший на Олимпиаде красноармейской художественной самодеятельности.

К 1939 году в Башкирии насчитывалось около сорока хоровых и музыкальных кружков. Практически при всех учебных заведениях республики функционировали ученические хоровые коллективы: студенческий башкирский хор Института народного образования (руководитель Х. Ибрагимов), два хора Башкирского государственного техникума искусств — хор учащихся под управлением А. Ключарёва и национальный хор под руководством С. Габяши и многие другие. Их многочисленные выступления свидетельствуют о массовости хорового движения в республике [37, с. 157].

Уже в первые советские десятилетия в стране большое внимание уделялось собиранию и изучению народного музыкально-поэтического творчества: создавались научно-исследовательские институты, занимающиеся изучением музыкального творчества различных народов СССР, осуществлялись многочисленные фольклорные экспедиции. Фольклорно-этнографические исследования интересовали также и башкирских музыкантов. Учрежденное еще в 1922 году Общество по изучению национальной культуры Башкирии на протяжении многих лет почти ежегодно организовывало экспедиции по сбору поэтического и музыкального

фольклора. Главной целью участников общества являлось собирание и изучение быта, обрядов, старинных мелодий и песен, музыкальных инструментов не только башкир, но и татар, чувашей, марийцев и русских [65, с. 37].

1931 год — год основания в Уфе первого научного учреждения республики — Научно-исследовательского Института национальной культуры. В состав его музыкального сектора вошли Г. Альмухаметов, С. Габяши, А. Ключарёв, И. Салтыков и другие. Их основной задачей стало исследование народной музыки, творчества певцов-импровизаторов (сэсэн) и жанровых особенностей музыкальной культуры прошлого. Кроме того, в числе первых задач было обозначено «создание музыки для башкирской музыкальной драмы (хоровые, оркестровые и сольные номера в четырех актах), разработка и создание либретто для башкирской оперы (из материалов истории революционного движения в Башкирии в трех актах)» [51, с. 18]. Выполнение обязательств возложили на певца и композитора Г. Альмухаметова, к тому времени уже имевшего опыт сочинения национальных опер («Сания», «Эшче»). Также к работе были привлечены С. Габяши, И. Салтыков и творческая бригада композиторов. На этот факт, ссылаясь на протокол заседания коллегии Наркомпроса БАСССР от 4 апреля 1933 года, указывает музыковед М. Идрисова в сборнике, посвященном Г. Альмухаметову [Там же, с. 18].

Центром культурной жизни Башкирии 1930-х годов по-прежнему оставался Башкирский государственный драматический театр. Его развитие сыграло важную роль в становлении башкирской профессиональной музыки.

Постановки, которые шли на сцене театра, чаще всего включали музыкальное оформление. Основу последнего составляли народные мелодии, причем зачастую в своем первоизданном виде, иногда в виде обработок для голоса в сопровождении ансамбля, а также сольных инструментальных импровизаций. Поначалу значение музыки в драматургии спектакля было скромным, и зачастую она использовалась как украшение [6, 65].

Значительную роль в создании музыки к спектаклям сыграл один из основателей театра, башкирский драматург и композитор Х. Ибрагимов. Вступив еще в 1920 году в труппу Башкирского театра в качестве актера и заведующего музыкальной частью, Х. Ибрагимов в период с 1919 по 1929 годы написал музыкальное оформление к целому ряду собственных пьес («Зятек», «В концерте, или Проблема пианино», «Зульхабира» и др.). Одним из наиболее значительных событий в жизни театра стала премьера первой башкирской музыкальной комедии «Башмачки» (1921), в которой Ибрагимов выступил одновременно в роли композитора и драматурга. Позже Ибрагимов вместе с И. Салтыковым написали музыкальное оформление к драме М. Бурангулова «Башкирская свадьба» (1927). Это был первый образец башкирского спектакля с развернутым музыкальным сопровождением. Кроме того, именно Ибрагимову принадлежала заслуга в организации ансамбля народных инструментов, пользовавшегося большой популярностью среди любителей национального искусства [65, 97].

Музыка в Башкирском драматическом театре звучала как в качестве музыкального оформления к спектаклям, так и в антрактах между действиями. Под аккомпанемент ансамбля театра, состоявшего из кураистов, гармониста, скрипача и пианиста, пелись народные песни. Фольклорист Л. Лебединский в своей брошюре «Композиторы Башкирии» подробно описывает эти события: «Перерывы между действиями зритель заполнял пением любимых башкирских песен.

В результате здесь естественно и закономерно возникало массовое пение башкирских народных песен, при этом часто с сопровождением гармоники, баяна или фортепиано. Во всех случаях за фортепиано садился будущий известный композитор и драматург Х. Ибрагимов. Здесь в театре, на сцене и в фойе, руководствуясь не столько знаниями, которых у него еще не было, сколько музыкальным чутьем, Х. Ибрагимов “подбирал” гармонию к исполняемым произведениям и “ощупью” находил для них новую метроритмическую основу. Это были первые обработки-импровизации башкирских народных напевов, принадлежавших местным музыкантам» [Цит. по: 65, с. 31].

В 1932 году музыкальным руководителем Башкирского драматического театра назначили М. Валеева. В первые годы своей деятельности в театре он написал музыку к таким спектаклям, как «Башкирская свадьба» М. Бурангулова, «Хакмар» С. Мифтахова, «Карлугас» Б. Бикбая, «Черноликые» М. Гафури. Кроме того, он занимался с артистами, разучивая музыкальные номера, организовал инструментальный ансамбль [Там же].

Башкирский государственный академический театр драмы в 1930-е годы начал занимать особое положение в культурной политике партии, являясь для нее инструментом пропаганды идеологических положений. Основной ее целью стало создание «национального по форме и пролетарского по своему содержанию» театра. В связи с этим тщательнее рассматривались вопросы репертуара и драматургии, главной задачей являлось раскрытие основных тем социалистического строительства. Начиная с конца 1920-х — начала 1930-х годов, в репертуаре театра наметился резкий перелом в сторону советизации тематики, освещения современных проблем. Музыкальные комедии подверглись резкой критике, на сцене появился новый герой — рабочий, коммунист. Театр, создавая произведения «на злобу дня», постепенно вставал на новую идеологическую платформу.

Значительные изменения происходили в сфере музыкального образования и работе учреждений музыкально-просветительского характера. Не прекращала свою деятельность Народная музыкальная школа, основанная еще в 1919 году на базе преобразованных музыкальных классов Императорского русского музыкального общества. Исследователь Э. Набиева в диссертации, посвященной истории становления и развития музыкальной культуры Башкирии с 60-х годов XIX века по 30-е годы XX века, пишет о существенном увеличении числа учащихся школы в период с 1932 по 1936 годы. Она указывает, что в 1932 году в музыкальной школе обучалось 150 детей, в 1934 — 160, в 1935 — 220, и, наконец, в 1936 — 275 [77, с. 23].

Однако со временем многие школы прекратили свое существование, а некоторые из них вошли в структуру созданного еще в 1922 году Башкирского музыкального техникума. О проблеме отсутствия начальной ступени обучения, в частности, писал активный общественный деятель, фольклорист, композитор и педагог Г. Альмухаметов в письме секретарю Башкирского обкома партии Я. Быкину: «Музыкант-инструменталист может быть хорошо подготовлен, только начиная с детского возраста. Однако у нас существует вторая ступень (техникум) без первой» [81, с. 121].

Основным центром подготовки профессиональных музыкальных кадров в республике в 1930-е годы по-прежнему оставался Башкирский государственный техникум искусств. Еще в середине 1920-х годов он положил начало музыкальному, художественному и театральному образованию в республике. Там планировалось готовить педагогов общеобразовательных школ, оркестровых

исполнителей, исполнителей-солистов (пианистов, скрипачей, певцов) и инструкторов по общему музыкальному образованию [34, с. 146–149].

В 1920–30-е годы техникум являлся базой для развития профессионального концертного исполнительства, так как в те годы в Башкирии не существовало государственных концертных организаций, пропагандирующих музыкальное искусство. Силами педагогов и учащихся часто устраивались камерные и симфонические концерты, способствовавшие музыкальному воспитанию слушателей. В программах концертов звучали лучшие образцы музыкального искусства: произведения венских классиков, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, П. Чайковского и других выдающихся композиторов [65, с. 34–35]. Кроме того, силами преподавателей и учеников музыкального и театрального отделений были поставлены фрагменты из опер и спектаклей: «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Алеко» С. Рахманинова — режиссер А. Чернов, дирижер И. Салтыков, I действие «Башкирской свадьбы» М. Бурангулова — режиссер В. Муртазин-Иманский [Там же, с. 36]. Несмотря на то что выступления в основном сопровождалась игрой на фортепиано, эти постановки явились первым опытом обращения музыкантов к жанру оперы и, безусловно, внесли значительный вклад в культурную жизнь республики.

Несмотря на определенные успехи, основной проблемой техникума оставалась проблема контингента. Музыкально одаренные студенты были старше полагающегося возраста, а остальные не имели музыкальных данных и удерживались администрацией лишь для того, чтобы «не уменьшать процентное соотношение националов» [81, с. 121]. Нередко образовательный процесс срывало отсутствие необходимого количества инструментов, учебных пособий и нехватка помещений для занятий — на три отделения (музыкальное, театральное, художественное) предоставили всего 11 комнат. Перечисленные проблемы в первую очередь волновали преподавателей техникума. В их числе был и Г. Альмухаметов. Он уже давно вынашивал идею создания в Уфе оперного театра. Однако на тот момент в республике еще не было ни оперных певцов, ни опытных композиторов, ни квалифицированных преподавателей. Необходимо было срочно решать задачу подготовки профессиональных кадров.

1.2. Газиз Альмухаметов — организатор Башкирской оперной студии

Ведущая роль в организации Башкирской оперной студии принадлежала Газизу Салиховичу Альмухаметову. По его замыслу студийцы-выпускники должны были составить ядро будущего Башкирского оперного театра, в котором бы осуществлялись постановки музыкальных спектаклей национальных композиторов.

О создании музыкального театра и национальной оперы Альмухаметов задумался еще в 1921 году во время гастролей в Баку. Исследователи его жизни и творчества предполагают, что импульсом к рождению этой идеи послужило знакомство с музыкальными комедиями У. Гаджибекова [41, 45, 51]. Альмухаметов принял решение написать свой музыкальный спектакль. Сначала он составил текст, а затем, взяв за основу башкирские народные напевы, сочинил несколько песенных эпизодов. В мае 1922 года музыкальный спектакль под названием «Сания» с успехом был поставлен в ташкентском клубе при Татарском институте народного просвещения [45, с. 10].

Следующим шагом в реализации мечты стала совместная работа Альмухаметова с С. Габяши и В. Виноградовым по созданию в Казани двух национальных

опер — «Сания» (1925) и «Эшче» (1930). Несмотря на ряд недостатков, премьеры обеих постановок имели успех, а сами оперы стали важным событием в жизни татарской и башкирской музыкальных культур.

В 1931 году Альмухаметов переехал в Уфу. Причиной тому послужило официальное приглашение руководителей Башкирии, поступившее еще в 1929 году после его выступления в правительственном концерте. Последний был организован для делегатов VII Всебашкирского юбилейного съезда Советов в Уфе, где Альмухаметов исполнил народные песни, песни собственного сочинения, арии из опер. На мероприятии впервые прозвучал торжественный марш «Башкортостан», написанный им в содружестве с С. Габяши и В. Виноградовым к 10-летию Башкирской АССР. Тогда же певец первым в республике удостоился почетного звания «Народный артист БАССР» [45, с. 25].

Вернувшись на родину после нескольких лет работы в Ташкенте, Казани, гастролей по городам Средней Азии Альмухаметов сразу же включился в строительство культурной жизни Башкирии. Он преподавал в техникуме искусств, занимался просветительской и пропагандистской деятельностью; сотрудничал с Башкирским научно-исследовательским институтом языка и литературы, собирал музыкальный фольклор. В это время Альмухаметов записал башкирские народные песни «Ашкадар», «Буранбай», «Тафтиляу», «Урал» и другие; отрывок из эпического сказания «Кунгыр-буга».

Однако Альмухаметова не оставляла мечта о национальной опере. Для ее осуществления необходимо было решить ряд вопросов: подготовить профессиональные исполнительские и композиторские кадры, создать национальный репертуар. Вся надежда возлагалась на техникум искусств, однако контингент его учащихся не отвечал должному уровню.

Отсутствие в Башкирии крепкой профессиональной базы, способной осуществить задачу создания национального оперного театра, привела Альмухаметова к мысли об организации новой учебной структуры, которая бы функционировала, по его словам, «в жарких ритмах столицы» [Там же, с. 29]. Ему удалось не только убедить правительство республики открыть в Москве Башкирское отделение, но и добиться содействия органов управления республики начать работу по реализации своего замысла.

Поддержка идеи Альмухаметова во многом была обусловлена политикой советского государства: страна взяла курс на развитие национальных культур.

14 февраля 1932 года представитель БАССР при Президиуме ВЦИК Ш. Даутов подписал письмо в Наркомпрос РСФСР, где правительство республики просило об открытии в Москве Башкирского отделения на 50 человек «для обеспечения нац. кадрами Башмузгостеатра с расчетом выпуска уже в 1935 году 25-ти вокалистов, 10-ти кураистов и 15-ти чел. хористов и балета» [Цит. по: 51, с. 18]. Комиссариат просвещения РСФСР поддержал данное предложение, и вскоре началась работа по его реализации.

Для поисков будущих учащихся вокального отделения Альмухаметов организовал выездные экспедиции по шести районам республики. Прослушивания проходили также в учебных заведениях и на предприятиях Уфы. Определелись основные условия отбора: сильный и звучный голос, хороший музыкальный слух, окончание 4-летней школы и крепкое здоровье [1, с. 115]. В результате из прослушанных более чем пятисот человек отобрали тридцать. При отборе будущих

учащихся не последнюю роль играло их социальное происхождение. С учетом общей политики советского государства, а также прошедших в 1920-е годы чисток в Московской консерватории, предпочтение отдавалось учащимся из рабочих и крестьян. Из «Воспоминаний» выпускницы студии Зайтуны Ильбаевой: «Альмухаметов набрал башкирскую молодежь прямо из районов и в основном с 4-х классовым образованием, учитывая не столько музыкальные данные, сколько классовые признаки, т. е. батрак, пастух и т. д.» [52, с. 3]. Большое внимание уделялось представителям коренной национальности, поскольку башкирская опера предполагала исполнение на родном языке. Непосредственно перед отправкой в Москву была создана комиссия из преподавателей техникума искусств и отобранную ранее молодежь еще раз проверили на предмет музыкальных способностей.

Следующее прослушивание состоялось уже в Москве. Комиссия, в состав которой вошли декан вокальной кафедры К. Дорлиак, доцент Е. Милькович, аспирант Д. Аспелунд и заместитель директора по учебной части Н. Шерман, проверив ритм и слуховые данные молодых людей, отобрала только двадцать человек. Сохранился список первого набора вокального отделения, составленный Альмухаметовым. Его приводит М. Идрисова в сборнике, посвященном Альмухаметову:

Арсланов Гата	Габзалилова Мархаба	Сагадеев Зиннур
Арсланова Хадича	Давлетшин Гайнулла	Туганова Зифа
Ахметов Хусаин	Динахметов Габдрахман	Хабибуллин Габдулла
Байгазина Назия	Исмагилова Зухра	Шарипова Ниса
Галимов Хабир	Исламуратова Муршида	Шаймуратова Асма
Галкин Вали	Мусина Муслима	Яруллин Гали [51, с. 20].
Габдрахманова Марьям	Салимова Гадила	

Несмотря на столь обширный список, впоследствии далеко не все учащиеся смогли выдержать испытания и окончить полный курс обучения на Башкирском отделении.

В практике Московской консерватории создание студий (в том числе и национальных) было явлением новым. Ранее подобные опыты встречались только в области театральных учреждений. Большое распространение «студийность» получила в первые годы развития советского театра. Так, например, в это время открылись Театр-студия им. Ермоловой, студии под руководством Ю. Завадского, Р. Симонова, Н. Хмельёва, А. Дикого, С. Радлова [92]. Все они давали определенные установки на организацию самостоятельной образовательной структуры, существовавшей по автономному принципу.

По причине отсутствия подобного опыта работы в музыкальных учреждениях, не только Наркомпрос РСФСР, но и дирекция консерватории не знали, как организовать учебный процесс. Прибывших в Москву башкир первоначально определили на рабфак консерватории, и только в 1935 году они стали заниматься в техникуме. Альмухаметову пришлось взять на себя все организационные вопросы.

В большинстве опубликованных источников, посвященных жизни и деятельности Альмухаметова, прослеживается общая эстетическая доминанта:

в истории становления и функционирования Башкирской оперной студии освещаются исключительно положительные моменты [30, 32, 40, 41, 45, 50, 51, 65, 96, 97]. В результате складывается некий мифический образ периода всеобщего энтузиазма. Однако в действительности все было не так однозначно. Руководство и студенты ощущали большие трудности. Для многих из них не только обучение в столичном учебном заведении, но и сама московская обстановка оказалась тяжелой и непривычной, а периодически возникавшие непредвиденные ситуации значительно затрудняли и без того нелегкую жизнь.

Частично проливают свет на истинное положение вещей опубликованные на татарском языке «Воспоминания» И. Илялова — близкого друга и соратника Альмухаметова, который на тот момент учился в Москве и помогал ему в решении организационных вопросов [53]. И. Илялов писал, что одной из первых проблем, с которой столкнулось руководство и учащиеся по приезду в Москву, стали условия, непригодные для проживания. Наркомпрос РСФСР выделил для отделения из двадцати человек всего две комнаты в недавно достроенном стандартном общежитии деревни Алексеево. В одну комнату поселили девушек, а в другую — юношей. «Из-за того, что общежитие не было оборудовано мебелью и постельными принадлежностями, учащимся приходилось стелить на пол газеты и спать на них», — вспоминал И. Илялов [Там же, с. 81].

Не лучше обстояло дело с одеждой и предметами первой необходимости. Наркомпрос Башкирии отправил молодежь в Москву в той одежде, в которой они приехали из деревень. Вспоминая об этом, З. Ильбаева писала: «На фоне высококультурных, хорошо одетых профессоров, педагогов и студентов дико и плачевно выглядели наши башкиры <...> своей бедностью» [52, с. 3]. Альмухаметов был вынужден вернуться в Уфу за деньгами и всеми необходимыми вещами для учащихся. Из «Воспоминаний» И. Илялова: «Через некоторое время он отправил через Госбанк на мое имя 5000 рублей. Наше положение улучшилось. Газиз каждому раздал по две пары белья, также простыни, одеяла и прочие необходимые вещи...» [53, с. 80]. В личном архиве Альмухаметова сохранился список приобретенных им вещей [51, с. 21].

Мужск. нижнее белье	48 комп.	Чулки	42 пар.
Косоворотки	32 шт.	Туфли	14 пар.
Носки	48 пар.	Ботинки резинов.	14 пар.
Брюки	16 шт.	Фуфайки	14 шт.
Ботинки	16 пар.	Пальто	14 шт.
Галоши	16 пар.	Простыни	60 шт.
Фуфайки	16 шт.	Наволочки	60 шт.
Пальто	16 шт.	Полотенца	60 шт.
Дамск. нижнее белье	42 комп.	Одеяла	60 шт.
Блузки	28 шт.	Перчатки муж.	16 пар.
Юбки	28 шт.	Перчатки дамск.	14 пар.

Несмотря на предпринятые Альмухаметовым действия, основной проблемой отделения по-прежнему оставалась проблема финансирования. Наркомпрос БАССР, взяв на себя обязательство по финансовому обеспечению учебной структуры (содержанию учащихся, выплата зарплаты преподавателям и т. д.) его не выполняло. Никакой материальной поддержки со стороны республики оказано не было. Студенты все время ощущали нужду — денег не хватало даже на питание. Кроме того, вскоре правительство Башкирии отказалось выплачивать зарплату педагогам. Только после ходатайства Альмухаметова от имени Башнаркомпроса в Наркомпрос РСФСР данная проблема разрешилась: с мая 1933 года консерватория сама начала выплачивать зарплату педагогам, а с 1933/34 учебного года все финансовые вопросы отделения, помимо стипендии, перешли в распоряжение консерватории [53, с. 81].

Постепенно условия проживания, а также учебный процесс учащихся Башкирского отделения налаживались. Осенью 1933 года приняли новых студентов — Зайтуну Ильбаеву, Шагиду Валиахметову, Ольгу Калинину, Бану Валееву, Салиха Хуснуярова, Магафура Хисматуллина и Габдрахмана Хабибуллина. Убедившись в том, что все организационные вопросы решены, Альмухаметов уехал на гастроли. Руководство отделением передали студенту Г. Хабибуллину — бывшему актеру Московского центрального татарского драматического театра, который хорошо знал столичную жизнь.

Альмухаметов появлялся в Москве периодически: в 1934–36 годах он приезжал перед каждым новым учебным годом, а также в середине зимы и весной во время зачетов. Однако этого было недостаточно для нормального функционирования отделения. Отсутствие Альмухаметова отрицательно сказывалось на ходе учебного процесса в целом. Со временем начали сокращаться как общеобразовательные, так и специальные дисциплины. З. Ильбаева писала, что к началу 1935/36 учебного года «из 17–18 предметов оставили 4–5 специальных» [52, с. 8].

Такое положение дел многих студентов не устраивало. В результате группа комсомольцев составила письмо в Наркомпрос Башкирии и ЦК РАБИС. На письмо отреагировали: создали комиссию ЦК РАБИСа. Начались проверки, в ходе которых выявились недостатки в учебном процессе, и было принято Решение: «Просить руководство консерватории прикрепить ответственное лицо за отделение, т. е. назначить декана» [52, с. 9–10]. В результате в декабре 1935 года художественным руководителем Башкирского отделения стала профессор МГК Е. Милькович [127].

Были восстановлены сокращенные предметы и набран еще один курс учащихся. Окончательно определен профиль обучения (подробнее об этом в 2.1.). Заработала система поощрения. З. Ильбаева вспоминает, что за каждую отличную отметку было принято «прибавлять 1 рубль, за двойку уменьшать» [52, с. 9].

Однако написанное студийцами письмо имело свои необратимые последствия. Нельзя забывать о том, что деятельность Альмухаметова как директора Башкирского вокального отделения протекала в атмосфере суровых 30-х годов XX века, когда сфера художественной культуры находилось под сильным идеологическим прессингом.

В начале 1936 года Альмухаметова обвинили в несоответствии своему назначению и отстранили от должности директора Башкирского отделения. После чего с марта того же года Альмухаметов начал работать в Казани председателем Управления

по делам искусств при СНК ТАССР. На него возлагалось руководство всеми делами в сфере искусств, включая подготовку кадров работников искусств Татарии.

В этот период в стране назревал пик сталинских репрессий, кроме того, продолжали действовать кампании чисток творческих организаций от «буржуазных элементов», начатые еще в конце 1929 года. В результате участились случаи доносов, натравливаний друг против друга деятелей искусства. Большие возможности открылись перед молодыми людьми, страстно желающими повышения своего социального статуса. Достаточно было всего одного письма с жалобой для того, чтобы арестовать человека.

Личность Альмухаметова в сложившейся ситуации не осталась незамеченной. В 1937-м директор Татарской студии Х. Тухватуллин написал на него донос, который впоследствии окончательно решил судьбу Альмухаметова. В письме шла речь о том, что башкирский певец служил в контрразведке у белых и сотрудничал с крупным политическим деятелем, лидером антисоветского националистического движения тюркских народов, эмигрантом А.-З. Валидовым (Валиди), что оперы «Эшче» и «Сания», соавторами которых являлись С. Габяши и В. Виноградов, якобы являются «чуждыми», «вредительскими» и т. д.

Параллельно в Башкирском обкоме партии активно обсуждался вопрос о «вредительской деятельности» Альмухаметова в развитии башкирской музыкальной культуры. В центре внимания оказалась его работа как директора Башкирского отделения. 11 декабря 1937 года Альмухаметов был арестован.

Исследуя документы тех лет, приходим к выводу, что ситуация вокруг Альмухаметова нагнеталась искусственно. Ему приписывались непродуманные действия, касающиеся набора учащихся в Башкирское отделение; вменялись в вину недочеты в программе обучения, сокращение ряда необходимых учебных дисциплин, а также все финансовые проблемы.

Попытаемся разобраться в правомерности хотя бы некоторых обвинений. Обратимся к фактам. Итак, программа. Действительно, ее составил Альмухаметов и там, безусловно, имелись недочеты. Однако нельзя забывать о том, что и в Москве никто из профессоров не знал тогда, как следует обучать музыкальному искусству деревенских юношей и девушек без музыкальной подготовки, да еще и плохо владеющих русским языком.

В контексте предъявляемых Альмухаметову обвинений обращает на себя внимание претензия Л. Лебединского: «Студенты, окончившие консерваторию, не знают башкирской музыки» [Цит. по: 31, с. 195]. Однако если речь идет об академической башкирской музыке, то ее рождение было еще впереди, если же о народной, то в те годы не существовало специалистов, которые бы могли обучать в Москве студентов башкирской народной музыке. Заметим, что и сам Л. Лебединский обратился к этому национальному пласту только в 1937 году, выехав в Башкирию с целью пока еще записи образцов башкирского музыкального фольклора, а не их исследования. Однако, будучи одним из главных идеологов советской музыкальной культуры, и Л. Лебединский не мог не подчеркнуть результаты так называемого «вредительского планирования учебы», организованного Альмухаметовым.

В 1937 году в выступлении И. Сталина на февральско-мартовском Пленуме ЦК ВКП(б) прозвучал тезис об обострении классового боя, открывший новые просторы для произвола и беззакония. В национальных республиках, в частности

в БАССР, он обернулся репрессиями против носителей «местного буржуазного национализма».

В октябре 1937 года в Башкирию приехал активный исполнитель и организатор массовых карательных мер секретарь ЦК ВКП(б) А. Жданов. Под его руководством прошел Третий пленум Башкирского обкома партии. Результатом проведенной А. Ждановым комиссии явилось исключение из партии под видом «врагов народа» почти половины ее членов. По ложному обвинению арестовали секретарей Башобкома Я. Быкина и А. Исанчурина, члена бюро Башобкома ВКП(б), заведующего отделом науки, школ и политпросвещения А. Абубакирова и других.

10 июля 1938 года Альмухаметова расстреляли как врага народа. Официальный приговор ему был вынесен за участие в антисоветской валидовской группировке, «ставившей целью свержение Советской власти и создание пантюркистского государства путем вооруженного восстания и совершения террористических актов над членами ВКП(б) и Советского правительства» [Цит. по: 31, с. 200]. В этот же день были расстреляны Р. Абубакиров и А. Исанчурин, которые в свое время оказывали Альмухаметову значительную помощь в деле организации башкирской оперы.

Итак, культурная ситуация, сложившаяся в Башкирии к началу 30-х годов XX века, полностью отвечала партийным установкам того времени. Искусству, с его ориентацией на массовость, были приданы функции политпросвета, так как на первом месте в советском обществе стояли политические вопросы. Оно было призвано демонстрировать преимущества социалистического строя, важнейшей частью которого являлась национальная политика. Реализацией последней стало активное развитие музыкальных культур в республиках.

К этому времени в Башкирии широкое распространение получила музыкальная самодеятельность (кружки, клубы, хоровые коллективы и т. д.), явившаяся подготовительной ступенью для приобщения к академическому искусству одаренной молодежи. Кроме того, в Уфе уже функционировали такие очаги профессиональной культуры как техникум искусств, драматический театр; работал Радиокomitee, создавались научно-исследовательские институты, осуществлялись многочисленные фольклорные экспедиции по районам республики.

Однако очевидно было и другое. Установка партии на «преодоление культурного отставания» национальных республик носила характер «искусственного подталкивания вперед»; подготовка музыкальных кадров из народа осуществлялась форсировано. В контексте обозначенных руководством страны задач идея Газиза Альмухаметова открыть в Москве оперную студию для башкир оказалась своевременной. Однако его деятельность, как человека талантливого и неравнодушного к судьбе своего народа, не могла не привлечь «внимание» партийного руководства. В результате чего жизнь Альмухаметова оборвалась преждевременно.

ГЛАВА 2. УЧЕБНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БАШКИРСКОЙ ОПЕРНОЙ СТУДИИ

2.1. Структура и функционирование студии

Башкирское отделение начало свою работу в 1932 году. Планировалось, что певцы будут учиться в консерватории четыре года (с 1932 по 1936). Отделение представляло собой самостоятельную учебно-производственную единицу, юридический и финансовый статус которой находился в ведении БАСССР. Московская консерватория, в свою очередь, в отношении отделения брала на себя следующие обязательства: подготовить вокалистов, обеспечить их профессорско-преподавательским составом и методическим руководством, командировать своих представителей в отборочную комиссию для приема нового набора студентов, составить учебно-производственный план, а также программу и согласовать ее с ответственными руководителями Башкирского отделения [87, с. 62]. Ее целью была подготовка кадров для открытия Оперного театра в Уфе.

Профессорско-преподавательский состав включал в себя педагогов консерватории и техникума. Кроме того, в качестве совместителей приглашались преподаватели из других учебных заведений. В разные годы на вокальном отделении Башкирской студии работали уникальные мастера своего дела, имеющие многолетний сценический и педагогический опыт — Е. Милькович, К. Дорлиак, Д. Аспелунд, С. Друзякина, Е. Петренко, М. Владимирова, Е. Енохович, А. Аскоченский, В. Туровская, Л. Балановская Б. Кацева, Н. Сперанский и другие. Многие из них исполняли ведущие партии в оперных постановках как российских, так и зарубежных театров.

В первый год деятельности студии, тогда еще Башкирского отделения, Г. Альмухаметов совместно с И. Иляловым, и. о. директора техникума Соколовым и главным секретарем Е. Кондратом разработали специальную учебную программу [53, с. 81]. В нее были включены следующие предметы: специальность (вокал), сценическое мастерство, ритмика, пластика, общее фортепиано, музыкальная грамота, гармония, сольфеджио, история музыки, сочинение, урок народных инструментов (домра), хор, история музыкальной композиции, актерское мастерство, специальная подготовка. И. Илялов вспоминает: «По программе Московской консерватории уроки вокала должны были проходить два раза в неделю, а мы сделали четыре раза в неделю. Кроме того, взяли дополнительного концертмейстера, который приходил в общежитие и помогал готовить уроки» [пер. с *тат.* — Г. Б.; там же, с. 81].

В комплекс общеобразовательных предметов входили: башкирский (техника башкирской речи) и русский языки, история СССР, история партии, обществоведение, математика, география, политэкономия, историко-классовая борьба, физическая культура, военное дело. Включение гуманитарных дисциплин было связано с тем, что объем и уровень знаний студийцев был весьма слабым — большинство из них отобрали из деревень, в которых, как правило, отсутствовала полноценная программа обучения.

Значительное внимание в студии уделялось изучению башкирского языка, поскольку по установке Альмухаметова, даже русские певцы должны были готовить партии из опер на двух языках (башкирском и русском). Однако более остро стояла другая проблема: практически все студийцы-башкиры плохо знали

русский язык, на котором велось преподавание. При отсутствии перевода классических опер на башкирский язык, исполнять партии на русском представляло для студентов определенную сложность. В связи с этим особое внимание уделялось в студии и изучению русского языка.

Альмухаметов с первых же месяцев старался приобщить студийцев к концертной деятельности. В каникулы он брал их с собой на гастроли для выступлений между своими выходами на сцену и тем самым давал возможность начинающим певцам заработать деньги на одежду и остальные нужды. Помимо этого, лучшие студенты имели возможность вместе с Альмухаметовым записываться на грампластинки [51, с. 18]. Нужно отметить, что особое внимание в период обучения в студии уделялось духовному развитию учащихся — посещению оперных и балетных постановок Большого театра, концертного зала консерватории и т. д.

Несмотря на то что Альмухаметов пытался создать все условия для успешного обучения студийцев, в 1936 году он был отстранен от должности директора Башкирского отделения. Такое решение руководства во многом было инициировано самими учащимися, которые написав письмо в вышестоящие инстанции, выразили свое недовольство положением дел на отделении (подробнее об этом в 1.2.). Пост Альмухаметова занял Д. Емасов, художественным руководителем отделения назначили профессора консерватории Е. Милькович.

В Докладе от 26 октября 1936 года Милькович писала, что дирекция МГК не ставилась в известность о работе Башкирского отделения — весь процесс обучения шел «самотеком и по-кустарному» [127]. Ознакомив руководство и професуру с положением дел на отделении, она поставила на обсуждение ряд вопросов. В результате вокальная кафедра МГК признала нецелесообразным выпускать весной 1936 года студентов-башкир «с неопределенной квалификацией» [Там же].

На время зимних каникул 1935/36 учебного года Милькович была предпринята поездка в Уфу, где она сделала доклады Наркому просвещения, партийному руководству, правительству и общественным организациям республики о положении дел на Башкирском отделении. Результатом ее докладов явилось принятое правительством Башкирии Постановление от 17 марта 1936 года. Документ хранится в Центральном государственном архиве общественных объединений РБ. В его постановляющей части обращают на себя внимание пункты, касающиеся деятельности студии:

Из Протокола № 167

Заседания Бюро Башкирского

Областного Комитета ВКП(б)

от 17 марта 1936 года:

«Пункт 18.

Слушали: Об организации башкирской оперы.

/Культпросвет отдел/.

Постановили:

– Поручить Управлению искусств разрешить в Комитете искусств РСФСР вопросы о реорганизации Башкирского вокального отделения при техникуме Московской государственной консерватории в постоянную оперную студию с пятилетним курсом обучения при Московской государственной консерватории

с 1-го сентября 1936 г. с тем, чтобы создать из студентов действующего баш. отделения основное ядро будущей башкирской оперы.

– Продлить срок обучения до 1 января 1938 года существующему составу студентов Башкирского вокального отделения.

Предложить Управлению искусств студентам, оказавшимся мало пригодными для вокального отделения, дать возможность закончить текущий учебный год и после этого отозвать с учебы.

– Провести осенью 1936 года новый набор студентов в Башкирскую студию при Московской государственной консерватории из окончивших башкирский муз. техникум и из лиц, специально отобранных на районных олимпиадах самодеятельного искусства, имеющих хорошие данные и образование не ниже 7-летки.

Для отбора студентов созвать комиссию в составе т. т. Исанчурина, Булле, Абубакирова, Тагирова, Давлетшина и нач. Управления искусств.

– Просить Культпросветотдел ЦК ВКП(б) оказать помощь в создании башкирской оперы, в частности, обязать соответствующие организации обеспечить новый набор студентов в башкирскую студию при Московской государственной консерватории общежитием.

Поручить тов. Булле дать проект докладной записки в ВКП(б) по этому вопросу.

– Подготовить при башкирской оперной студии не менее 3 композиторов башкир, поручив комиссии тов. Исанчурина подобрать кандидатуры из наиболее талантливой молодежи. Предложить Управлению искусства выделить и послать в Москву одного опытного режиссера для подготовки его на работу режиссером башкирской оперы. <...>

Секретарь Башобкома ВКП (б) Исанчурин» [149].

Выполнение поставленных задач было возложено на Милькович.

Дополнительный набор в Башкирскую студию производился в июле 1936 года. Конкурсы проходили в Уфе, Магнитогорске и Баймаке. В результате из ста пятидесяти человек отобрали лишь тридцать, а на учебу было прислано двадцать два (из них 50 % башкир) [127].

Еще одно прослушивание уже отобранных в Башкирии студийцев состоялось в Московской консерватории 9 сентября 1936 года. В состав комиссии вошли: Н. Райский — педагог консерватории и заведующий вокальным отделением техникума, Р. Блюман — директор техникума, Д. Емасов — директор Башкирской студии, профессора и преподаватели консерватории Н. Сперанский, Е. Милькович, А. Железнова, Д. Аспелунд. Целью прослушивания стало определение тембра голосов, распределение учащихся по педагогам в индивидуальные классы, а также решение организационных вопросов. В докладе Милькович писала, что в результате прослушиваний «восемь [человек. — Г. Б.] принято условно, большей частью из-за сипоты, которая имела у всех набранных из драматического национального театра, двое приняты условно по недостаточной выраженности их голосовых средств, трое признаны условно профнепригодными по состоянию голосовых аппаратов. Только четыре голосовых аппарата оказались совсем нездоровыми, остальные нуждаются в более-менее серьезном лечении» [Там же]. Студенты нового набора были распределены в классы следующих преподавателей: к А. Аскоченскому — восемь человек, Л. Балановской — три человека,

С. Друзякиной — один человек, Е. Еноховичу — четыре человека, Е. Милькович — пять человек, Н. Сперанскому — один человек [127].

Здесь же в докладе Милькович условно делит студентов старшей группы на две категории. Одну, по ее мнению, составили так называемые полноценные студенты (Милькович), которые смогли бы занять первое положение в Башкирском оперном театре — это Б. Валеева, Ш. Валиахметова, Х. Галимов, В. Галкин, З. Ильбаева, О. Калинина-Сыртланова, М. МаксUTOва, Г. Хабибуллин. В другой категории числились студенты, которые «вследствие слабого здоровья и средних голосовых данных не могут подняться выше второстепенного положения в театре» — Х. Ахметов, М. Габдрахманова [Там же].

В октябре 1936 года в Башкирской оперной студии насчитывалось 36 человек: 32 вокалиста, 3 композитора и один режиссер [153]. Состав студийцев оказался разнородным как по возрасту, так и по степени образования. В результате чего и учащиеся, и преподаватели, испытывали большие трудности. Так, например, в старшей группе музыкальную подготовку имели лишь четверо: Ш. Валиахметова, Х. Галимов, З. Ильбаева, О. Калинина-Сыртланова. В архиве МГК сохранились карточки успеваемости студентов Башкирской студии, из которых известно, что З. Ильбаева в момент поступления окончила Уфимский музыкальный техникум, располагала большим сценическим опытом и концертной практикой. В Уфе она работала солисткой на Областном радио и артисткой в Башкирском драматическом театре. В 1930 году была участницей смотра башкирского искусства в Москве. Ш. Валиахметова и Х. Галимов также были выпускниками Уфимского музыкального техникума; О. Калинина-Сыртланова после двух лет обучения в техникуме поступила в Башкирскую студию. У Б. Валеевой, М. Габдрахмановой и М. МаксUTOвой не было ни музыкального, ни театрального образования. Они поступили в Башкирскую студию с базой 7-летней школы. В. Галкин и Г. Хабибуллин имели 4 класса образования, но у последнего, помимо этого, был сценический опыт — с 1932 по 1933 годы Г. Хабибуллин работал артистом Московского центрального татарского рабочего театра [122].

Преподаватели консерватории плохо знали специфику работы с национальными кадрами и не учитывали всей сложности воспитательной и педагогической работы в студиях [87, с. 65]. Вследствие этого, руководствуясь определенными методическими принципами, они разработали методику преподавания, ориентированную на уровень образованности учащихся-башкир. Студия, прежде всего, должна была дать студентам специальные знания, необходимые оперному певцу (актерское мастерство, музыкальная грамота, ритмика и т. д.), а также подготовить репертуар к открытию оперного театра в Уфе. Органичное соединение этих двух задач было главной задачей студийного метода.

Учебная программа Башкирской оперной студии формировалась прямо в процессе обучения вокалистов-башкир. Она выстраивалась по принципу постепенного усложнения. Все студенты, как правило, начинали свое обучение с разучивания небольших песен и романсов, изучения музыкальной грамоты, но ближе к выпуску могли уже исполнять роли в оперных спектаклях. И. о. директора МГК В. Шацкая, отчитываясь начальнику Главного Управления учебных заведений Всесоюзного комитета по делам искусств, писала, что только к последнему году обучения программы национальных студий примерно соответствовали музыкальному училищу [89, с. 74].

Аналогично выстраивались программы и остальных национальных студий, и отделений, которых к 1938 году насчитывалось в консерватории пять. Кроме Башкирской студии здесь функционировали Татарская, Узбекская, Казахская студии и Туркменское отделение.

Для многих студийцев первые годы учебы стали самыми трудными. Это было связано с тем, что перед ними стояла задача перехода от народной манеры пения к академической. Исследователь Л. Салихова, занимаясь изучением Татарской оперной студии, пишет, что «проблема выработки методики обучения вокалистов навыкам общеевропейской вокальной школы, при их изначальной ориентации на народную манеру пения в соответствии со своими национальными традициями, была одной из самых сложных в национальных студиях и отделениях» [89, с. 82]. В результате педагоги консерватории пытались создать свою технику преподавания, учитывая индивидуальные особенности голоса каждого студента.

Со временем между преподавателями возникли некоторые разногласия, касающиеся методики обучения вокалистов. Одни утверждали, что она должна быть ориентирована на европейскую вокальную школу (в основе которой лежит русский и итальянский языки), с поэтапным внедрением национальных произведений. Другие, напротив, считали разумным начинать работу над голосом на родном языке студента (при этом учитывался тот факт, что многие студийцы плохо знали русский язык). Заметим, что сторонником второго подхода был в свое время и Альмухаметов. Он писал о том, что все практические работы и упражнения педагогов, прорабатываемые с вокалистами-башкирами, основываются на еще мало понимаемой ими европейской музыке. Данная ситуация, в свою очередь, вела к появлению серьезных пробелов в учебном процессе студийцев. Кроме того, отсутствие учебников по теории музыки на башкирском языке и нотных сборников башкирской музыки усугубляло и без того непростое положение учащихся [1, с. 119–120].

Несмотря на то что принцип обучения все же опирался на европейскую вокальную школу, во всех студиях и отделениях особое внимание уделялось использованию национального репертуара. Л. Салихова, пишет о том, что, например, в Татарской, Узбекской студиях и Туркменском отделении для введения национального элемента в программы студийцев включались произведения европейских и русских композиторов (песни, романсы, арии), переведенные на родной язык [89, с. 88]. В учебный репертуар Башкирской студии московские преподаватели рассчитывали включить народные песни. Однако эта попытка так и не была осуществлена. На это указывает Милькович в своем докладе. Она отмечает, что в Институте национальной культуры ею было просмотрено более трехсот народных песен. Отобранные тридцать пять из них она оставила в Уфе для обработки. Тем не менее обещанный вокальный материал из Уфы не доставили, и «кроме нескольких песен М. Музафарова и некоторого количества низкопробных и уже запетых национальных произведений, мы национального репертуара не имеем», — писала она [Там же]. Данный факт свидетельствует о том, что в республике, вероятно, до конца не понимали полноты ответственности, возложенной на студийцев и консерваторию.

Серьезным осложнением в работе Башкирской студии являлось отсутствие академического концертного и оперного национального репертуара. В этой связи обращает на себя внимание докладное письмо В. Шацкой, Д. Емасова и Е. Милькович начальнику управления по делам искусства при СНК БАССР от 2 марта

1938 года: «До сих пор Управление по делам искусств брало на себя инициативу в создании национального репертуара, но ничего не сделало. <...> Несмотря на длительные переговоры о необходимости создания башкирской национальной оперы, которые, якобы, велись в этом направлении с поэтами и композиторами, оперы до сих пор нет, и не предвидится» [31, с. 193]. Заметим, что Альмухаметов еще в 1933 году не только писал о необходимости создания башкирской оперы, но и давал некоторые рекомендации в направлении этой работы. Свидетельством тому является его брошюра «В борьбе за создание башкирской советской музыки». В частности, он предлагал возложить работу по выбору сюжетов и написанию либретто на Научно-исследовательский институт национальной культуры, сотрудником которого был сам [Там же, с. 194]. Однако по ряду объективных причин создание национальной оперы задержалось на несколько лет. Педагоги консерватории, так и не дождавшись от республики национального репертуара для старшей группы студии (студентов первого и второго наборов), приступили к разучиванию итальянской оперы Дж. Паизиелло «Прекрасная мельничиха».

Имелись в студии и финансовые проблемы. Она финансировалась за счет бюджета БАССР. Средства, выделявшиеся на ее содержание, включали в себя следующие расходы: на зарплату профессорско-преподавательского состава и концертмейстеров, а также административно-управленческого аппарата; на стипендиальный фонд, содержание различных помещений, приобретение необходимого инвентаря и оборудования, прокат и приобретение музыкальных инструментов, канцелярские товары, командировки, культмассовые мероприятия (посещение театров и концертов) и мелкие хозяйственные расходы. Однако денег, выделенных руководством Башкирии, не хватало. С каждым годом эта ситуация по разным причинам обострялась все сильнее. Так, например, в начале 1936/37 учебного года число учащихся Башкирской студии возросло больше чем вдвое (вместо 16 человек — 40), в связи с этим учреждение стало остро нуждаться в увеличении стипендиального фонда [138].

Финансовые трудности тормозили и постановочную работу над оперой Дж. Паизиелло «Прекрасная мельничиха». На оркестровку и макеты для спектакля не было денег. Кроме того, национальная опера «Степь» А. Эйхенвальда и отрывок из «Башкирской свадьбы» М. Бурангулова, также намеченные к постановке, нуждались в переработке. В Российском государственном архиве литературы и искусства удалось обнаружить документ — объяснительную записку Д. Емасова начальнику управления по делам искусств при СНК БАССР, в котором говорится о вынужденной приостановке работы над операми из-за отсутствия денег.

Из объяснительной записки директора Башкирской студии Д. Емасова Начальнику управления по делам искусств при СНК БАССР от 19 ноября 1936 года:

«<...> Известно, что 1937 г. для старого состава студентов является последним годом обучения и в связи с этим намечена постановка 2–3 опер, на что требуется 75 тыс. 650 рублей. Этой суммы пока мы еще не получили, и подготовка задерживается. При рассмотрении сметы прошу все эти особенности учесть и утвердить смету на 1937 г. без изменений» [138].

По этой же причине срывалась постановка «Тайного брака» Д. Чимарозы. К концу 1937/38 учебного года возникла необходимость срочного завершения переписки партитуры и отдельных оркестровых голосов. Приведем фрагмент письма Е. Милькович первому секретарю областного комитета ВКП(б) А. Заликину:

«<...> Для осуществления постановки “Тайного брака” с оркестром в конце учебного года необходимо своевременно закончить переписку партитуры и отдельных оркестровых голосов.

По договору мы обязаны платить переписчикам каждый раз за представленную часть работы. Вот уже больше месяца, как переписчик сдал переписанную партитуру I действия, и мы ему до сих пор не можем уплатить, он переписал и II действие, но нам его не отдает, так как мы не заплатили еще и за I. Он не начинает переписывать последнее, III действие, потому что нам не доверяет, а 12-го мая он <...> уезжает из Москвы, и значит, переписка не может быть закончена. <...> Если до 12 мая партитура не будет полностью переписана — спектакль с оркестром будет сорван. <...> Давно пора заказывать костюмы, парики, обувь, бутафорию, фабрика может отказаться принять заказ, и мы останемся без оформления <...>» [141].

Денежные вопросы частично срывали и учебный процесс Башкирской оперной студии. Так, смета на 1936 год, составленная на основании потребностей консерватории, была урезана почти наполовину. В целях экономии руководство студии сократило педагогический коллектив — в этот период в студии отсутствовали преподаватели по дикции, танцу и оперному классу.

Студенты Башкирской студии практически все время ощущали нужду в деньгах. Ежемесячной стипендии едва хватало даже на еду. Так, в личных делах студийцев, которые хранятся в архиве МГК, имеются многочисленные заявления с просьбой о выплате материальной помощи.

Из письма Е. Милькович первому секретарю областного комитета ВКП(б) А. Заликину (1938):

«<...> До сих пор мы имели безобразные факты, когда одни и те же педагоги в Узбекском отделении получали 22 рубля за час занятий, а в Башкирском отделении — 5 рублей, когда одни студенты получали 150 рублей стипендии, а другие 900 рублей. В марте без всякого предупреждения и разъяснения о прекращении дальнейшего субсидирования, студентам прекратили выдачу дополнительной стипендии. Директор Д. Емасов не был поставлен в известность о новом положении вещей и поддерживал в студентах надежду, что задержанные деньги им будут выплачены. Рассчитывая на это, студенты брали в долг и в настоящее время находятся в очень тяжелом положении. Только в конце своего пребывания в Москве тов. Левин на общем собрании сказал студентам о том, что ежемесячные дополнительные стипендии они получать не будут. Между тем студенты Казахской студии, находящиеся в одинаковом с Башкирским отделением положении, по-прежнему получают дополнительное пособие. Такое положение очень нервнует студентов и отвлекает от их здоровой учебы <...>.

Все наши беды возникают от отсутствия средств вовремя. Создается впечатление, что кто-то умышленно чинит препятствия нормальному течению работы и срывает планы <...>» [141].

Среди документов также есть письма учащихся о болезни по причине недоедания или отсутствия теплой одежды [122].

Сложными оказались и жилищно-бытовые условия студийцев. В общежитиях, куда их поселили на время учебы, не было возможности для выполнения домашних заданий, так как практически во всех комнатах проживало по двадцать человек. Студийцы ездили к педагогам и концертмейстерам домой, поскольку

в консерватории не хватало классов для занятий. Об этом писала Милькович в своем докладе: «Мы очень стеснены помещением, <...> я приглашала исключительно таких концертмейстеров, которые могли заниматься со студентами у себя на дому, <...> я часть занятий провожу у себя, И. С. Саратовский [режиссер. — Г. Б.] так же идет на эту исключительную меру» [127]. З. Ильбаева вспоминает, что для занятий на фортепиано она была вынуждена снять комнату, однако этого было недостаточно для решения сложившейся проблемы: «Оказалось, что дома можно заниматься на фортепиано только до 11 часов вечера, а домой я попадала только к 10 часам: много уроков и дальняя дорога. А утром в 6 часов тоже кругом спят, и я бегу в консерваторию искать свободный класс <...>» [52, с. 7].

Имелись и другие трудности в работе студии. Большинство студентов, по мнению руководства консерватории, были избалованы успехами на концертной практике. В этой связи обращает на себя внимание докладное письмо, составленное В. Шацкой, Е. Милькович и Д. Емасовым начальнику управления по делам искусств при СНК БАССР. В частности, в нем указывалось: «Никогда Уфа не требовала с наших старших студентов серьезного отношения к работе над собою, строгого выполнения учебной дисциплины и критического отношения к себе. Попадая в Уфу, старшие студенты чувствуют себя законченными артистами, с этим настроением возвращаются в Москву, что оказывает весьма вредное влияние и на младших студентов, и на ход работы» [133]. Также руководство консерватории жаловалось на нарушение дисциплины и неподчинение порядкам учебного заведения: «Не было случая, чтобы, уехав в Уфу наши студенты вернулись в Москву к сроку, установленному консерваторией для возобновления занятий. Под разными предлогами они задерживаются в Уфе и этим срывают учебные и производственные планы Башкирского отделения» [Там же].

В конце мая 1938 года состоялось итоговое прослушивание студентов Башкирской оперной студии. Председателем комиссии была Е. Милькович, членами комиссии — профессора Н. Сперанский, С. Друзякина и Е. Енохович. Студенты исполняли по пять произведений, за которые ставилась одна общая оценка. В результате прослушивания всем студийцам были поставлены отметки «отлично» [122]. На этот факт указывают протоколы заседания квалификационной комиссии по заслушиванию дипломной работы, хранящиеся в архиве МГК (протоколы даны в Приложении 2).

Разумеется, что певцы, окончившие студию, имели разный уровень профессионального мастерства. Однако, оценивая их последний экзамен на «отлично», московские профессора руководствовались, прежде всего, политической установкой и хорошо понимали всю важность поставленной перед ними задачи — подготовить будущих солистов Башкирского оперного театра, которые положат основу национальным оперным традициям и, вероятнее всего, в дальнейшем станут народными и заслуженными артистами БАССР, а возможно и РСФСР.

К концу обучения старшей группы вопрос о статусе студии оставался по-прежнему нерешенным. Руководство по этому поводу четкой позиции не имело. В результате студийцам были выписаны справки об окончании полного курса Башкирской оперной студии при Московской консерватории по специальности «сольное пение». В них также значилось: «По примечанию о национальных студиях дипломы консерваторией не выдаются» [Там же]. Справки за подписью А. Агажанова — заместителя директора Московской консерватории им. П. Чайковского

по национальным студиям были датированы 20 ноября 1938 года, то есть спустя полгода после отъезда студентов в Уфу.

Несмотря на то что старшая группа Башкирской студии закончила полный курс обучения, в письме начальнику управления по делам искусств при СНК БАСССР от 2 марта 1938 года, подписанном и. о. директора МГК В. Шацкой, художественным руководителем Е. Милькович и директором Д. Емасовым, было сказано следующее: «Студенты, окончившие весной 1938 года обучение в Башкирском отделении МГК, только на один год возвращаются в Уфу. 1 сентября 1939 года они возвращаются в Москву, сливаются с остальными студентами Башкирского отделения, которые к тому времени перейдут на IV курс, и, в течение двух учебных годов, единым коллективом готовят оперные постановки» [133, л. 51]. Из вышеприведенного документа можно сделать вывод о том, что процесс обучения студийцев не был до конца завершен — все они продолжали числиться при консерватории, а их временное возвращение в Уфу для организации оперы должно было стать своего рода производственной практикой. В письме руководство консерватории также отмечало необходимость обеспечения студийцев на время пребывания в Уфе «занятиями (2 часа в шестидневку) с хорошими концертмейстерами, с которыми они должны разучивать намеченный московскими педагогами новый репертуар и подчищать старый» [Там же, л. 52]. Помимо этого, раз в месяц студийцев должен был прослушивать один из лучших музыкантов Уфы (рекомендована педагог по фортепиано техникума искусств С. Гербст) [Там же]. Однако на деле все получилось совсем не так, как планировало руководство консерватории.

2.2. Роль старшей группы студийцев в открытии оперного театра

Старшая группа студийцев прибыла в Уфу в июне 1938 года. Сразу остро встал вопрос о трудоустройстве вокалистов и об обеспечении их жильем. Оказалось, что правительство республики не было готово не только к решению этих вопросов, но и к организации оперного театра. З. Ильбаева вспоминает: «Наш приезд из Москвы застал Министерство врасплох. О нас и о будущей опере почти не думали. <...> Тогда, как выход из положения, посылают нас всех на 2 недели в санаторий Аксёнова, а после этого на 2 недели — в Аксаково с условием, что мы там дадим концерты, а они нас накормят» [52, с. 20].

В начале августа студийцы вернулись в Уфу. Спустя несколько дней руководство Башкирии приняло решение присоединить студийцев к артистам Башкирской государственной филармонии. Однако данное решение могло привести артистов к необратимым последствиям в профессиональном плане — потере квалификации оперного певца. Из «Воспоминаний» З. Ильбаевой: «Я стала объяснять товарищам, что, если мы завтра пойдем в филармонию, нас разобьют по бригадам, пошлют по районам, мы там уже будем работать под баян, потеряем все, чему нас учили и не видать нам никакой оперы. <...> Я предложила не подчиняться приказу» [Там же]. Данную мысль поддержали все певцы.

Начальником Управления по делам искусств при СНК К. Шайхутдиновым 9 июля 1938 года была составлена докладная записка в СНК БАСССР и Обком ВКП(б) «По вопросу организации оперного театра». В документе остро ставился вопрос о дальнейшем использовании студийцев: «<...> окончившие вокалисты требуют повседневного внимания в смысле наблюдения за голосом и ведения

дальнейшей работы по его развитию. Если оставить их в качестве певцов-концертантов, не ведя никакой работы как с артистами оперы, то это означает, что к моменту окончания следующей группы, т. е. через 3 года, они будут совершенно потерянными людьми для оперного театра» [131, л. 168]. Кроме того, в докладной записке шла речь о необходимости приступить к организации оперного ансамбля на базе певцов, окончивших Башкирскую студию МГК, присоединив к ним еще обучающийся хор и выпускников балетного отделения Башкирского театрального техникума. Там же содержалась рекомендация немедленно заняться формированием малого оркестра в составе двадцати двух человек, который впоследствии и станет основой для будущего оркестра оперного театра.

На совещании Обкома ВКП(б) (15 августа 1938 года) был поставлен вопрос об организации Башкирского оперного ансамбля. «Для правильной организации оперного театра сейчас необходимо <...> организовать самостоятельный ансамбль, который бы постепенно превратился в оперный театр», — говорил заведующий Культпросветотделом Башобкома ВКП(б) Р. Кузыев [151, л. 193].

Управлением по делам искусств при СНК БАССР 21 августа 1938 года был подписан Приказ о создании с 22 сентября 1938 года в Уфе Башкирской оперной студии (театра) как самостоятельной административной хозяйственной единицы. Директором студии назначили С. Кадырова, в штат актеров зачислили студентов старшей группы Башкирской студии при МГК. Кроме того, было поручено передать оперной студии соответствующий ансамбль Башкирской песни и пляски, со всем личным составом, инвентарем и оборудованием [146, л. 42–43].

Однако к моменту создания оперной студии (театра) все еще оставались нерешенными проблемы, касающиеся комплектации хора, оркестра и балета. Об этом свидетельствует докладная записка заведующего отделом Культпросветработы ОК ВКП(б) Р. Кузиева секретарю Башобкома ВКП(б) А. Заликину от 31 августа 1938 года, обнаруженная в Центральном государственном архиве общественных объединений РБ. В документе приводятся следующие пункты, касающиеся подготовительных работ:

«Во-первых, ведение дальнейшей учебной работы в плане оперного класса с окончившими в этом году Башкирское отделение МГК.

Во-вторых, продолжение работы по созданию башкирского хора, приспособив его как оперного хора с соответствующим оперным репертуаром.

В-третьих, формирование будущего оперного оркестра, ограничившись в этом году составом в 22 чел., с тем, чтобы его довести к моменту окончательного формирования оперного театра до 45 и 50 человек.

В-четвертых, создание нового оперного национального репертуара и перевод с русских и других народностей СССР и иностранных опер на башкирский язык.

В-пятых, приглашение ряда певцов-солистов, не ограничиваясь кадрами, подготовляемыми нами в МГК.

В-шестых, организация из окончивших в этом году Башкирского отделения МГК, балетного отделения театрального техникума и оканчивающих курс обучения в Башкирском хоре студентов оперного ансамбля, как зародыша будущего оперного театра» [132, л. 214–215].

Оперная студия (театр) была открыта малой группой работников — в ее состав входили 7 художественных руководителей, 11 солистов, хор из 40 человек,

оркестр из 33 человек, балет из 12 человек — всего 103 работника [157, л. 33]. Вероятно, причиной такого решения послужил Указ И. Сталина «Об организации оперных театров в национальных республиках», принятый еще в 1937 году. Несмотря на абсолютную неподготовленность, срывать планы вышестоящих органов было недопустимо.

Для работы в оперной студии (театре) из Москвы были приглашены главный дирижер и художественный руководитель П. Славинский, хормейстер и второй дирижер О. Райцын и режиссер К. Бакиров. Кроме того, к делу организации театра руководство республики приняло решение подключить лучших работников, которые имелись на тот момент в Уфе. Так, главным хормейстером был назначен Н. Болотов, балетмейстером Ф. Гаскаров, концертмейстером — Е. Крылова.

На начальном этапе организации Башкирского оперного театра руководители и артисты часто сталкивались с большими трудностями. Прежде всего, отсутствовало просторное помещение. В связи с этим 9 сентября 1938 года вышло Постановление СНК БАСССР № 1264 «О предоставлении помещения Башкирской оперной студии»: «Предложить начальнику Башкирского Управления Связи и Радиокомитету к 1-му октября с. г. освободить помещение, занимаемое радиостудией при дворце культуры и представить это помещение оперной студии. Клуб медиков во дворце культуры переселить в нижний этаж, освобождаемое помещение предоставить оперной студии» [129, л. 334]. Однако ни одно из этих помещений коллективу предоставлено не было. 13 октября 1938 года в докладной записке секретарю Башобкома А. Заликину С. Кадыров писал: «Постановлением БСНК от 19.09.1938 г. № 1264 в части предоставления оперной студии помещения, ни со стороны Радиостудии, ни со стороны Обл. Комитета Союза Медиков не выполняется, вследствие чего на 13.10.1938 г. оперная студия приступит к плановой творческой работе не может» [130, л. 335]. В данной ситуации невозможно было начать комплектацию балетной труппы и состава симфонического оркестра.

Вскоре оперной студии (театру) была выделена комната в здании Башкирского драматического театра, в которой также размещались башкирский и русский театры. Очевидно, что для нормального функционирования оперной студии в здании драматического театра практически не было условий. Отсутствие постоянного места, неотапливаемые помещения приводили к срыву необходимой систематической работы. Руководители и артисты жаловались на частые болезни из-за холода. В Протоколе производственного совещания оперной студии (театра) и Объединенных гостеатров приводятся следующие высказывания работников:

– «Сегодня 30 человек русского театра репетировали в маленькой комнате. Холод невероятный, актеры беспрерывно болеют, сознательно или несознательно мы калечим людей»;

– «Отопительный цех — брошенный участок, все жалуются на холод. Все время на этом участке работали люди технически неграмотные. Имеются отверстия на улицу»;

– «Для занятия хора отдали курилку, кроме того, комната представляет собой склад, холодно, хор занимается в верхней одежде» [150, л. 39–40].

Приведенные факты свидетельствуют о том, что производственная практика московских студийцев в Уфе проходила в непригодных условиях.

Положение оперной студии (театра) неоднократно обсуждалось на совещаниях. В духе времени виноватыми всегда оказывались так называемые враги

народа. 11 декабря 1938 года на производственном совещании оперной студии и Объединенных гостеатров Кадыров прямо говорил: «Три театра в одном помещении — вещь невозможная, но на сегодняшний день это дело случилось потому, что прежнее вражеское руководство абсолютно не занялось подготовкой к открытию оперного театра» [150, л. 39]. Зачастую под именем «врага народа» или «вражеского руководства» подразумевался Альмухаметов, которого к тому времени уже обвинили во вредительской деятельности и умышленном торможении роста башкирской культуры. Также в список «врагов» входили члены Управления по делам искусств и Башнаркомпроса.

Серьезной проблемой стало финансовое обеспечение оперной студии (театра). В Центральном государственном архиве общественных объединений РБ сохранились докладные записки директора Кадырова за октябрь 1938 года. В одной из них он писал, что указания из Постановления № 1264 от 19 сентября 1938 г. об обеспечении Башкирского Народного Комиссариата Финансов бесперебойного финансирования студии в рамках утвержденной сметы не выполняются, «на 13.10.1938 г. студия с большим трудом могла получить только 20 000 р., что не дает возможности приготовить необходимые либретто к клавирам, а также оформить существующий репертуар» [130, л. 335]. В другой докладной записке, адресованной в Башобком и Управление по делам искусств, Кадыров сообщает, что «до сегодняшнего дня оперная студия находится без помощи, ежедневно работа срывается. За отсутствием денег не можем до сих пор приступить к плановой работе, пригласить перво-необходимых работников и т. д. <...> Студенты стипендию не получают, просят увольнения и т. д.» [129, л. 334]. Отсутствие необходимого финансирования крайне усугубляло и без того тяжелое положение театра.

Несмотря на сложности, Башкирский оперный театр был открыт 14 декабря 1938 года. Это событие получило широкое освещение в центральной и местной прессе. На страницах газет появлялись статьи, в которых в полной мере передавалась значимость и историческая важность данного мероприятия. Однако не обошлось и без критики. Так как на открытии театра была исполнена итальянская опера Дж. Паизиелло «Прекрасная мельничиха» (перевод на башкирский язык Г. Шамукова) — выпускной спектакль студийцев — Б. Бикбай писал: «Молодой театр мы встречаем без репертуара. За 5 лет, отведенных обучению кадров, уж можно было подготовить хотя бы одну-две оперы. Это не сделано» [Цит. по: 31, с. 197]. Разумеется, критика не была направлена в адрес студийцев. Отсутствие национальной оперы, которую так ждали в республике, заставляла сомневаться в мудрости ее руководства.

В первый год своего существования коллектив театра целиком состоял из студентов старшей группы студии. К сентябрю 1939 года, несмотря на планы руководства консерватории, студийцы не вернулись в Москву для дальнейшего продолжения обучения — без них театр просто не мог бы функционировать. Таким образом, спустя год производственная практика студийцев постепенно перешла в самостоятельную творческую жизнь в Уфе.

Молодые певцы активно включились в работу по формированию репертуара театра. В течение двух-трех лет были поставлены несколько тематических симфонических концертов и тринадцать оперных премьер, среди которых имелись как произведения западноевропейской и русской оперной классики («Прекрасная мельничиха» Дж. Паизиелло, «Тайный брак» Д. Чимарозы, «Риголетто»

и «Травиата» Дж. Верди, «Фауст» Ш. Гуно, «Кармен» Дж. Бизе, «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Русалка» А. Даргомыжского), так и национальные оперы («Ер-Таргын» казахского композитора Е. Брусиловского, «Качкын» татарского композитора Н. Жиганова — обе шли на башкирском языке в переводах Г. Ярлыкапова и К. Бакирова, музыкальная комедия «Аршин мал алан» У. Гаджибекова). 8 февраля 1940 года состоялась премьера первой башкирской оперы «Хакмар» М. Валеева, 30 декабря того же года была поставлена опера «Мэргэн» А. Эйхенвальда [65, с. 40].

Таким образом, несмотря на все сложности учебы в Москве и первого года практики в республике, студийцы постепенно набирали необходимый опыт и профессионализм.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В июне 1938 года завершила свое обучение старшая группа Башкирской оперной студии при Московской консерватории. Уже начиная с 1936-го года, там стали учиться не только вокалисты, но и композиторы, режиссеры, дирижеры. Тем самым студия выполняла масштабную работу по подготовке профессиональных творческих сил для республики.

Благодаря студии труппа Башкирского оперного театра на протяжении нескольких лет регулярно пополнялась новыми певцами. Так, например, в 1941-м году закончили обучение в студии учащиеся набора 1936 года. Многие выпускники органично влились в труппу театра и значительно укрепили ее состав.

В связи с началом Великой Отечественной войны, студия была эвакуирована в Уфу и по-прежнему продолжала свою работу. По свидетельству ряда источников, в 1942–1943 годах профессора Московской консерватории Л. Балановская и М. Владимирова, также находившиеся в Уфе, подготовили большую группу вокалистов, которые, совместно с первым выпуском, составили основное ядро театра. Среди них назовем М. Ахметзянову, З. Бутакову, П. Гамова, З. Гайнутдинову, Х. Кудашева, Ш. Месягутова, Г. Нигматзянова, А. Палышеву, С. Русинова, Г. Сулейманова, А. Сутягина, М. Салигаскарову, С. Хусниярова, М. Хисматуллина, А. Шаймуратову и др. [68, с. 45].

Большое влияние на первых выпускников студии, на формирование их исполнительской культуры оказали артисты Киевского академического театра оперы и балета им. Т. Шевченко. Его труппа в начале Великой Отечественной войны была эвакуирована в Уфу. В состав коллектива входили дирижер В. Йориш, режиссеры Н. Смолич и Д. Смолич, певцы М. Литвиненко-Вольгемут, И. Паторжинский, З. Гайдай, К. Лаптев, А. Иванов, Л. Руденко, И. Масленникова. Уже в августе 1941 года в Летнем театре сада им. А. Луначарского (ныне — Сад культуры и отдыха им. С. Аксакова) прошли первые спектакли киевлян [Там же, с. 45]. Результатом совместной плодотворной работы киевской и уфимской трупп стала постановка в мае 1942 года оперы «Иван Сусанин» М. Глинки. Параллельно шел процесс освоения молодыми певцами башкирского национального репертуара: опер «Хакмар» М. Валеева (1940), «Мэргэн» А. Эйхенвальда (1940), «Айхылу» М. Валеева и Н. Пейко (1941), «Карлугас» Н. Чемберджи (1942), «Акбузат» Х. Займова и А. Спадавецкиа (1942). Таким образом, творческое общение с певцами

Киевского театра дало студийцам бесценный опыт и знания, не полученные прежде в годы обучения в столице.

В январе 1944 года Башкирская студия вернулась в Москву. Ее деятельность продолжалась еще четыре года. Выполнив свою функцию по подготовке профессиональных сил для республики (певцов, композиторов, дирижеров, режиссеров), она прекратила свое существование в 1948 году. 1 июня 1949 года все национальные студии официально вошли в единое «Национальное отделение консерватории» [22, с. 516–517].

Изучение документов, связанных с формированием и деятельностью студии, а также производственной работой студийцев в Уфе помогает осмыслению сложной и противоречивой культурной ситуации в республике. Вводимые впервые в данном исследовании материалы позволяют вскрыть не только позитивные моменты в организации и функционировании студии, но и понять причину ряда негативных явлений, обнаруженных в ее работе.

Итак, студийный метод подготовки специалистов на базе главного высшего музыкального учебного заведения страны — Московской консерватории, оказался своего рода экспериментом как для педагогов и студентов, так и для ее организаторов. Перед последними, в частности, стояла конкретная задача: как можно скорее открыть оперный театр в республике. На эту цель был направлен весь учебный процесс, логическим завершением которого являлась производственная практика студийцев в Уфе. Выпуск «творческой продукции» осуществлялся в духе времени и предполагал подготовленный студийцами классический, а главное — национальный репертуар для будущего оперного театра. В годы учебы в студии были подготовлены к постановке оперы «Прекрасная мельничиха» Дж. Паизиелло и «Тайный брак» Д. Чимарозы. Первая из них прозвучала на открытии Башкирского оперного театра. Однако проблема национального репертуара в те годы так и не была решена. В этом, разумеется, не было вины ни студийцев, ни педагогов консерватории. Форсированные способы для реализации такого масштабного проекта, как создание национального оперного театра со своим репертуаром не могли не повлечь за собой «перекосы» в культурной политике страны и, соответственно, республики, которые, безусловно, сказались и на деятельности студии. Все же в конечном итоге студийный метод оказался результативным. Обучаясь в столице, студийцы приобрели знания, умения и навыки, необходимые для оперных певцов, и, вопреки всем трудностям, театр был открыт.

Подводя итоги, нельзя не отметить огромную роль в истории не только Башкирской оперной студии, но и советской музыкальной культуры Газиза Салиховича Альмухаметова. Организовав первую национальную студию в стране, он дал новый толчок профессиональному обучению национальных музыкантов. Альмухаметов вложил много сил и энергии в становление и развитие профессионального музыкального искусства в республике. Вероятно, если бы не внезапно и трагически оборвавшаяся жизнь Альмухаметова, будущее студии сложилось бы иначе.

Башкирская студия, несмотря на все сложности, явилась центральным звеном в процессе формирования национальной культуры республики. Она решила творческую проблему, подготовив основные силы для открытия оперного театра в Уфе. Соединив в себе учебный и производственный процессы, студия явилась важнейшей ступенью в становлении оперного театра в Уфе и стала значимым этапом на пути развития башкирской музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Альмухаметов, Г. С.* В борьбе за создание башкирской советской музыки / Г. С. Альмухаметов // Газиз Альмухаметов: Статьи. Воспоминания. Документы / авт.-сост. М. А. Идрисова. — Уфа: Китап, 2008. — С. 107–120. — На башкирском языке.
2. *Алиева, С. А.* Радиовещание / С. А. Алиева // Башкирская энциклопедия: в 7 т. / гл. ред. М. А. Ильгамов. — Уфа, 2005. — Т. 5. — С. 244.
3. *Асафьев, Б. В.* Пути развития советской музыки / Б. В. Асафьев // Очерки советского музыкального творчества. — М.; Л., 1947. — С. 5–19.
4. *Асафьев, Б. В.* Советская музыка и музыкальная культура. Опыт выведения основных принципов / Б. В. Асафьев // Избранные труды. — М., 1957. — Т. 5. — С. 25–38.
5. *Аралбаева-Ишмуратова, Л. К.* К изучению творчества Г. Альмухаметова. Песня «Качаются лодки» / Л. К. Аралбаева-Ишмуратова // Газиз Альмухаметов и музыкальная культура Башкортостана : сб. ст. / сост. Н. В. Ахметжанова, В. А. Шуранов. — Уфа, 2006. — С. 22–27.
6. *Арсланова, А. М.* Музыкальная комедия в творчестве композиторов Башкирии : дипломная работа / А. М. Арсланова; рук. Т. С. Угрюмова; УГИИ. — Уфа, 1996. — 237 с. — Рукопись хранится в библиотеке УГИИ им. З. Исмагилова.
7. *Атанова, Л. П.* Жизнь как песня: творческий портрет Газиза Альмухаметова / Л. П. Атанова. — Уфа : Баш. кн. изд-во, 1973. — 36 с.
8. *Атанова, Л. П.* Масалим Валеев / Л. П. Атанова. — Уфа : Баш. кн. изд-во, 1970. — 28 с.
9. *Атанова, Л. П.* Композиторы Башкирии : краткий биографический справочник / Л. П. Атанова. — Уфа : Баш. кн. изд-во, 1982. — 128 с.
10. *Атанова, Л. П.* Райф Габитов: очерк жизни и творчества / Л. П. Атанова. — Уфа : Баш. кн. изд-во, 1987. — 48 с.
11. *Ахмадиева, Р. Р.* Бану Валеева / Р. Р. Ахмадиева. — Уфа : Баш. кн. изд-во, 1974. — 46 с.
12. *Ахмадиева Р. Р., Троицкая, Л. Н.* Страницы истории / Р. Р. Ахмадиева, Л. Н. Троицкая // Уфимское училище искусств (1922–1992). — Уфа, 1992. — С. 4–10.
13. *Ахметшина, Э. А.* Райцын Оскар Моисеевич / Э. А. Ахметшина // Башкирская энциклопедия : в 7 т. / гл. ред. М. А. Ильгамов. — Уфа, 2005. — Т. 1. — С. 254.
14. *Аюпова, В. Х.* Башкирская государственная филармония им. Х. Ахметова / В. Х. Аюпова // Башкирская энциклопедия : в 7 т. / гл. ред. М. А. Ильгамов. — Уфа, 2005. — Т. 7. — С. 50–51.
15. *Баймухаметова, Г. А.* Газиз Альмухаметов — организатор башкирской оперной студии / Г. А. Баймухаметова // Традиционная и профессиональная музыкальная культура Республики Башкортостан : сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием от 29 октября 2015 г. / науч. ред.-сост. Н. В. Ахметжанова; Уфимская гос. академия искусств им. З. Исмагилова, Респ. уч.-метод. центр Мин. культуры РБ. — Уфа, 2015. — С. 70–76.
16. *Бикбай, Б. Г.* Первая опера («Verence opera») / Б. Г. Бикбай // Башкортостан. — 1937. — 13 ноября. — На башк. яз.
17. *Виноградов, В. С.* Музыка Советского Востока. От унисона к полифонии / В. С. Виноградов. — М. : Музыка, 1968. — 234 с.
18. *Виноградов, В. С.* Национальное и интернациональное в музыке Советского Востока / В. С. Виноградов // Музыкальный современник. — М. : Музыка, 1973. — Вып. 1. — С. 103–122.
19. *Власова, Е. С.* Официальная концепция в советском музыкальном искусстве рубежа 20–30-х годов и ее отражение в музыкальном радиовещании : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Е. С. Власова. — М., 1994. — 25 с.

20. Власова, Е. С. 1948 год в советской музыке: документированное исследование / Е. С. Власова. — М. : Классика-XXI, 2010. — 456 с.
21. Власова, Е. С. Советское музыкальное искусство сталинского периода. Борьба агитационной и художественной концепции : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Е. С. Власова. — М., 2010. — 42 с.
22. Вокальный факультет // Московская консерватория (1866–1966) / ред. Л. С. Гинзбург. — М., 1966. — С. 492–522.
23. Воробьева, Е. Л. Национальный композиторский стиль в контексте диалога культур / Е. Л. Воробьева // Музыкальная культура Европы и Азии (История. Традиции. Современность) : материалы Междунар. науч.-практ. конф. / сост. и отв. ред. В. А. Логинова; Оренбург. гос. инс-т искусств; — Оренбург, 2002. — С. 53–54.
24. Воронцов, М. Важнейшие задачи работников искусства Башкирии / М. Воронцов // Красная Башкирия. — 1938. — 17 декабря.
25. Воронцов, М. Злободневные вопросы башкирского искусства / М. Воронцов // Красная Башкирия. — 1938. — 8 октября.
26. Воронцов, М. Праздник башкирского искусства / М. Воронцов // Красная Башкирия. — 1938. — 17 декабря.
27. Газиз Салихович Альмухаметов. К 100-летию со дня рождения / авт.-сост. Э. М. Давыдова. — Б. М. : Б. и., Б. г. — 12 с.
28. Газиз Альмухаметов и Султан Габаши в Казани : материалы и документы / сост. Ю. Исанбет. — Уфа : Каданс, 1995. — 174 с.
29. Галина, Г. С. Башкирское оперное либретто : монография / Г. С. Галина. — Уфа : ИРО РБ, 2014. — 104 с.
30. Галина, Г. С. Загир Исмагилов : монография / Г. С. Галина. — Уфа : Китап, 1997. — 212 с.
31. Галина, Г. С. К 75-летию Башкирского государственного театра оперы и балета: страницы истории / Г. С. Галина // Ватандаш. — 2014. — № 2. — С. 189–200.
32. Галина, Г. С. Хусаин Ахметов. Жизнь, творчество, время : монография / Г. С. Галина. — Уфа : Китап, 1994. — С. 5–26.
33. Гарипова, Н. Ф. Музыкальные классы при Уфимском отделении ИРМО / Н. Ф. Гарипова // Искусство и образование. — 2010. — № 7. — С. 177–180.
34. Гарипова, Н. Ф. Фортепианное исполнительство и образование в Уфе: страницы истории / Н. Ф. Гарипова. — Уфа : Гилем, 2010. — 248 с.
35. Гиршман, Я. М. Василий Иванович Виноградов / Я. М. Гиршман // Композиторы Советского Татарстана / под. ред. Я. М. Гиршмана, сост. З. Хайруллина. — Казань, 1957. — С. 14–21.
36. Головинский, Г. Л. Государство и общество в преддверии радикальных перемен / Г. Л. Головинский // История музыки народов СССР. — М., 1997. — Ч. 3. — С. 7–34.
37. Гранова, И. А. Хроника концертно-театральной жизни Уфы (1917–1941) (по материалам архивов и периодической печати на русском языке) : дипломная работа / И. А. Гранова; рук. Г. А. Курмашева; УГИИ. — Уфа, 2005. — 222 с. — Рукопись хранится в библиотеке УГИИ им. З. Исмаилова.
38. Давыдова, Э. М. А последний концерт состоялся ... в тюрьме / Э. М. Давыдова // Республика Башкортостан. — 2006. — 12 янв.
39. Давыдова, Э. М. Альмухаметов Газиз Салихович / Э. М. Давыдова // Башкирская энциклопедия : в 7 т. / гл. ред. М. А. Ильгамов. — Уфа, 2005. — Т. 1. — С. 132–133.

40. Давыдова, Э. М. Возвращение певца / Э. М. Давыдова // Бельские просторы. — 2006. — № 4. — С. 120–129.
41. Давыдова, Э. М. Возвращение певца / Э. М. Давыдова // Газиз Альмухаметов и музыкальная культура Башкортостана : сб. ст. / сост. Н. В. Ахметжанова, В. А. Шуранов. — Уфа : УГАИ им. З. Исмагилова, 2006. — С. 5–9.
42. Давыдова, Э. М. Газиз Альмухаметов / Э. М. Давыдова // Композиторы и музыковеды Республики Башкортостан: очерки жизни и творчества / ред.-сост. Е. Р. Скурко, отв. ред. С. М. Платонова. — Уфа, 2011. — С. 49–54.
43. Давыдова, Э. М. Загир Исмагилов / Э. М. Давыдова // Композиторы Российской Федерации. — М., 1984. — Вып. 3. — С. 39–59.
44. Давыдова, Э. М. Крылова Елизавета Николаевна / Э. М. Давыдова // Башкирская энциклопедия : в 7 т. / гл. ред. М. А. Ильгамов. — Уфа, 2005. — Т. 2. — С. 555.
45. Давыдова, Э. М. Я песней возвращусь... посвящается Газизу Альмухаметову / Э. Давыдова. — Уфа : РУМЦ МКНП РБ, 2009. — 79 с.
46. Декады искусства и литературы в Москве // Театральная энциклопедия : в 5 т. / гл. ред. П. А. Марков. — М., 1963. — Т. 2. — Стб. 347–351.
47. Ермеев, А. Ф. Диалог культур как реальность межнациональных отношений (О некоторых резервах проблемы) / А. Ф. Ермеев // Возрождение культуры России: Диалог культур и национальные отношения. — СПб., 1996. — Вып. 4. — С. 7–18.
48. Жиленко, Н. А. Славинский Петр Михайлович / Н. А. Жиленко // Башкирская энциклопедия : в 7 т. / гл. ред. М. А. Ильгамов. — Уфа, 2005. — Т. 1. — С. 530–531.
49. Закутский, В. И. Некоторые проблемы подготовки кадров в вузах культуры / В. И. Закутский // Музыкальная педагогика и исполнительство: традиции, проблемы, перспективы : материалы науч.-практ. конф. 4–5 марта 2003 г. Моск. гос. ун-т культуры и искусств. — М., 2003. — С. 6–10.
50. Идрисова, М. А. Вокальное творчество башкирских композиторов 1920–1940-х годов в контексте становления профессионализма : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / М. А. Идрисова. — Магнитогорск, 2014. — 23 с.
51. Идрисова, М. А. Газиз Альмухаметов и башкирская музыкальная культура / М. А. Идрисова // Газиз Альмухаметов: Статьи. Воспоминания. Документы / авт.-сост. М. А. Идрисова. — Уфа, 2008. — С. 8–26.
52. Ильбаева, З. З. Воспоминания / З. З. Ильбаева. — Уфа, 1982. — 30 с. — Рукопись хранится в личном архиве Э. М. Давыдовой.
53. Илялов, И. Г. Воспоминания / И. Г. Илялов // Газиз Альмухаметов: Статьи. Воспоминания. Документы / авт.-сост. М. А. Идрисова. — Уфа, 2008. — С. 74–84. — На татарском языке.
54. Культурное строительство // История Башкортостана в XX веке : учебник для студентов вузов / ред. М. Б. Ямалов, Р. З. Алмаев. — Уфа, 2007. — С. 153–168.
55. История и культура Башкортостана: хрестоматия / сост. В. С. Мавлетов. — Уфа, 2008. — 384 с.
56. Карпова, Е. К. Творческая деятельность Л. Н. Троицкой и М. А. Зайдентрегера (по материалам архивов и периодической печати Уфы) / Е. К. Карпова, Ю. Ф. Мигранова. — Уфа : РУМЦ МК РБ, 2013. — 139 с.
57. Келдыш, Ю. В. 100 лет Московской консерватории / Ю. В. Келдыш. — М. : Музыка, 1966. — 208 с.
58. Килова, З. У. Страницы истории музыкальной культуры Башкортостана в военные и послевоенные годы / З. У. Килова // О традиционных и нетрадиционных подходах к проведению занятий музыкально-эстетического цикла в вузе и школе : сб. материалов регион. науч.-практ. конф. — Стерлитамак. — 2003. — Ч. 1. — С. 149.

59. Коваленко, Г. А. История художественной культуры Башкортостана 20–30-е годы XX века : автореф. дис. ... канд. ист. наук / Г. А. Коваленко. — Уфа, 2001. — 27 с.
60. Коваленко, Г. А. Художественные учебные заведения в Башкортостане / Г. А. Коваленко // Актуальные проблемы исторической науки : сб. науч. тр. первых междунар. Усмановских чтений. 2 декабря 2011 г. — Уфа. — С. 214–219.
61. Консерватория после 1917 года. Глава 2. 1932–1941 // Московская консерватория (1866–1966) / ред. Л. С. Гинзбург. — М., 1966. — С. 323–343.
62. Культура Башкирии: история и современность : сб. науч. тр. / отв. ред. Д. Ж. Валеев. — Уфа: БашГУ, 1993. — 202 с.
63. Курмашева, Г. А. Башкирская студия при Московской консерватории им. П. И. Чайковского / Г. А. Курмашева // Башкирская энциклопедия : в 7 т. / гл. ред. М. А. Ильгамов. — Уфа, 2005. — Т. 1. — С. 356.
64. Курмашева, Г. А. Концертно-театральная жизнь Уфы с 1917 по 1941 гг. / Г. А. Курмашева // Газиз Альмухаметов и музыкальная культура Башкортостана : сб. ст. / сост. Н. В. Ахметжанова, В. А. Шуранов. — Уфа, 2006. — С. 30–35.
65. Курмашева, Г. А. Первые шаги профессиональной музыкальной культуры (1917–1941) / Г. А. Курмашева // Очерки по истории башкирской музыки / отв. ред.-сост. Е. К. Карпова. — Уфа, 2001. — Вып. 1. — С. 26–43.
66. Ланге, В. К. Башкирский государственный театр оперы и балета в годы Великой Отечественной войны / В. К. Ланге // Вопросы истории Башкирской музыкальной культуры / В. К. Ланге. — Уфа, 1990. — С. 45–55.
67. Ланге, В. К. Из истории музыкальной жизни дореволюционной Уфы / В. К. Ланге // Вопросы искусствоведения. — Уфа, 1977. — Вып. 3. — С. 56–68.
68. Ланге, В. К. Музыка в Уфе в годы Великой Отечественной войны // Очерки по истории башкирской музыки / отв. ред.-сост. Е. К. Карпова. — Уфа, 2001. — Вып. 1. — С. 44–54.
69. Латыпова, Р. Ф. История народного музыкального творчества в Башкирской АССР (1919–1985 гг.) : автореф. дис. ... канд. ист. наук / Р. Ф. Латыпова. — Уфа, 2012. — 27 с.
70. Лебединский Лев Николаевич // Башкирская энциклопедия : в 7 т. / гл. ред. М. А. Ильгамов. — Уфа, 2005. — Т. 4. — С. 22.
71. Маклыгин, А. Л. Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / А. Л. Маклыгин. — Казань, 2001. — 44 с.
72. Махней, С. И. Русские композиторы и Башкирия (к проблеме взаимодействия двух культур) / С. И. Махней. — Уфа : Гилем, 2008. — 168 с.
73. Махней, С. И. «Карлугас» Н. Чемберджи, «Акбузат» А. Спадавеккиа и Х. Заимова: их роль в формировании и развитии национальной башкирской оперы / С. И. Махней // Газиз Альмухаметов и музыкальная культура Башкортостана : сб. ст. / сост. Н. В. Ахметжанова, В. А. Шуранов. — Уфа, 2006. — С. 50–56.
74. Месягутов, Ш. А. Загир Исмагилов. От курая до оперы / Ш. А. Месягутов. — Уфа : Китап, 1967. — 52 с.
75. Музыкальная культура СССР в 20–30-е годы // История современной отечественной музыки : учеб. пособие / МГК им. П. Чайковского; под ред. М. Е. Тараканова. — М., 2005. — Вып. 1 : (1917–1941). — С. 5–73.
76. Набиева, Э. А. История культуры Башкортостана (Комплект научных и учебных материалов) : учеб. пособие / Э. А. Набиева, С. А. Халфин. — Уфа, 2010. — Вып. 13 : Формирование и становление музыкально-культурного потенциала Башкирии (2-я половина XIX — начало XX вв.). — 208 с.

77. *Набиева, Э. А.* История становления и развития музыкальной культуры Башкирии (60-е годы XIX — 30-е XX в.): автореф. дис. ... канд. ист. наук / Э. А. Набиева. — Оренбург, 2009. — 30 с.
78. *Никитина, Л. Д.* Советская музыка. История и современность / Л. Д. Никитина. — М.: Музыка, 1991. — 278 с.
79. Опера и балет Башкортостана: справочное издание / сост. Г. Н. Ахмадеева, Р. К. Мухамедзянова. — Уфа: Китап, 2012. — 140 с.
80. Открытие башкирского оперного театра // Красная Башкирия. — 1938. — 17 декабря.
81. Письмо Г. Альмухаметова первому секретарю Башкирского обкома партии Я. Быкину // Газиз Альмухаметов: Статьи. Воспоминания. Документы / авт.-сост. М. А. Идрисова. — Уфа, 2008. — С. 121–122.
82. Русская советская музыкальная культура // История русской советской музыки : в 5 т. — М., 1959. — Т. 2 (1935–1941). — С. 5–60.
83. *Сагитова, Ф. Ф.* С песней возвращусь / Ф. Ф. Сагитова // Газиз Альмухаметов и музыкальная культура Башкортостана : сб. ст. / сост. Н. В. Ахметжанова, В. А. Шуранов. — Уфа, 2006. — С. 16–22.
84. *Саитов, С. С.* Бакиров Кадир Гадиевич / С. С. Саитов // Башкирская энциклопедия : в 7 т. / гл. ред. М. А. Ильгамов. — Уфа, 2005. — Т. 1. — С. 299–300.
85. *Саитов, С. С.* Гаскаров Файзи Адгамович / С. С. Саитов // Башкирская энциклопедия : в 7 т. / гл. ред. М. А. Ильгамов. — Уфа, 2005. — Т. 1. — С. 232–233.
86. *Салихов, Р. Р.* Как рождалась «Сания» / Р. Р. Салихов // Время и деньги. Газета для людей дела. — 2005. — Август. — Культура.
87. *Салихова, Л. И.* Национальные музыкальные отделения и оперные студии в Московской государственной консерватории в 30-е годы XX века / Л. И. Салихова // Музыкаведение. — 2009. — № 6. — С. 61–67.
88. *Салихова, Л. И.* Татарская оперная студия при Московской государственной консерватории (1934–1938) в контексте музыкальной культуры Татарии 30-х гг. XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Л. И. Салихова. — Казань, 2009. — 24 с.
89. *Салихова, Л. И.* Татарская оперная студия при Московской государственной консерватории (1934–1938) в контексте музыкальной культуры Татарии 30-х гг. XX века : дис. ... канд. искусствоведения / Л. И. Салихова. — Казань, 2009. — 212 с.
90. *Сквирская, Т. З.* Источниковедение и текстология в музыкознании : учеб.-метод. пособие / Т. З. Сквирская. — СПб.: Композитор, 2011. — 40 с.
91. *Скурко, Е. Р.* Башкирская академическая музыка. Традиции и современность / Е. Р. Скурко. — Уфа: Гилем, 2005. — 320 с.
92. Студия театральная // Большая советская энциклопедия : в 30 т. — 3-е изд./ гл. ред. А. М. Прохоров. — М., 1976. — Т. 25. — Стб. 24.
93. *Судаков, П.* О башкирской опере / П. Судаков // Красная Башкирия. — 1938. — 9 июля.
94. *Телегина, Е.* Оперная студия Московской консерватории / Е. Телегина // Из истории дирижерско-хорового образования в Московской консерватории / отв. ред. Б. Г. Тевлин. — М., 2000. — С. 52–74.
95. *Тараканов, М. Е.* Музыкальная культура РСФСР в период победы социализма (1932–1941) // Музыкальная культура РСФСР. — М., 1987. — С. 44–77.
96. *Угрюмова, Т. С.* Газиз Альмухаметов и башкирская опера / Т. С. Угрюмова // Газиз Альмухаметов и музыкальная культура Башкортостана : сб. ст. / сост. Н. В. Ахметжанова, В. А. Шуранов. — Уфа: УГАИ им. З. Исмагилова, 2006. — С. 9–16.

97. Угрюмова, Т. С. Башкирская опера. / Т. С. Угрюмова // Очерки по истории башкирской музыки : учеб. пособие. — Уфа. — Вып. 2. — 2006. — С. 5–95.
98. Успехи культурного строительства в Уфе (1917–1941 г.) // История Уфы : краткий очерк / отв. ред. Р. Г. Ганеев. — Уфа, 1976. — С. 344–381.
99. Фаизова, Ф. А. Л. Н. Лебединский и башкирская музыка / Ф. А. Фаизова // Газиз Альмухаметов и музыкальная культура Башкортостана : сб. ст. / сост. Н. В. Ахметжанова, В. А. Шуранов. — Уфа, 2006. — С. 90–94.
100. Фоменков, М. П. Болотов Николай Андреевич / М. П. Фоменков // Башкирская энциклопедия : в 7 т. / гл. ред. М. А. Ильгамов. — Уфа, 2005. — Т. 1. — С. 523.
101. Фоменков, М. П. Ильбаева Зайтуна Зарифовна / М. П. Фоменков // Башкирская энциклопедия : в 7 т. / гл. ред. М. А. Ильгамов. — Уфа, 2005. — Т. 3. — С. 148–149.
102. Хайруллина, З. Султан Хасанович Габаши / З. Хайруллина // Композиторы Советского Татарстана / под. ред. Я. М. Гиршмана, сост. З. Хайруллина. — Казань : Таткнигоиздат, 1957. — С. 22–25.
103. Харасова, Г. Р. Музыка в Башкирском государственном академическом театре имени М. Гафури : дипломная работа / Г. Р. Харасова; рук. Т. С. Угрюмова; УГИИ. — Уфа, 1988. — 198 с. — Рукопись хранится в библиотеке УГИИ им. З. Исмагилова.
104. Шабалина, Л. К. Региональная музыкальная культура как объект изучения в контексте вузовской науки и образования / Л. К. Шабалина // Проблемы музыкальной науки. — 2008. — № 1 (2). — С. 119–122.
105. Шахназарова, Н. Г. Музыкальная культура союзных республик / Н. Г. Шахназарова // Музыка 20 века. Ч. 2, кн. 4. — М., 1984. — С. 154–199.
106. Шахназарова, Н. Г. История советской музыки как эстетико-идеологический парадокс / Н. Г. Шахназарова // Музыкальная академия. — 1992. — № 4. — С. 71–74.
107. Шахназарова, Н. Г. Парадоксы советской музыкальной культуры: 30-е годы / Н. Г. Шахназарова. — М. : Индрик, 2001. — 128 с.
108. Юлдашбаев, Б. Х. Новейшая история Башкортостана / Б. Х. Юлдашбаев. — Уфа, 1995. — С. 105–106.
109. Ямилова, О. В. Вокальное искусство Башкортостана в контексте истории национальной культуры / О. В. Ямилова. — Уфа : УГАИ, 2003. — 208 с.
110. Яхина, Л. А. История башкирской музыки: учеб.-метод. материалы / Л. А. Яхина. — Стерлитамак : Стерлитамак. гос. пед. акад. им. З. Бишевой, 2011. — 115 с.

Интернет-источники

111. Ворохов, Т. С. К вопросу о становлении профессионального искусства эстрады Башкортостана / Т. С. Ворохов. — URL: <http://bulletin-bsu.com/arch/2012/4/6-17/>.
112. Галина, Г. С. Рождение национальной оперы / Г. С. Галина. — URL: <http://www.vatandash.ru/index.php?article=2444>.
113. Давыдова, Э. М. Творцы башкирской музыки. К 70-летию Союза композиторов Башкортостана / Э. М. Давыдова. — URL: <http://www.vatandash.ru/index.php?article=1926>.
114. Зайнуллин, М. В. Патриарх башкирской филологии. К 100-летию Джалиля Киекбаева / М. В. Зайнуллин. — URL: <http://www.bp01.ru/public.php?public=1959>.
115. Иргалин, Г. Д. О жертвах политических репрессий / Г. Д. Иргалин. — URL: <http://www.bashforum.net/index.php?topic/5779-5779/>.

116. Мавлютова, Р. Ф. Изучение башкирской народной музыки в период культурной революции в СССР (1920–1930 гг.) / Р. Ф. Мавлютова // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. — 2006. — № 10. — URL: <http://www.jurnal.org/articles/2009/hist8.html>.
117. Московская консерватория 1866–1966. Консерватория после 1917 года. Глава II. — URL: <http://www.mosconsv.ru/ru/book.aspx?id=131310&page=131444>.
118. Московская консерватория 1866–1966. Консерватория после 1917 года. Глава III, ч. 3. — URL: <http://www.mosconsv.ru/ru/book.aspx?id=131310&page=131477>.
119. Приказ по Наркомпросу РСФСР № 406 от 20 мая 1935 года Наркома по Просвещению А. Бубнова. — URL: cms-moscow.ru/life/history/iz-fondov-muzeya-shkoly.
120. Сагадеева, Р. Г. Театр как центр академической музыкальной культуры Башкирии начала XX века / Р. Г. Сагадеева. — URL: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-292X_2014_9-1_35.pdf.
121. 110 лет со дня рождения Хабибуллина Габдрахмана Сулеймановича (1903–1969), башкирского певца, народного артиста РСФСР. — URL: http://kulturarb.ru/news/?ELEMENT_ID=23100.

Архивные материалы

122. Башкирская оперная студия (Башкирское отделение). Личные дела студентов // Архив МГК, ф. 52, оп. 2–13, ед. хр. 1.
123. Башкирский государственный академический театр драмы (1936–1967) // ЦГИА РБ, ф. Р-1352, оп. 1.
124. В управление по делам искусств при СНК БАССР от заведующего башкирским отделением МГК Д. Емасова от 23 декабря 1936 г. // РГАЛИ, ф. 658, оп. 17, ед. хр. 83, л. 35.
125. В управление по делам искусств СНК БАССР от руководителя композиторской кафедры МГК, профессора Г. И. Литинского. Характеристики студентов-композиторов Башкирского отделения — тт. Рахимова, Газизова, Муртазина // РГАЛИ, ф. 658, оп. 17, ед. хр. 83, л. 17–20.
126. Выводы о состоянии работы по искусству в Советской Башкирии и работы союза Башрабис. Состояние работы по искусству БАССР // ЦГАОО РБ, ф. 122, оп. 12, ед. хр. 498, л. 203–236.
127. Доклад Е. Милькович о работе Башкирской студии при МГК и переписка о работе национальных студий // РГАЛИ, ф. 658, оп. 17, ед. хр. 83, л. 1–6.
128. Докладная записка от внештатного консультанта Музо Управления по делам искусств при СНК РСФСР И. Черного. «О состоянии музыкальной работы в Башкирии. Основные выводы и предложения» от 9 октября 1938 г. // ЦГАОО РБ, ф. 122, оп. 18, ед. хр. 611, л. 56–66.
129. Докладная записка от директора Башкирской оперной студии С. Кадырова зав. отделом Культпросветотдела БОК ВКП(б) Р. Кузыева от 20 октября 1938 г. // ЦГАОО РБ, ф. 122, оп. 18, ед. хр. 609, л. 334.
130. Докладная записка от директора Башкирской оперной студии С. Кадырова секретарю Башкирского обкома ВКП(б) А. Заликину от 13 октября 1938 г. // ЦГАОО РБ, ф. 122, оп. 18, ед. хр. 609, л. 335.
131. Докладная записка от начальника управления по делам искусств при СНК БАССР К. Шайхутдинова Совнаркому БАССР «По вопросу организации оперного театра» от 9 июля 1938 г. // ЦГАОО РБ, ф. 122, оп. 18, ед. хр. 609, л. 168–169.
132. Докладная записка секретарю Башкирского обкома ВКП(б) А. Заликину от зав. отделом Культпросветотдела БОК ВКП(б) Р. Кузыева // ЦГАОО РБ, ф. 122, оп. 18, ед. хр. 609, л. 214–215.

133. Докладное письмо начальнику управления по делам искусства при СНК БАСССР от руководства Московской консерватории от 2 марта 1938 г. // ЦГАОО РБ, ф. 122, оп. 18, ед. хр. 609, л. 49–52.
134. Емасов Даут Тимерович // ЦГАОО РБ, ф. 122, оп. 41, ед. хр. 679.
135. Заявление зав. отделом Культпросветотдела БОК ВКП(б) Р. Кузыеву от студентки Башкирского отделения при МГК З. Ильбаевой // ЦГАОО РБ, ф. 122, оп. 18, ед. хр. 609, л. 295.
136. Материалы к протоколам заседаний коллегии и совещаний при Наркоме (доклады, проекты постановлений, планы и другое) // ЦГИА РБ, ф. Р-798, оп. 1, ед. хр. 2607.
137. Материалы о развитии культуры в Башкирии (март 1936 — декабрь 1936) // ЦГИА РБ, ф. Р-933, оп. 1, ед. хр. 1930.
138. Начальнику управления по делам искусств при СНК БАСССР от заведующего Башкирским отделением МГК Д. Емасова от 19 ноября 1936 года // РГАЛИ, ф. 658, оп. 17, ед. хр. 83.
139. О количестве студентов с указанием проходимых дисциплин на срок 1 сентября 1934 г. // РГАЛИ, ф. 658, оп. 2, ед. хр. 97.
140. Отчет отдела к отчетному докладу ВКП(б) на XVIII партконференции по вопросам: музыки, искусства, худ. литературы, оборонно-физкультурной, спортивной и другим вопросам. Искусство // ЦГАОО РБ, ф. 122, оп. 18, ед. хр. 606, л. 34–42.
141. Письмо первому секретарю Башкирского обкома ВКП(б) А. Заликину от художественного руководителя Башкирского отделения Е. Милькович // ЦГАОО РБ, ф. 122, оп. 18, ед. хр. 609, л. 150–152.
142. Письмо руководства Московской консерватории в Башнаркомпрос // ЦГИА РБ, ф. Р-798, оп. 1, ед. хр. 2692, л. 5.
143. По вопросу создания оперы // ЦГАОО РБ, ф. 122, оп. 18, ед. хр. 8, л. 368–370.
144. Постановление № 1264 СНК БАСССР «О предоставлении помещения Башкирской оперной студии» от 19 сентября 1938 г. // ЦГАОО РБ, ф. 122, оп. 18, ед. хр. 609, л. 331.
145. Постановление коллегии Башнаркомпроса от 5-го июня 1933 года. «Об открытии башкирской национальной балетной студии при Большом Академическом театре СССР» // ЦГИА РБ, ф. 798, оп. 1, ед. хр. 2786.
146. Приказ № 111 в Управление по делам искусств при СНК БАСССР от 21 августа 1938 г. // ЦГИА РБ, ф. Р-1352, оп. 1, ед. хр. 1, л. 42–43.
147. Приказ управления по делам искусств при СНК БАСССР об организации оперной студии, отчет театра за 1 полугодие 1943 г.; протоколы совещаний актива театра по приему спектаклей (31 августа 1938 — 16 марта 1944) // ЦГИА РБ, ф. Р-1352, оп. 1, ед. хр. 1.
148. Протокол № 1 Педагогического совещания по музыкальному техникуму от 19 сентября 1936 г. // ЦГИА РБ, ф. Р-4753, оп. 1, ед. хр. 1.
149. Протокол № 167 заседания Бюро Башкирского областного комитета ВКП(б) «Об организации башкирской оперы» от 17 марта 1936 г. // ЦГАОО РБ, ф. 122, оп. 16, ед. хр. 48, л. 27–30.
150. Протокол производственного совещания Башкирской оперной студии и объединенных гостеатров от 11 декабря 1938 г. // ЦГИА РБ, ф. Р-1352, оп. 1, ед. хр. 1, л. 39–40.
151. Протокол совещания при Культпросветотделе БОК ВКП(б) от 15 августа 1938 г. «Об организации Башкирского оперного ансамбля» // ЦГАОО РБ, ф. 122, оп. 18, ед. хр. 609, л. 193–200.
152. Результаты прослушивания кандидатов в Башкирскую студию МГК от 7 сентября 1936 г. // РГАЛИ, ф. 658, оп. 17, ед. хр. 83, л. 14–15.

153. Сведения о башкирской и казахской студиях от 23 октября 1936 г. // РГАЛИ, ф. 658, оп. 17, ед. хр. 83, л. 17.
154. Сведения о национальных студиях при Московской государственной консерватории от помощника директора МГК Бермана в редакцию газеты «Правда» // РГАЛИ, ф. 658, оп. 17, ед. хр. 83, л. 16.
155. Список педагогов Башкирского отделения МГК // РГАЛИ, ф. 658, оп. 9, ед. хр. 96.
156. Список учащихся Башкирского отделения МГК по состоянию на 1 января 1938 г. // ЦГАОО РБ, ф. 122, оп. 18, ед. хр. 609, л. 154–155.
157. Тезисы доклада на совещании работников искусства Башкирии от 13 декабря 1938 г. Оперная студия // ЦГАОО РБ, ф. 122, оп. 18, ед. хр. 569, л. 33.
158. Уфимское училище искусств (1936–1958) // ЦГИА РБ, ф. Р-4753, оп. 1, ед. хр. 1.
159. Финансовый план Башкирского отделения МГК с 1 октября по 31 декабря 1936 г. // РГАЛИ, ф. 658, оп. 17, ед. хр. 83, л. 24–25.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Список учащихся Башкирской студии

<i>Вокалисты</i>	Зайнуллин Р.	Туганова З.
Абдулсатдирова Р.	Идиатуллин М.	Федотов М.
Абульхаиров А.	Исламуратова М.	Хабибуллин Габдрахман
Абсалямова Г.	Исмагилова З.	Хабибуллин Габдулла
Алмаев З.	Ильбаева З.	Халитова Х.
Арсланов Г.	Исламуратова М.	Чанышева М.
Арсланова Х.	Исхакова М.	Шабанов З.
Ахметов Х.	Калинина О.	Шаймуратова А.
Ахтямов Г.	Камалетазинова С.	Шарипова Н.
Аюпова М.	Кузнецов Л.	Яруллин Г.
Байгазина Н.	Лутская Л.	
Бакеев Т.	Максимова М.	<i>Композиторы</i>
Бакиров Г.	Мирзагалева Н.	Ахметов Х.
Батыршина С.	Морозов Л.	Газизов
Березина Р.	Мубаракова Ш.	Исмагилов З.
Валеева Б.	Мусина М.	Муртазин Р.
Валеева Ф.	Мустафин А.	Рахимов К.
Валиахметова М.	Ризина Ф.	Габитов Р.
Габзалилова М.	Рахимкулова Ф.	
Габдрахманова М.	Сагадеев З.	<i>Дирижеры</i>
Галимов Х.	Салимова Г.	Файзуллин Х.
Галкин В.	Саттарова Р.	
Гвирцман Е.	Сафин А.	<i>Режиссеры</i>
Давлетшин Г.	Судейманов З.	Бакиров К.
Динахметов Г.	Сурина В.	

Список педагогов

<i>Сольное пение</i>	<i>История СССР, история партии</i>	<i>Сочинение</i>
Аскоченский А. К.	Маносян О. О.	Месснер
Балановская Л. Н.		Литинский Г. И.
Енохович Е. В.		
Друзьякина С. И.	<i>Военное дело</i>	<i>Элементарная теория композиции</i>
Милькович Е. А.	Коршунов М. Н.	Фрид Г. С.
Сперанский Н. И.		
Дорлиак К. Н.	<i>Русский язык</i>	
Аспелунд Д. Л.	Волкова*	<i>История музыкальной композиции</i>
Петренко Е. Ф.		Терентель Б. М.
Владимирова М. В.	<i>Математика</i>	
Туровская В. Ф.*	Харват*	
Кац Б. Ф.*		<i>Сольфеджио, композиция</i>
	<i>Сценическое мастерство, пластика, техника речи</i>	Урбах С. Ю.
<i>Актерское мастерство</i>		<i>Режиссер</i>
Успенский	Геворкян М.	Саратовский В. С.
<i>Ритмика, пластика</i>	<i>Общее фортепиано</i>	<i>Дирижеры</i>
Сперанская М. Н.	Кондрат Е. В.	Саратовский В. С.
	Дорн Н. Н.	Ютаков А. Ц.
<i>Техника башкирской речи</i>	Черная Б. Б.	Таланщева
Бакиров К. Г.	Фельтештейн М. И.	Трясков
		Моргерштерн
<i>Башкирский язык</i>	<i>Сольфеджио</i>	Миронычева Д. Б.
Чанышев А. Н.	Мухин В. П.	Судзан Н. Я.
<i>Обществоведение</i>	<i>Гармония</i>	<i>История музыки</i>
Мнацаканов Г. Г.	Резник М. Т.	Шотнев*

Перечень предметов

Специальность (вокал)	Математика	Техника башкирской речи
Общее фортепиано	География	Русский язык
Музыкальная грамота	Урок народных инструментов (домра)	История СССР
Сольфеджио	Физическая культура	История партии
История музыки	Ритмика	Обществоведение
Специальная подготовка	Пластика	Военное дело
Историко-классовая борьба	Сценическое мастерство	Актерское мастерство
Политэкономия	Гармония	Сочинение
Русский язык	Хор	История музыкальной композиции
Башкирский язык		

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Архивные материалы

1

Из докладной записки Е. Милькович о работе Башкирской студии при МГК. Краткие характеристики студентов старшей группы [РГАЛИ, ф. 658, оп. 17, ед. хр. 83, л. 5–6].

«К 1-ой категории можно отнести следующих товарищей:

1. Хабибуллин Габдрахман (татарин) — профорг, прекрасный голос бас, музыкально и сценически одарен. Начинает хорошо работать, раньше ленился.

2. Валеева (татарка) — небольшой хороший голос, лирико-колоратурное сопрано, музыкальна, сценична, прекрасно работает.

3. Галимов (башкирин) — хороший голос, тенор, малая общая культурность мешает и в музыкальной работе. Развязывается сценически.

4. Валиахметова (башкирка) — очень хороший голос меццо-сопрано, сценична, малокультурна, мало музыкально развита, развивается.

5. Калинина (чувашка) — очень хороший голос, но не совсем здоровый аппарат. Музыкальность есть, мало развита, мало эмоциональна, ленива, мало сознательна. Начинает развиваться.

6. Галкин — неплохой пока малоэластичный баритон производил впечатление мало музыкального и несценического, теперь заметно смягчается и развивается. Обнаруживает настоящие сценические способности.

7. Ильбаева — культург, сопрано. Голос среднего качества, пострадавший от чрезмерных выступлений до поступления в башк.отделение и от пережитых драм, и от расстроенного здоровья в связи с заболеванием щитов железы. Поет неровно, временами лучше, временами хуже, очень старательна, отличница по всем предметам, кроме специальности (при весьма посредственных способностях мало эмоциональна, серьезный человек).

8. МаксUTOва — голос неплохой, меццо-сопрано. Хорошие муз способности. Хорошая внешность и все же не производит ни на зачетах, ни в концертах хорошего впечатления, благодаря своей пустоте и недисциплинированности — отрицательное явление, несмотря на неплохие данные.

Вторая категория:

1. Ахметов (башкирин) — больной, глухой баритон. Все проявления носят печать заторможенности. Работает также на композиторском отделении, куда я думаю его передать полностью, если он проявит достаточную одаренность.

2. Габдрахманова (башкирка) — маленький сипловатый голос меццо-сопрано. Музыкально довольно выразительна, очень болезненна (заболевание сердца)».

2

Из личного дела М. Габдрахмановой [Архив МГК, ф. 52, оп. 2–13, ед. хр. 1].

«Протокол № 5 заседания квалификационной комиссии по заслушанию дипломной работы, выполненной студентом башкирского отделения вокального факультета тов. Габдрахмановой Мариам.

Состав комиссии: Председатель — Милькович Е. К.

Члены: проф. Н. И. Сперанский, проф. С. И. Друзякина, проф. Е. В. Енохович.

Исполненный репертуар	Друзья-кина	Сперанский	Енохович	Милькович	Общая оценка выполненной дипломной работы
Большой «Still ur die Nacht»	отл.	отл.	отл.	отл.	отл.
Чайковский «Ночь»	отл.	отл.	отл.	отл.	отл.
Гуно Серенада «Ромео и Джульетта»	отл.	отл.	отл.	отл.	отл.
Шишов «Любушка»	отл.	отл.	отл.	отл.	отл.
Ключарёв «Наза»	отл.	отл.	отл.	отл.	отл.

На основании вышеизложенной оценки работы квалификационная комиссия СЧИТАЕТ тов. Габдрахмановой окончившей Московскую консерваторию».

3

Из личного дела З. Ильбаевой [Архив МГК, ф. 52, оп. 2–13, ед. хр. 1].

«СПРАВКА

от 20 ноября 1938 г.

Выдана настоящая гр. Ильбаевой Зейтуне Зариповне в том, что она поступила в Башкирскую студию при Московской Государственной Консерватории в 1933 году и окончила полный курс студии по специальности “сольное пение” в 1938 году.

Примечание: По положению о национальных студиях дипломы Консерваторией не выдаются.

Зам. Директора Моск. Ордена Ленина Госуд. Консерватории им. П. И. Чайковского по национальным студиям: Агажанов А. П.

Секретарь: Козлова».

4

Приказ № 111 Управления по делам искусств при СНК БАССР от 21 августа 1938 года о создании в Уфе Башкирской оперной студии [ЦГИА РБ, ф. Р-1352, оп. 1, ед. хр. 1, л. 42–43].

«1. На основании решения БСНК от 20 августа 1938 г. за № 1085 организовать в городе Уфе Башкирскую оперную студию, как самостоятельную административную хозяйственную единицу с 22 сентября 1938 года.

2. Назначить директором организуемой башкирской оперной студии тов. Кадырова С. Р. с окладом содержания 800 рублей в месяц, освободив его от обязанности директора театрально-изобразительного училища.

3. Зачислить в штат актеров организуемой оперной студии, окончивших в текущем году Башкирское отделение Московской государственной консерватории т. т. Г. Хабибуллина, З. Ильбаеву, О. Калинину, М. Габдрахманову, В. Галкина, Х. Галимова, М. Максютову, Б. Валееву, Ш. Валиахметову.

4. Передать Башкирской оперной студии соответствующий ансамбль Башкирской песни и пляски, со всем личным составом и инвентарем, и оборудованием».

5

Из докладной записки Секретарю Башобкома ВКП(б) А. Заликину от заведующего отделом Культпросветработы ОК ВКП(б) Р. Кузьева от 31 августа 1938 года [ЦГАОО РБ, ф. 122, оп. 18, ед. хр. 609, л. 214–215].

«<...> Подготовительная работа должна выражаться в следующем:

Во-первых, ведение дальнейшей учебной работы в плане оперного класса с окончившими в этом году Башкирское отделение МГК.

Во-вторых, продолжение работы по созданию башкирского хора, приспособив его как оперного хора с соответствующим оперным репертуаром.

В-третьих, формирование будущего оперного оркестра, ограничившись в этом году составом в 22 чел., с тем, чтобы его довести к моменту окончательного формирования оперного театра до 45 и 50 человек.

В-четвертых, создание нового оперного национального репертуара и перевод с русских и других народностей СССР и иностранных опер на башкирский язык.

В-пятых, приглашение ряда певцов-солистов, не ограничиваясь кадрами, подготовляемыми нами в МГК.

В-шестых, организация из окончивших в этом году Башкирского отделения МГК, балетного отделения театрального техникума и оканчивающих курс обучения в Башкирском хоре студентов оперного ансамбля, как зародыша будущего оперного театра».

6

Результаты приемного прослушивания кандидатов в Башкирскую студию [РГАЛИ, ф. 658, оп. 17, ед. хр. 83, л. 8].

«Комиссия в составе Райского Н. Г., проф. Сперанского Н. И., директора техникума Блюман Р. Л., директора башкирского отд. Емасова Д. Т., доцента Е. А. Милькович, Железнова А. М., и исполняющего обязанности профессора Аспелунда Д. Л., прослушав 7.9.1936 года кандидатов в Башкирскую студию

п о с т а н о в и л и:

– Газизов — не имеет достаточных голосовых данных

– Шпильков — принять условно

– Ибрагимов — принять условно

– Гайнутдинова — принять условно

– Кудашев — принять условно

– Сулейманов — принять условно

– Хисматуллин — принять условно

– Фаррахова — принять

– Рахимкулов — принять

– Сафина — принять

– Нигаметдянов — принять

– Шабанов — принять

– Ахметдянова — принять

– Нурмухаметова — принять

– Исхакова — принять

– Хуснияров — принять

– Кузнецов — принять

– Ишбулатова — принять

- Валеева — принять
- Абселямова — прослушать вторично
- Абдульхаиров — прослушать вторично
- Бакиев — прослушать вторично

Председатель Н. Райский
Члены Д. Аспелунд
Н. Сперанский
Е. Милькович
Д. Емасов».

7

Сведения о национальных студиях при Московской государственной консерватории от помощника директора МГК Бермана в редакцию газеты «Правда» [РГАЛИ, ф. 658, оп. 17, ед. хр. 83, л. 16].

«В редакцию газеты “Правда”

При Московской государственной консерватории существует 5 национальных студий и отделений со следующей целевой установкой:

- Татарская студия

Татарская национальная студия готовит целый музыкальный оперный коллектив для государственного оперного театра в Казани. Театр будет открыт в 1937 году. В учебную работу входит как получение музыкально теоретического образования, так и главным образом подготовка репертуара.

Репертуар готовится сразу и на русском и на тат языках. Ряд опер и ценной камерной литературы переводится с русского на тат язык. Ведется работа над операми (на тат. и рус. яз.) “Евгений Онегин” “Фауст”, “Свадьба Фигаро”, “Русалка”. В порядке уч. работы готовятся отрывки из ряда других опер.

В татарской студии наряду с артистами-профессионалами принимались и лица, окончившие музыкально-национальный техникум в Казани.

- Башкирское отделение

Башкирское отделение при консерватории имеет ввиду подготовить кадры для открывающейся в Уфе муз-театральной студии. Наряду с этим выделена группа одаренных студентов, которые при проведении срока обучения могли бы стать оперными певцами 1-го и 2-го положения в уфимском оперном театре. В учебный план так же входит и чисто музыкальная работа и прохождение репертуара. Надо признать, что работа Башкирского отделения развивается далеко не так успешно, как работа татарской студии. В Башкирском отделении принимаются учащиеся без всякой специальной музыкальной подготовки, только выявившие музыкальную одаренность.

Башкирским отделением намечается постановка национальной оперы “Степь”, “Башкирская свадьба” и “Прекрасная мельничиха”.

- Узбекская оперная студия

Узбекская оперная студия помимо подготовки оперных работников имеет ввиду подготовить и теоретиков, и композиторов, и других муз. работников. Узбекская оперная студия имеет целью, как и татарская, подготовить кадры для национального оперного театра Узбекистана. С этой целью преступлено к плановой

работе по переводу оперы “Фауст” и “Евгений Онегин”, переводу романсов и арий на узбекском языке.

– Туркменское отделение

Рассматривается как специальное учебное заведение, которое должно готовить музыкальных деятелей во всех областях музыкального искусства в Туркмении. Учебный процесс построен на индивидуальном подходе к каждому студенту. Для определения его склонностей и соответствующего направления его учебы. Наиболее проявивших себя особо одаренных студентов предполагается после обучения в туркменском отделении перевести на дальнейшую учебу в МГК. Для лиц, проявивших среднюю музыкальную одаренность музыкальное образование будет закончено в размерах муз. училища. Для посылки по окончании на муз работу в Туркмении.

– Казахское отделение

На таких же началах, как и в туркменском отделении работает Казахское отделение при МГК. И в Казахское и в Туркменское отделение прием производится на месте (в национальной республике) на основе только музыкальной одаренности без всякой музыкальной подготовки.

Количество обучающихся во всех студиях следующее:

Татарская студия — 60

Узбекская — 45

Башкирское отделение — 37

Казахское отделение — 16

Туркменское отделение — 16

Дополнительные сведения прилагаются.

Пом. директора МГК Берман».

8

Из письма Е. Милькович первому секретарю областного комитета ВКП(б) А. Заликину (1938) [ЦГАОО РБ, ф. 122, оп.18, ед. хр. 609, л. 150–152].

«<...> До сих пор мы имели безобразные факты, когда одни и те же педагоги в Узбекском отделении получали 22 рубля за час занятий, а в Башкирском отделении — 5 рублей, когда одни студенты получали 150 рублей стипендии, а другие 900 рублей. В марте без всякого предупреждения и разъяснения о прекращении дальнейшего субсидирования, студентам прекратили выдачу дополнительной стипендии. Директор Д. Емасов не был поставлен в известность о новом положении вещей и поддерживал в студентах надежду, что задержанные деньги им будут выплачены. Рассчитывая на это, студенты брали в долг и в настоящее время находятся в очень тяжелом положении. Только в конце своего пребывания в Москве тов. Левин на общем собрании сказал студентам о том, что ежемесячные дополнительные стипендии они получать не будут. Между тем студенты Казахской студии, находящиеся в одинаковом с Башкирским отделением положении, по-прежнему получают дополнительное пособие. Такое положение очень нервнует студентов и отвлекает от их здоровой учебы <...>.

Все наши беды возникают от отсутствия средств вовремя. Создается впечатление, что кто-то умышленно чинит препятствия нормальному течению работы и срывает планы <...>».

ПРИЛОЖЕНИЕ 3
Фотоматериалы



*Газиз Альмухаметов с женой.
Алма-Ата, 1935*



*Газиз Альмухаметов
Казань, 1922*



*Г. Альмухаметов, С. Габяши, В. Виноградов и Литвинов
в период работы над оперой «Сания»*



*Г. Альмухаметов и С. Габяши с исполнителями оперы «Саня»,
справа З. Байрашева*



*С коллективом бакирского радиокомитета.
Сидят: Х. Ибрагимов, Г. Альмухаметов, З. Ильбаева, А. Зубаиров.
Стоят: второй справа — К. Рахимов*



Г. Альмухаметов и С. Габяши. Уфа, 1937



*Студенты первого набора Башкирского отделения Московской консерватории.
Москва, 1932. Сидят в центре: И. Илялов, Г. Альмухаметов, Г. Хабибуллин.
Стоят: слева первая — А. Шаймуратова, второй — В. Галкин, пятый — Г. Арсланов,
справа первый — Х. Ахметов, вторая — М. Габдрахманова, четвертый — Х. Галимов*



Г. Альмухаметов и Г. Хабибуллин со студийцами



Г. Альмухаметов со студийцами



*Стоит слева — Х. Галимов, справа — Н. Сперанский.
Московская консерватория, 1936*



Первые выпускники Башкирской студии



Программа оперы
«Прекрасная мельничиха»

X. Галимов в роли Барона в опере
«Прекрасная мельничиха», декабрь 1938



З. Ильбаева, О. Калинина, М. Габдрахманова, Г. Хабибуллин, X. Галимов
в опере «Прекрасная мельничиха», декабрь, 1938



Опера «Тайный брак» Д. Чимарозы. Хабир Галимов (слева) в роли Паолино



Из оперы «Князь Игорь» А. Бородина



*Опера «Хакмар» М. Валеева.
Юлай — Х. Галимов, Айсылу — Б. Валеева*



Опера «Карлугас» Н. Чемберджи



Бану Валеева



Зайтуна Ильбаева



Магафур Хисматуллин



Хабир Галимов



Марьям Габдрахманова



Шагида Валиахметова

*Диплом за оригинальность темы и ее разработки***МАКС РЕГЕР: ЗАГАДКА
НЕНАПИСАННЫХ СИМФОНИЙ***НАЗАРОВ Матвей Юрьевич*Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова**ВВЕДЕНИЕ**

Сегодня не известно ни одной симфонии Макса Регера (1873–1916). Однако творческий облик композитора и факты его биографии складываются в картину, предполагающую наличие симфонии у художника подобного типа и склада. Настолько, что мы почти ждем встречи с ней. В творческом наследии Регера есть сочинения, явно свидетельствующие о влиянии на них этого высшего жанра инструментальной музыки, а собственные высказывания композитора подтверждают, что симфония как минимум была предметом его размышлений. Очевидное несовпадение всех внешних и внутренних предпосылок с реальным положением дел создает противоречие, ставшее импульсом для настоящей работы.

Проблема взаимоотношений Регера с жанром симфонии становится особенно интересной в контексте его времени, когда симфония в немецкоязычных странах претерпевала значительные изменения, если не сказать — трудности. После взрыва жанра, совершенного Густавом Малером, симфония уже не могла идти по традиционному «бетховенскому» пути. Развитие жанра в XX веке (К. Шимановский, А. Веберн, П. Хиндемит, В. Лютославский) только подтвердило это.

Композитор, верный классическим традициям, развивавший прежде всего средства музыкального языка при сохранении (или реабилитации) устоявшихся форм и жанров — а именно таким был Регер — композитор такого типа оказывался в сложной ситуации. Как разрешил ее Регер, и собирался ли он вообще разрубать этот узел противоречий — вопросы, которые направляли эту работу.

Объектом исследования стали прежде всего симфонические сочинения композитора, имеющие точки соприкосновения с жанром симфонии, а также собственные его высказывания и некоторые факты его биографии. Предметом исследования стало соприкосновение перечисленных явлений с жанром симфонии и положение их на предполагаемом пути композитора — к симфонии или от нее.

Есть косвенные свидетельства существования юношеского законченного сочинения (*Симфония h-moll* WoO I/5), считающегося утерянным, возможные части незавершенных циклов (WoO I/2 и I/3), сочинения в форме симфонического цикла, но имеющие другие названия (*Симфонietta* Op. 90 и *Серенада* Op. 95), а также сочинения, отдельные черты которых вызывают размышления о симфонии (как часть — *Симфонический пролог к трагедии* Op. 108 или как цикл — *Четыре симфонические поэмы* Op. 128). Именно эти сочинения будут рассмотрены более подробно.

Цели и задачи работы:

- рассмотреть эстетическую позицию Регера в отношении жанра симфонии, его место в собственной жанровой палитре композитора;
- проследить связи отдельных сочинений с жанром симфонии,
- рассмотреть их жанровую специфику;
- в анализе конкретных произведений выявить некоторые общие черты стилистики в крупной форме симфонического типа;
- заново поставить вопрос о стиле Регера, опираясь на специфику симфонического творчества.

В процессе изучения сочинений применяется методология, разрабатываемая А. И. Климовицким, заключающаяся в рассмотрении всех аспектов творчества композитора через призму культурного назначения и культурного поведения [См. 15; 16; 17].

В известной регериане симфоническое творчество Регера не изучалось систематически с точки зрения жанровой специфики. Это связано прежде всего с разнообразием жанров в его симфоническом творчестве. В большинстве трудов или затрагиваются отдельные произведения композитора [52; 53], или дается общая палитра без акцентирования жанровых взаимодействий между сочинениями [23; 36]. Поэтому предложенный ракурс в изучении регеровского наследия представляется новым.

По мере развития регерианы обнаруживались неопубликованные сочинения. Несмотря на то что некоторые произведения до сих пор считаются утраченными, а из найденных не все являются завершенными, эти находки позволили глубже изучить наследие Регера (например, статья Ф. Штайн-Киля о незавершенном фрагменте симфонии [49]).

В России интерес к Регеру возникает в начале XX века, и для отечественной публики его музыка была известна. Об этом свидетельствует не только частое ее исполнение (например, на «Вечерах современной музыки» в Петербурге), но и, что особенно важно, доступность нот его произведений. Прокофьев вспоминает, как Н. Я. Мясковский раздобыл ноты четырехручного переложения Серенады G-dur спустя короткое время после ее российской премьеры в декабре 1906 года [26, 285–286]. При этом единого мнения на его счет среди русских музыкантов не было. Свидетельством интереса к его музыке и личности стали статьи В. Каратыгина (1906, 1916) [12] и А. Оссовского (1906) [25], чуть позже (1926) — заметка Б. Асафьева [5]. Затем в русскоязычной регериане наступает полувековое затишье.

Первая (и фактически — единственная) русскоязычная монография о Регере вышла только в 1991 году, написанная Ю. В. Крейниной [23] на основе кандидатской диссертации «Макс Регер как явление немецкой музыкальной культуры» (защищена в 1976 г.). Именно эта работа актуализировала тему Регера в отечественном музыковедении, обозначив особенности композиторской фигуры Регера и его музыки.

В последние два десятилетия появился ряд кандидатских диссертаций на русском языке, посвященных другим жанровым областям наследия Регера. Примечательно, что в каждой работе вновь и вновь поднимается вопрос о стиле композитора, который является пристальным объектом изучения при соприкосновении с любой жанровой сферой его творчества, и этот вопрос так и не решен до конца. Положение Макса Регера в истории музыки — на рубеже эпох, в канун Первой мировой войны — и его взаимодействия с разными стилевыми направлениями

прошлого и будущего (барокко, классицизм, романтизм, югендстиль, нарождающийся неоклассицизм) не позволяют однозначно определить его принадлежность какому-либо одному стилю или направлению. Более продуктивным оказывается изучение этих взаимодействий в удивительном сплаве индивидуального стиля композитора, что демонстрируют многочисленные исследования¹.

Симфоническое наследие композитора пока мало изучено. Больше всего внимания уделено его вариационным циклам. Исследуются также отдельные черты стилистики (в частности, оркестровка) Регера.

Жанровое и стилистическое многообразие его симфонических произведений открывает разные пути к изучению его творчества. Попытка раскрыть один из подходов — сюжет о ненаписанной симфонии — предпринята в этой работе.

ГЛАВА 1. КОМПОЗИТОР МАКС РЕГЕР: ЭСТЕТИКА, СТИЛЬ, ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА

Творческое наследие Макса Регера удивительно и своеобразно. Композитор, пианист, дирижер, органист, профессор Лейпцигской консерватории, публицист, редактор — он ярко проявил себя в разных видах музыкального творчества. Композиторская, исполнительская и педагогическая деятельность — сферы, которым он посвятил большую часть своей жизни. Но даже в не столь многочисленных публицистических и редакторских работах Регер проявил себя так же оригинально и бескомпромиссно, как и в сочинении музыки.

Несмотря на разнообразие явлений в немецкой музыке рубежа эпох, Регер не примкнул ни к одному из магистральных направлений, сохранив свою индивидуальность и своеобразие стиля.

В местах его службы своеобразно отразился поведенческий рисунок старых мастеров: органист евангелическо-лютеранской церкви в Вайдене (1886–1889), Музикдиректор университета и профессор Консерватории в Лейпциге (с 1907 года), придворный капельмейстер в одной из старейших в Европе придворных капелл в Майнингене (1911–1914). Орган, Лейпциг и придворная капелла перекликаются с отдельными вехами жизни И. С. Баха, творчество которого служило для Регера высшим ориентиром. Не менее интересны и параллели с Й. Гайдном и Р. Вагнером. Герцог Саксен-Майнингенский Георг II (1826–1914), за свое увлечение придворным театром и гастролью с ним прозванный «театральным герцогом», стал для Регера в начале 1910-х годов почти таким же значимым августейшим покровителем, как князь М. Эстерхази для Й. Гайдна или король Баварии Людвиг II для Р. Вагнера.

В творчестве Регера оказывается близок к Баху. Его композиторское наследие охватывает многие вокальные и инструментальные жанры, за исключением музыкального театра. Наиболее известны его органное произведения, чему

¹ Например, кандидатская диссертация Ю. А. Агишевой «Югендстиль в музыке (на примере творчества М. Регера и Ф. Шрекера)» [2], кандидатская диссертация С. С. Коробейниковой «Фуга XIX века в стилевом контексте музыкального романтизма (на примере произведений Ф. Мендельсона и М. Регера)» [19], кандидатская диссертация В. А. Карнауховой «Хоровые жанры в творчестве Регера» [14], кандидатская диссертация Н. И. Зандер «Органное творчество Макса Регера в аспекте биографических, органистических и исполнительских проблем» [9].

немало способствовал один из ближайших друзей композитора — органист Карл Штраубе (1873–1950), работавший в церкви св. Фомы в Лейпциге. Регер написал также большое число сольных произведений для струнных инструментов (сонаты соло и сюиты соло для скрипки, альты, виолончели), внушительную часть его наследия составляют камерные ансамбли и фортепианная музыка. Крупные инструментальные формы включают два концерта с оркестром (скрипичный и фортепианный), а также самые разнообразные симфонические произведения: вариации, сюиты, симфонические поэмы и др., за исключением *симфонии*.

Ярко Регер проявил себя и как вокальный композитор: в его наследии свыше 200 песен, включая духовные, а также значительный пласт хоровой музыки. Католик по вероисповеданию, композитор не ограничивал свое хоровое и органное творчество жанрами, связанными с католическим богослужением, в отличие, например, от Брукнера, разрабатывавшего в своих хоровых сочинениях прежде всего жанры из богослужебной практики с латинским текстом. Кроме чисто светских и католических хоровых произведений, перу Регера принадлежат многочисленные произведения духовной тематики на немецком языке, в том числе кантаты на протестантские хоралы. Крупнейшим произведением Регера в этой сфере является кантата *100-й псалом* для хора и оркестра.

Примечательно, что интерес к протестантскому хоралу присутствует и в органном творчестве: Регер написал большое количество органных хоральных прелюдий и хоральных фантазий. В результате общее количество сочинений, связанных с протестантской музыкальной традицией преобладает над аналогичными сочинениями, связанными с собственным вероисповеданием композитора².

Отсутствие интереса к театральным жанрам у Регера носило сознательный характер. Композитор неоднократно заявлял о нежелании писать оперу, вплоть до деликатных, но твердых отказов. Один из них — мюнхенскому священнику О. Лошу (1904), другой — Стефану Цвейгу (1907), который также намеревался предложить композитору либретто. Однако Регер не питал острой неприязни к самому оперному жанру. С юности он сохранил трепетное отношение к сочинениям Вагнера, позже с интересом следил за операми Р. Штрауса, высказывался о них в печати. Уважительное отношение композитора к опере контрастирует с явным неприятием балета как *музыкального* жанра, а более всего — негодованием из-за хореографических адаптаций музыкальных произведений, не предназначенных для этого.

Таким образом, сценические жанры в творчестве Регера полностью отсутствуют, и отсутствие их полностью объясняется не только общим складом композиторского дарования, но и сознательным, неоднократно высказанным отказом соприкасаться с этой сферой творчества.

О природе стилевой идентификации Регера можно судить по-разному. Сложность стилевого сплава композитора обязана разнонаправленным влияниям, которые оказывали на него выдающиеся музыканты. Так, одним из ярчайших впечатлений юности для Регера стала поездка в Байройт на Вагнеровский фестиваль в 1888 году, где он услышал *Парсифаля* и *Нюрнбергских мастерзингеров*. До конца жизни музыка

² Интересные рассуждения на эту тему содержатся в статье Х. Данузера [38], рассматривающего кантаты *Песнь просветленных*, *100-й псалом* и *Монахини* в контексте религиозной догматики.

Р. Вагнера оставалась для него одним из величайших достижений искусства. В одном из высказываний Регера это событие названо им поворотным пунктом в его судьбе: «О любви к своей матери не принято говорить. Когда я в 15 лет впервые услышал в Байройте “Парсифаля”, я 14 дней рыдал, а затем стал музыкантом» [23, 18].

Одновременно Регер — страстный почитатель творчества И. Брамса, продолжавший его традиции, особенно в камерной музыке. Важным штрихом к портрету композитора является его отстранение от противопоставления эстетических устремлений Брамса эстетике великого оперного реформатора: «У меня нет “направления”, я использую хорошее, откуда бы оно не исходило. И мне совершенно чужда приверженность к любой музыкальной партии в споре “Брамс против Вагнера”» [23, 18]. Если самое близкое «соприкосновение» с творчеством Вагнера произошло в Байройте уже после смерти последнего, то с Брамсом Регеру посчастливилось познакомиться. Весной 1896 года начинающий двадцатитрехлетний композитор послал «глубокоуважаемому и достопочтенному мастеру» экземпляр *Сюиты для органа* ор. 16 «Памяти Баха» с посвящением Брамсу, сопроводив письмом с просьбой разрешить также посвятить ему *Симфонию h-moll* (WoO I/5, в настоящее время считающуюся утерянной). С благодарностью приняв оба посвящения и отправив Регеру свою фотографию, Брамс выразил желание встретиться с ним. Исследователи считают, что эта встреча могла состояться в сентябре 1896 года, однако информации недостаточно ни для подтверждения, ни для опровержения этой гипотезы³.

Из других композиторов, оказавших влияние на творческую натуру Регера, выделяются Бах и Бетховен. Вместе с Брамсом они образуют ту знаменитую триаду «трех “Б”», на которой, по выражению Ганса фон Бюлова, стоит немецкая музыка, и, смело можно добавить — музыка Регера. Естественно, этими именами не исчерпываются *все* музыкальные фигуры, с которыми Регер вступает в диалог в своем творчестве. Отдельного рассмотрения заслуживает и «моцартианская» линия регеровских сочинений, которую венчают *Вариации на тему Моцарта* Ор. 132. Разные влияния по-разному отразились в отдельных группах сочинений, зачастую своеобразно переплетаясь. Эти причудливые узоры часто затрудняют как однозначную стилевую принадлежность творчества композитора, так и внутреннюю эволюцию его стиля.

В целом творчество Регера развивалось в русле позднего романтизма. При этом оно содержит черты экспрессионизма и неоклассицизма. Отношение современников к его творчеству было неоднозначным. В России В. Г. Каратыгин называл его «величайшим германским неоклассиком» [12, 50]. В Вене А. Берг ставит Регера в ряд «так называемых “умеренных модернистов”», включая его вместе с другими современниками в репертуар концертов: «Регер, Шрекер, Цемлинский, Штраус» [7, 206–207].

Самую высокую оценку регеровского творчества из ближайших современников, перешагнувших из романтизма в XX век, дал А. Шёнберг. В письме Александру Цемлинскому (Мёдлинг, 26 октября 1922) Шёнберг пишет: «Кого, по-моему, следует много исполнять, так это *Регера*: во-первых, потому, что он много писал; во-вторых, потому, что он уже умер, а на его счет все еще нет ясности (я считаю его гением)» [34, 122].

³ Подробнее см. [27, 27].

В другом письменном высказывании (Статья «Национальная музыка», 1931) глава Нововенской школы упоминает Регера в «своей родословной»: «Мастерами, у которых я учился, были в первую очередь Бах и Моцарт, во вторую: Бетховен, Брамс и Вагнер. <...> Я также многому научился у Шуберта и у Малера, Штрауса, Регера» [35, 331].

Ту же мысль неоднократно повторяет Берг в незаконченном труде о своем учителе [7, Приложения 142].

В России Борис Асафьев в 1926 году, при том, что он высказывается о Регере достаточно неопределенно, уверенно относит его к поздним романтикам: «В его творчестве еще многое продолжает оставаться непонятным, и оно представляется скорее отражением романтическим чувством насыщенного мироощущения» [5, 92].

В современном зарубежном музыкознании активно изучается стилистика Макса Регера. Например, исследователи пишут о его «историческом модернизме» [39], о начале «атонального экспрессионизма» [40] в его творчестве.

Обозначив в общих чертах сложность точного и емкого определения стиля Регера, можно обобщить, что оно связана с разнообразием истоков его творчества: от Иоганна Себастьяна Баха до Рихарда Вагнера. Исследователи по-разному заполняют этот ряд, но неизменными остаются Бах, Бетховен, Брамс и Вагнер. В связи с кантатой Регера *100-й псалом* Ю. Крейнина пишет про «свойственное Регеру <...> балансирование между тремя мощными “магнитами” — Бахом, Брамсом и Вагнером». Исследователь там же пишет, что разнонаправленные устремления являются причиной того, что привычное понятие «стилистическая эволюция» является почти неприменимым к творчеству Регера, и в связи с этим представляется наиболее продуктивным классифицировать его сочинения в зависимости от преобладания отдельных стилистических признаков. Например, Крейнина выделяет «бахинский» пласт его творчества (хоральные кантаты, органное произведение, в особенности хоральные прелюдии и фантазии, сонаты, прелюдии и фуги для скрипки соло, виолончельные и альтовые сюиты, *Концерт в старинном стиле* и др.). Аналогично можно обозначить группу «классицистских» сочинений, обнаруживающих влияние венских классиков, в том числе *сквозь призму* Брамса (вариации и фуги на темы Моцарта, Бетховена, Хиллера). В условно «романтическую» группу сочинений попадают многие фортепианные миниатюры и некоторые симфонические произведения (*Симфонический пролог к трагедии*, *Романтическая сюита*, *Балетная сюита*, *4 симфонические поэмы по А. Бёклину*).

Не меньшее разнообразие жанров и стилей наблюдается и в отдельно взятом симфоническом творчестве. По словам Ю. Крейниной, в этом разнообразии симфонических опусов «почти столько же разных путей, сколько сочинений!» [23, 76].

ГЛАВА 2. БЕЗ СИМФОНИИ: ОБЗОР СИМФОНИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Симфоническое творчество занимает видное место в наследии Регера. Композитор писал для оркестра на протяжении всей жизни. К сожалению, до нашего времени дошли не все сочинения, подтверждение существования которых находится в регеровских документах. Однако сохранившаяся большая часть

симфонических опусов (14 оригинальных сочинений, 2 оркестровых переложения) дает богатую почву для изучения (См. Таблицу 1).

Примечательно, что в симфоническом творчестве Регер достиг зрелости сравнительно поздно (по отношению к другим сферам творчества). Возможно, это связано с особенностями его жизненного пути. Исследователи отмечают, что регулярно слышать оркестр Регер мог только в Висбадене, сравнительно небольшом курортном городе, куда композитор переехал в конце 1890 года. И только в XX веке уже сложившийся композитор и педагог живет и работает в крупных музыкальных городах Германии с богатой музыкальной традицией: в Мюнхене с 1901 года и в Лейпциге с 1906 года.

Но важнейшим местом для симфонического творчества Регера стал Майнинген: именно в период руководства капеллой этого небольшого герцогства с 1911 по начало 1914 года созданы его лучшие оркестровые сочинения. Активная дирижерская деятельность повлияла на оркестровку композитора, достигшую в этот период высочайшего уровня, сопоставимого с достижениями его известнейших современников-симфонистов: Г. Малера и Р. Штрауса.

Если сфокусировать внимание на его симфоническом творчестве, то внутри него можно обнаружить деление не только по стилистическому, но и по другому признаку — по принадлежности сочинений одному из двух магистральных направлений романтического симфонизма: «классическому» и программному.

Регер не примкнул полностью ни к одному из них. Он неприязненно относился к программному симфонизму, что подтверждается многими его высказываниями. Но при этом Регер так и не создал симфонии, несмотря на близость его эстетических установок с композиторами, в чьем творчестве был подведен итог развития классического четырехчастного симфонического цикла в XIX веке — Иоганнеса Брамса, Антона Брукнера — чье отношение к музыкальной традиции (прежде всего — к творчеству И. С. Баха) во многом совпадает с позицией Регера.

Соотношение этих двух линий романтического симфонизма важно для понимания симфонического творчества Регера. В частности, обращает внимание идея создания симфонии, ясно прослеживаемая в творчестве Регера. К ранним симфоническим сочинениям относятся три отдельные симфонические части 1889, 1890 и 1902 годов (последняя — незавершенная), а также считающиеся утраченными *Увертюра h-moll* и *Симфония h-moll*. Первым опубликованным симфоническим сочинением с присвоением ему опуса стала *Симфонияетта A-dur* Op. 90 (1904–05). Еще одним примером обращения композитора к четырехчастному симфоническому циклу является *Серенада G-dur* Op. 95. Если взглянуть на дальнейшее симфоническое творчество Регера — вариационные циклы, *Романтическая* и *Балетная* сюиты, *Концерт в старинном стиле*, *Пролог*, *Симфонические поэмы*, — то может показаться, что он в итоге оставил эту идею, сосредоточив свое внимание на других типах крупной формы, в первую очередь на сюитных и вариационных циклах.

Но на проверку оказывается, что Регер практически до конца жизни не оставлял мысли о создании симфонии. Свидетельства этому находятся в его письмах. В письме К. Штраубе от 8 декабря 1912 года из Майнингена Регер пишет:

«Дорогой Карл! Итак, слушай: следующим летом для “подготовки” к симфонии *помимо* моих 4 симфонических поэм по Бёклину <...> я намереваюсь написать еще нечто *бесконечно грациозное*, *преизящно звучащее*, *изыканное* по

музыке и прозрачно инструментованное. Я уже думал о некоей “Балетной сюите”...» [27, 80]. Оба названных сочинения были закончены в 1913 году. Естественно, оба опуса сами по себе не являются *классическими* симфоническими циклами, хотя содержат некоторые его признаки, особенно *Четыре симфонические поэмы* Op. 128 (См. Главу 5).

Сама по себе идея симфонии привлекает внимание. Несмотря на отклонения в сторону программного симфонизма, более вероятным будет предположить, что Рeger собирался писать классический тип симфонии, продолжая традиции Брамса и Брукнера, чем создавать нечто в духе симфоний Малера. Это подтверждается не только всем обликом дарования Рegerа, но и его высказыванием, совершенно определенно демонстрирующим собственную позицию в этом вопросе: «Малер переступает художественные границы, которых Брукнер еще мудро придерживался. Тем самым он превращается в карикатуру на Брукнера» [27, 174].

Столь радикальная оценка эстетики Малера не означает, что Рeger отрицательно относился к творчеству великого современника. Как и в случае со Штраусом и программным симфонизмом, Рeger здесь демонстрирует исключительно несовпадение взглядов с устремлениями своих коллег, полностью отдавая отчет в их огромном даровании и уважая их произведения.

В собственном же творчестве Рeger неоднократно подходил к жанру симфонии, но так и не довел свой замысел до конечного результата. Отчетливо видно, что с высшим инструментальным жанром картина обстоит совершенно иначе, чем с оперой, несмотря на отсутствие в списке сочинений Рegerа обоих жанров.

Симфоническое наследие композитора содержит в себе следы влияния жанра симфонии на многие его сочинения, которое с развитием его творчества также изменялось. В общих чертах эти изменения заключаются в усилении программного наклонения произведений. К симфоническим сочинениям с отсутствием программных черт можно отнести первые симфонические опыты (утерянную *Увертюру h-moll*, увертюру *Heroide*, *Симфоническую часть d-moll*, утерянную *Симфонию h-moll*, *Симфониетту* Op. 90, *Серенаду* Op. 95). Дальнейшие сочинения, с одной стороны, демонстрируют расширение жанровой палитры композитора — *Вариации и фуги* (на тему Хиллера Op. 100, на тему Моцарта Op. 132), сюиты (*Романтическая* Op. 125 и *Балетная* Op. 130), *Концерт в старинном стиле* Op. 123. С другой стороны, появляются сочинения, в которых отчетливо прослеживаются черты симфонии, но также ощущается воздействие программности: *Симфонический пролог к трагедии* Op. 108, *Четыре симфонические поэмы по А. Бёклину* Op. 128.

Первое из названных сочинений, *Симфонический пролог к трагедии*, напоминает больше всего симфоническую поэму с обобщенной программностью. По своему содержательному наклонению он близок типичным для романтизма программным увертюрам (как и ранняя увертюра Рegerа *Heroide*) или симфоническим поэмам. Но в истории музыки есть прецеденты, когда задуманная одна-частная симфоническая поэма становилась первой частью симфонического цикла: например, *Вторая симфония* Малера⁴ или *Седьмая симфония* Шостаковича⁵.

⁴ Об этом пишет И. А. Барсова, ссылаясь на воспоминания И. Б. Фёрстера [6, 81].

⁵ См. об этом в монографии С. Хентовой «Шостакович» [29-II, 24-29].

Особенности *Симфонического пролога к трагедии* дают основания и в нем увидеть потенциальную симфонию, однако, так и оставшуюся нереализованной.

Другое сочинение Регера — *Четыре симфонические поэмы по А. Бёклину* — оказывается иначе связанным с симфоническим жанром. Если *Пролог* демонстрирует монументальное разрастание изнутри конструктивно «простой» формы, что довольно типично для Регера⁶, то цикл симфонических поэм по своему масштабу является словно «сжатым» подобием симфонического цикла.

Высшим достижением Регера в симфонической музыке считаются его вариационные циклы. Однако в ракурсе сюжета симфонии они менее всего связаны с этим жанром, представляя собой отдельную группу сочинений, как и сюиты.

Поэтому в следующих главах рассматриваются наиболее близкие к симфонии сочинения Регера, и на основании анализа прослеживаются отношения композитора с этим жанром.

ГЛАВА 3. РАННИЕ СИМФОНИЧЕСКИЕ ОПУСЫ 1880–1890 ГОДОВ: ПРОБЫ ПЕРА

Увертюра «Heroide»

Увертюра «Heroide» — *первое* из дошедших до нас симфонических произведений композитора. Оно датируется 1889 годом, то есть завершено шестнадцатилетним композитором.

В нем узнаются самые характерные черты регеровского метода: сочетание классических традиций и трудно преодолимое тяготение к программности.

Увертюра написана для классического парного симфонического состава, усиленного флейтой пикколо, контрафаготом и тремя тромбонами (оркестр *Пятой* и *Девятой* симфоний Л. Бетховена).

Неизвестно, какой был первоначальный замысел этого произведения. В каталоге сочинений Регера (статья С. Попп в MGG) [45] Увертюра обозначена как «Symphoniesatz» — «симфоническая часть»⁷. Действительно, эта масштабная сонатная форма с медленным вступлением вполне могла бы стать первой частью симфонического цикла.

Общий характер этого сочинения можно выразить как героико-драматический. Драматический тонус задается тревожной главной партией, контрастные жизнеутверждающие образы сосредоточены в побочной: светлая хоральная первая тема побочной партии и героическая фанфарная вторая.

Особенно важной в драматургии формы является тема вступления, которая затаенно-грозно открывает сочинение, а затем активно участвует в развитии, неоднократно появляясь в разработке и репризе. Ее появления в разработке звучат

⁶ Здесь уместно вспомнить высказывание Регера о собственном скрипичном концерте: «Он был и останется монстром» [27, 58].

⁷ В полном издании произведений Регера (Breitkopf & Härtel, 1974) изменено жанровое определение произведения — оно названо Увертюрой: «Heroide» Ouverture <d moll>. Так как композитором написана еще одна симфоническая часть в той же тональности, представляется целесообразным называть эту часть — *Увертюрой*, а ту — собственно *Симфонической частью d-moll*.

у медной группы: то грозно-судьбоносно, то приглушенно на *pp*, и последний раз она звучит в репризе, на территории главной партии.

В увертюре «Heroide», можно найти связи с творчеством Листа. Название увертюры сразу обращает на себя внимание. Скорее всего, композитор использовал это обозначение только для того, чтобы наметить образную сферу, а именно — героическое начало. Любопытно, что это почти единственное сочинение с таким названием. Похожее название в музыке есть в симфонической поэме Ф. Листа *Heroide funebre* (Похороны героя), которое чаще переводится на русский как Плач о героях. Но если у Листа в названии симфонической поэмы ясно обозначена траурная тематика, то Регер оставляет только героическую сферу.

Конечно, при этом листовско-регеровское французское обозначение образной сферы является отголоском знаменитого подзаголовка *Третьей симфонии* Бетховена: *Eroica*, вторая часть которой — знаменитый *Marcia funebre*.

О связи Регера — крупного немецкого композитора XIX–XX веков — с творчеством Бетховена, казалось бы, можно и не говорить как об абсолютно очевидном. И все же следы «размышлений» о Бетховене в симфонической музыке Регера слишком характерны, чтобы не обратить на них внимание. Нагляднее всего это проявляется в образном строе и тональной сфере, в которой Регеру как будто трудно уйти от тональности *Девятой симфонии* Бетховена. Напряженный драматизм ре-минора Девятой несколько раз отзывается в его симфонических сочинениях, которые, однако, он так и не опубликовал: это увертюра *Heroide* (1889), *Symphoniesatz d-moll* (1890) и незавершенная *Symphoniesatz d-moll* (1902). Если в последних двух названных сочинениях эта связь — на уровне тональности, жанра, тонука высказывания, то в *Увертюре* обнаруживается почти цитирование материала в аналогичном разделе формы.

Кода в *Увертюре* Регера начинается с мрачного нарастающего basso-ostinato на волнообразный мотив спуска-подъема от I ступени к V и обратно, с разными вариантами VI и VII ступеней в нисходящем и восходящем движении. Этот раздел вызывает в памяти коду I части Девятой симфонии Бетховена, с суровым «траурным маршем» на basso-ostinato [Пример 1]. Это сходство наглядно обнаруживает глубокое знание и органичное впитывание традиции у Регера.

Тема вступления также демонстрирует глубинную связь Регера с творчеством других композиторов, свидетельствуя об освоении юным композитором интонационного пласта своей эпохи.

Эта сумрачная приглушенная фанфара обнаруживает связи со многими романтическими темами. Две из них кажутся особо близкими регеровской теме вступления. С одной стороны — антракт к третьему акту *Лоэнгрин* Р. Вагнера, начинающийся взлетающей триолью фанфарой. Но ладовые и интонационные особенности регеровской темы вместо воодушевления и открытого ликования изменяют характер мотива на противоположный: сумрачный, грозный, затаенно-тревожный, что удивительно роднит его с другой темой. Это — мрачная тема траурного марша из *Второй симфонии* Г. Малера, которая как будто с трудом преодолевает октавный подъем по звукам II₇. Примечательно, что эта симфония является современницей *Увертюры* Регера: симфония была начата в 1888 году, а *Увертюра* датируется 1889 годом. Несмотря на скептическое отношение к творчеству Малера, Регер неожиданно оказывается близок ему в конкретном звукообразе. Не случайно неопределенно-томительное звучание полууменьшенного септаккорда

стало своеобразным символом романтической эпохи, получив гениальное воплощение в «тристан-аккорде». И Малер, и Рeger были воспитаны на вагнеровской музыке (достаточно вспомнить поездку Рegerа в Байройт в 1888 году). Но Малер в это время был уже сформировавшимся композитором-симфонистом, приближающимся к тридцатилетию, тогда как шестнадцатилетний Рeger только начинал свой творческий путь. [Пример 2].

Одной из ярких и важных тем увертюры является вторая тема побочной партии — опираясь на фанфарную интонационность, она является главным носителем героического начала, обозначенного в названии произведения. Первое ее появление тихое, как будто издали — у солирующей валторны на фоне тремолирующе-шелестящего аккомпанемента высоких струнных. Такое появление героической темы перекликается с отдельными эпизодами в симфониях других композиторов: мотив главной партии у валторны перед репризой первой части *Третьей симфонии* Бетховена, а также «благая весть» из вступления к финалу *Первой симфонии* Брамса (как удачно окрестил эту до-мажорную тему И. И. Соллертинский). Аналогично названным примерам, тема Рegerа постепенно накапливает энергию, чтобы в конце экспозиции уже мощно прозвучать на *ff* у валторн, виолончелей, контрабасов и контрафагота. [Пример 3].

Ранние симфонические сочинения Рegerа отличает характерная особенность — все границы разделов формы ярко, даже несколько преувеличенно маркированы. Форма разворачивается несколько дискретно, от цезуры до цезуры, которые отмечены ферматами или буквально на последней ноте фрагмента, или на разделительной тактовой черте. Такие остановки и темповые колебания в целом созвучны романтически экзальтированному тону высказывания Рegerа во многих сочинениях. Но в ранних сочинениях они скорее отрицательно сказываются на общем ощущении формы. В дальнейшем творчестве Рeger преодолел известную фрагментарность формы ранних работ, о чем свидетельствуют такие монументальные сочинения, как скрипичный и фортепианный концерты, *Симфонический пролог к трагедии* и др.

Symphoniesatz d-moll

Симфоническая часть d-moll (WoO I/3) датируется 1890 годом. Это вторая из дошедших до нас крупных симфонических работ композитора, если не считать *Увертюру h-moll*, считающуюся утерянной. Хронологическая близость с предшествующим оркестровым сочинением, увертюрой *Heroide* (1889) провоцирует на сравнение с ним.

Предварительное сопоставление этих двух близких по жанру опусов (если вспомнить один из вариантов названия *Увертюры* как *Symphoniesatz* — *симфоническая часть*) позволяет наглядно выявить их сходства и различия. Сходства — общая тональность d-moll, сонатная форма и драматический характер этих произведений.

В отличие от *Увертюры*, *Симфоническая часть* более сжата, концентрирована и динамична. Это выражается и в метрической организации (2/4 после 6/4 *Увертюры*), и в общем объеме (279 т. против 398), и в форме (без медленного вступления), и в темповой организации (*Allegro* от начала до конца), и в оркестровом составе (без тромбонов, контрафагота и малой флейты — как классический оркестр до *Пятой симфонии* Бетховена).

Справедливым кажется предположение редакторов, что это произведение создавалось как первая часть симфонического цикла. Развернутое указание темпа и характера (*Allegro maestoso, ma un poco appassionato*), сонатная форма с точным повтором экспозиции и интенсивной разработкой, а также стремительный тип движения позволяют предположить с большой долей вероятности, что перед нами — первая часть предполагавшейся драматической симфонии.

Детали формы свидетельствуют о соединении классических принципов формообразования (противопоставление драматической главной партии и светлой побочной, разработка из двух разделов, отвечающих расположению материала в экспозиции, точная реприза с тональным подчинением, кода, опровергающая образную сферу побочной и восстанавливающая преобладание образно-интонационной сферы главной партии) с типичными особенностями романтического высказывания (например, преувеличенная эмоциональность и возбужденность, нагнетание и разрастание основного образа, выраженное в трехчастной форме главной партии с динамизированной репризой).

В целом и *Увертюра Heroide*, и *Симфоническая часть* демонстрируют уверенное владение формой и оркестром и высокую технику работы с материалом. В стиливой палитре Регера обозначается владение внешними параметрами бетховенского симфонизма, но до внутреннего обоснования всех происходящих процессов и событий в этих сочинениях композитору еще далеко — его собственный стиль впереди.

Несколько нарушая хронологические рамки этой главы, упомянем еще об одном симфоническом фрагменте, обнаруженном Ф. Штайн-Килем в 1931 году. Случайно наткнувшись на объявление о продаже «рукописи симфонии Регера» во Франкфурте, автор статьи приобрел 36 страниц партитуры неоконченного сочинения с надписью Регера на первой странице: «Начало несчастливой симфонии Макса Регера. Мюнхен 26 мая 1903» [49, 255]. Ф. Штайн-Киль сообщает, что этот фрагмент был подарен некоему мюнхенскому другу Регера, который добавил приписку: «Начало первой части симфонии, написано в начале и летом 1902 г.» [Ibid]. Фрагмент (168 т.) представляет собой экспозицию и разработку сонатной формы, для большого четверного состава оркестра, с двумя арфами и усиленными медной и ударной группами.

Черты этой сонатной формы оказываются типичными для Регера: драматичная главная партия (d-moll), сразу оплетаемая многочисленными контрапунктами, активно модулирующая и неустойчивая; хоральная побочная (F-dur) у деревянных духовых, приходящая к героическому звучанию у меди в конце экспозиции; напряженная разработка с несколькими разделами, размер 6/4 — все это роднит ее, с одной стороны, с предыдущими сочинениями (*Heroide* и *Symphoniesatz*), а с другой — предвосхищает *Симфонический пролог к трагедии*.

Анализируя стилистику незавершенного сочинения в связи с фактом отказа от его завершения, автор статьи приходит к выводу, что индивидуальный стиль композитора, который наиболее ярко сложился к этому времени в органных сочинениях, оказался сложным для крупной симфонической формы. Регеру еще не удалось совместить «беспокойно меняющуюся в каждой доле такта гармонию», насыщенную линейную фактуру, «бесконечное модулирование» со средствами большого романтического оркестра и «пластикой симфонического развития». Осознав это, Регер переключился на более скромный состав (и доступный язык)

в следующих сочинениях — *Симфониетте* и *Серенаде*. Это подтверждается подписью владельца рукописи, который на обложке написал: «Композитор не закончил эту работу, по собственному заявлению, потому что в то время, когда он взялся за нее, его средства еще не были достаточными чтобы сказать то, что он хотел сказать» [49, 256]. Тем не менее Регер достиг своей цели позже, овладев средствами большого симфонического оркестра в *Симфоническом прологе к трагедии*.

ГЛАВА 4. «ПОЧТИ» СИМФОНИИ: ЦИКЛИЧЕСКИЕ СОЧИНЕНИЯ 1900-Х ГОДОВ

Все рассмотренные выше произведения Регера при жизни композитора не публиковались и, скорее всего, ни разу не были исполнены. До начала XX века Регер не заявлял о себе как симфонист. Вероятнее всего, это связано с его постоянным критическим отношением к собственному творчеству. Так, например, в 1889 году он пишет своему учителю А. Линднеру, что «по большей части я сам чувствую свою незрелость, а кроме того, скажу, что все мои сочинения, написанные до сих пор, макулатура, ибо им недостает художественной законченности» (в письме от 30 августа) [27, 22]. Аналогичную мысль Регер повторяет спустя пятнадцать лет, в 1906 году, отговаривая владельца издательства «С. F. Peters» от приобретения прав на издание своих ранних опусов:

«Настоятельнейше прошу Вас не приобретать для Вашего издательства ни одного моего юношеского сочинения, в том числе ни одного, напечатанного Аугенером [владельцем лондонского издательства “Augener & Co.” — М. Н.]; переделка всех этих вещей абсолютно бесцельна; сам я начинаю считать моим сочинениям только с ор. 27 [Хоральная фантазия *Ein feste Burg* для органа. — М. Н.]» (из письма Г. Хинриксену от 22 января 1906 года) [27, 25].

Первый опубликованный симфонический опус Регера — *Симфониетта* Ор. 90 (1905) — от предыдущих рассмотренных оркестровых сочинений отделяет пятнадцать лет. Скорее всего, неким переломным сочинением была утерянная *Симфония h-moll WoO I/5* 1895–96 годов, но здесь сегодня приходится ограничиваться не более чем предположениями. После этого сочинения Регер вернулся к оркестру уже зрелым мастером, перешагнув порог тридцатилетия⁸. На следующие годы (чуть более 10 лет) приходится все разнообразие его симфонических сочинений.

Весь данный период творчества Регера связан с крупными музыкальными центрами Германии: с 1901 года композитор живет и работает в Мюнхене, с 1907 — в Лейпциге, затем с 1911 по 1914 — в Майнингене. Последние годы жизни в Йене, после перенесенной душевной болезни, отличаются сравнительно небольшим числом законченных сочинений, среди которых чисто оркестровые отсутствуют.

Симфониетта A-dur Ор. 90

Первым опубликованным симфоническим опусом Макса Регера стала *Симфониетта A-dur* Ор. 90. История этого и некоторых других его сочинений связана

⁸ Здесь интересно отметить параллель с творческим путем Иоганнеса Брамса, вплотную приступившего к сочинению *Первой симфонии* уже после сорока лет.

с одним из друзей композитора, способствовавшим популяризации регеровского творчества. Придворный капельмейстер в Мюнхене, руководитель Мюнхенской королевской академии музыки (с 1904 г.) дирижер Феликс Моттль (1856–1911) принял участие в судьбе Регера и как работодатель, пригласив последнего преподавать в Академии композицию, контрапункт и игру на органе в 1905–1906 годах.

Премьера *Симфониетты* состоялась 8 октября 1905 года в Эссене, в Мюнхене она впервые прозвучала 2 февраля 1906 года. С мюнхенской премьерой связан курьезный случай, произошедший в течение двух недель после исполнения. 7 февраля в печати появилась статья с резкой критикой сочинения, в ответ на которую ученики Регера устроили кошачий концерт под окнами автора статьи, критика Рудольфа Луиса. Критик ответил 12 февраля в печати на эту выходку, поблагодарив участников за своеобразно исполненные «отрывки из *Симфониетты* своего учителя». Сам Регер в этот конфликт не вмешался, но на инцидент остро отреагировал, что отразилось в его письмах [27, 39–40].

Этот случай острой реакции композитора на критику, один из многих, важен для понимания *Симфониетты*. Само название сочинения как будто обещает миниатюрность и простоту, однако эти ожидания не оправдываются. Пятьдесят минут звучания музыки с полифонически насыщенной тканью и в очень плотной оркестровке придают *Симфониетте* известную тяжеловесность, характерную для многих сочинений Регера.

В результате использование подобного названия сказывается исключительно на образно-эмоциональном строе сочинения, которое опирается преимущественно на песенно-танцевальный материал и отличается светлым характером звучания, со многими юмористическими страницами.

Симфониетта A-dur Op. 90 — это классический четырехчастный цикл, крайние части которого написаны в сонатной форме, а средние — в сложной трехчастной (вторая часть — скерцо d-moll, третья — *Larghetto fis-moll*). Обозначенные выше жанровое наклонение и образный строй сочинения отражаются и на составе оркестра. В *Симфониетте* Регер использует так называемый малый симфонический оркестр, без тромбонов и тубы, но добавляет к нему арфу, которая придает звучанию оркестра особый колорит. Действительно, юмористическая сфера, звенящий колорит звучания, создаваемый арфой, а также песенно-танцевальная основа большинства тем обнаруживают неожиданную связь *Симфониетты* с другим сочинением, посвященным детской образности, основанным на песенно-танцевальном тематизме и отличающимся камерностью звучания — с *Четвертой симфонией* Густава Малера (1899–1900). Даже история создания Op. 90 — с разросшимся по сравнению с первоначальной идеей результатом — оказывается общей для обоих сочинений: «Я хотел написать только симфоническую юмореску, а у меня вышла симфония нормальных размеров», — писал Малер про свою *Четвертую* [6, 151]. При всем различии этих двух сочинений, в них обнаруживаются общие черты: как и у Малера, в *Симфониетте* Регера атмосфера игры, бесхитростного веселья (в I, II и IV частях) соединяется с возвышенностью и одухотворенностью (внезапно появившийся хорал в середине трио в Скерцо и вся III часть), причем средства выразительности, найденные в *Симфониетте*, окажутся константными и в дальнейшем симфоническом творчестве, обнаруживая связи с другими сочинениями — *Симфоническим прологом к трагедии* Op. 108 и первой из *Четырех симфонических поэм* Op. 128 (*Скрипач-отшельник*).

Очевидную образную связь *Larghetto* с первой симфонической поэмой (*Скрипач-отшельник*) указал сам композитор в письме Феликсу Моттлю от 22 июня 1905 года:

«Я представляю себе 3-ю часть медленной, широкой, однако не затянутой, словно залитой лунным светом, похожей на старинный немецкий романс — если Вам интересно, над моим письменным столом висит бёклиновский “Отшельник, играющий на скрипке”! Так вот настроение там то же самое» [27, 81].

Образная параллель наглядно воплощается и в оркестровых средствах: в обе партитуры Регер вводит скрипку соло, благостно парящую над оркестровой тканью и олицетворяющую этот возвышенно-созерцательный образ.

Заслуживает внимания жанровое указание, высказанное Регером в письме к Моттлю — «старинный немецкий романс». В контексте немецкой симфонической литературы вряд ли можно трактовать это упоминание как случайное совпадение со II частью *Четвертой симфонии* Р. Шумана, имеющей именно такой подзаголовок — *Romanza*. Жанровому параллелизму сопутствует и интонационная близость тем Регера и Шумана, особенно ярко проявляющаяся в начале темы (восходящий затактовый мотив) и в ее кадансе.

Эта параллель позволяет уже на основании одной только III части *Симфонии* заслуженно поставить Регера в ряд немецких симфонистов-романтиков, органично претворяющих в симфониях песенно-романсовые интонации как самостоятельных стилистический пласт. И в этом ряду — Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, И. Брамс, М. Регер — опять рядом с автором *Симфонии* оказывается столь почитаемый им Брамс, вознесший «старинный немецкий романс» на недостижимую высоту в III части *Третьей симфонии*. Тема Брамса, в свою очередь, тоже обнаруживает связь с упомянутой темой Шумана, что неоднократно подчеркивалось исследователями, в частности — М. С. Друскиным [10, 106]. [Пример 4].

В *Симфонии* Регера *Larghetto* — лирическая кульминация цикла, развивающаяся от лирико-элегического романса в *fis-moll* до восторженно-просветленного высказывания, возносящегося в недостижимые выси тональности *Fis-dur*. Из всех частей цикла она выделяется своей непрерывностью: мелодия развивается от первого до последнего такта, переходя свободно между отдельными группами инструментов и солистом, свободно взлетая и опускаясь. В музыке III части обнаруживаются черты музыкального языка великого мага оркестра, Рихарда Вагнера, чей принцип так называемой «бесконечной мелодии» воплотил Регер в своем *Larghetto*. Вместе с этой параллелью возникает еще один немецкий симфонист, которому принадлежит заслуга перенесения закономерностей музыкального языка Вагнера в жанр симфонии — Антона Брукнера. Именно его медленным частям оказывается близок Регер в принципах формообразования *Larghetto*.

В конструкции III части можно найти признаки сложной трехчастной формы, средний раздел которой начинается в 39 такте (ц. 45), а реприза в такте 58 (цифра 47). Реприза динамизированная, так как она заметно меняет свою структуру по сравнению с первой частью, форма которой тоже не совсем обычна.

Первая часть *Larghetto* напоминает простую двухчастную форму с включением, первая часть которой состоит из трех предложений. Первые два предложения

излагают основную тему романса и образуют период повторного строения⁹, замыкающийся прерванным кадансом в *cis-moll*, после которого вступает солирующая скрипка с новым материалом в *A-dur*¹⁰. Именно это третье предложение возвращается во второй части после развивающего построения, замыкая тем самым простую двухчастную форму.

Яркость этого нового материала располагает к тому, чтобы назвать его новой темой, но характер его появления (как неожиданное продолжение), тональный план (третье предложение начинается в *A-dur* и заканчивается в *Fis-dur*) и каданс, повторяющий каданс второго предложения (в другой тональности и уже не прерванный, а на совершенной тонике), словно ставящий точку в недоговоренном предыдущем высказывании, свидетельствуют скорее о том, что это третье, завершающее предложение необычного периода. Эмоциональный тонус этого материала (яркое начало от вершины-источника в мажоре, экзатичность и многословность у скрипки-соло) выводит высказывание на качественно новый уровень по сравнению со сдержанным, сосредоточенным началом части.

И действительно, в дальнейшем начальная романсовая тема больше не проводится целиком, ее вытесняет материал третьего предложения, который сначала заканчивает первую часть (ц. 44 — включение в простой двухчастной форме), а затем и начинает репризу (ц. 47). Каждое из этих проведений заканчивается по-разному: в конце первой части — совершенным кадансом в *A-dur*, в репризе — прерванным кадансом, переводящим развитие из готовящегося *Fis-dur* во внезапно наступивший *D-dur*.

Средний раздел — это эпизод сложной трехчастной формы (в *A-dur*). Новая тема звучит в основном у деревянных духовых инструментов, и своей «бесхитростностью» разряжает напряженный эмоциональный тонус крайних частей. Два повторных предложения по-разному развивают одинаково начинающийся материал, и во втором из них появляются начальные фразы первой темы, сначала у гобоев, фаготов и альтов, затем у труб и валторн, подготавливающие наступление репризы: она появляется как кульминация развития и начинается с сольного материала третьего предложения в *A-dur*.

Реприза — синтезирующая, в ней одновременно объединяются все три материала: сольный из третьего предложения первой части, тема эпизода, которая словно продолжает развитие среднего раздела (второй такт ц. 47, партия первого кларнета и первой валторны), и фразы первой темы, соединяющиеся с первым мотивом сольной темы (4 т. до ц. 49).

В результате III часть *Симфонии* оказывается самой интересной по форме из всех частей цикла, при этом сохраняя относительно небольшие размеры (около 7 минут звучания).

Во всех остальных частях можно обнаружить типичную для Регера маркированность границ разделов формы, которые обнаруживают цельность и симметричность всей конструкции, несмотря на значительный масштаб частей и сложность музыкального языка. В отличие от ранних симфонических опытов

⁹ Модулирующий во втором предложении в тональность натуральной доминанты (*cis-moll*).

¹⁰ Подобная форма из трех предложений (AAB) близка старинной песенной форме — так называемой *Varform*, что еще раз подчеркивает связь этой темы с немецкой песенной традицией. Такую же структуру имеет тема эпизода в *Симфоническом прологе к трагедии*.

(см. выше) в *Симфонии* все цезуры и границы разделов уже не нарушают логичного течения формы, а воспринимаются естественно.

II часть (d-moll) представляет собой скерцо, написанное в сложной трехчастной форме. Самым важным моментом в этой части представляется средний раздел в Трио, в котором неожиданно появляется экспрессивная тема хорального склада в тональности h-moll.

Кроме тонального плана, важно и жанровое соотношение тем трио. Первая тема — песенного склада, напевная и спокойная. Вторая, которой начинается середина — напряженный, экспрессивный хорал в h-moll¹¹ [Пример 5]. Экспрессию создает не только динамика (*ff*) и артикуляция (акценты на каждой четверти), но тембровые краски — первое ее проведение в первой октаве скрипки играют на струне «соль»¹². Появление такой темы вносит в безмятежное трио драматизм, даже с некоторым трагическим оттенком. С новым материалом чередуется повтор фраз основной темы трио, которая как будто вступает в диалог с романтически экспрессивным хоралом, одновременно подготавливая репризу. И действительно, после 14 тактов середины начинается реприза, сглаживающая этот неожиданно обострившийся конфликт, хотя его полное преодоление наступит только в следующей части, тональность которой (fis-moll) наиболее близка внезапно и ненадолго возникшему h-moll.

Конструктивные закономерности, способствующие цельности и логической связи частей цикла, не ограничиваются только тональными связями. *Симфония* содержит явные интонационные связи между темами разных частей, что является признаком «серьезной», зрелой симфонии.

Главный связующий интонационный элемент, проходящий через все части *Симфонии* — гармоническая последовательность двух трезвучий в мажоре: $I_3^5 - VII_3^5$ *низкая*. Этот оборот с двойной субдоминантой впервые появляется в теме побочной партии I части (2-й такт от цифры 5 в партитуре), затем возникает в теме трио в Скерцо и мелькает в развитии тем третьей части (в одинаковых кадансах в конце предложений — один такт до ц. 42 и один до ц. 43¹³) и финала (в связующей части; впервые — в тактах 8–9 после ц. 56). Не становясь главенствующей лейттемой (как в некоторых симфониях других композиторов), этот элемент тем не менее способствует цельности масштабной и разнообразной по языку *Симфонии*.

¹¹ Обращает на себя внимание характерный для Регера тип изложения хоральной темы — секвентный повтор первой фразы на секунду выше. Отметим, что, в отличие от других примеров, эта тема минорная и напряженная, лишенная созерцательности. Это влечет и специфическое тональное соотношение первых фраз: h-moll драматично сопоставляется с тональностью II пониженной ступени — C-dur.

¹² Совокупность выразительных средств этой темы заставляет вспомнить другую хорально-экспрессивную тему струнных в той же тональности (h-moll) — тему финала *Шестой симфонии* Чайковского.

¹³ В басу на втором аккорде снизу добавляется малая терция, образуя малый минорный септаккорд, однако в верхних голосах сопоставление двух мажорных трезвучий слышно ярче из-за мелодического хода по всем трем верхним звукам второго аккорда; на слух здесь как будто возникает полипластовость, в которой бас ненадолго отделяется от остального аккорда, чтобы затем соединиться в функциональном полном кадансе S-D-T.

Крайние части *Симфониетты*, обе в сонатной форме, наиболее ярко представляют светлую, игровую, камерно-бытовую образную сферу, которая заложена в жанровом обозначении цикла. В них Регер демонстрирует безупречное владение формой, которого не хватало в ранних его пробах в симфоническом жанре.

В I части преобладает лирическое начало с уклоном в танцевальную сферу (чему в немалой степени способствует размер 6/8). Главная и побочная партии не противостоят друг другу, а скорее сближаются: в конце экспозиции и в коде их материал соединяется в контрапункте.

Финал — это ликующее завершение *Симфониетты*. После всех перипетий Скерцо и *Larghetto* в нем устанавливается ничем не омраченный жизнеутверждающий колорит. Оживленный характер движения (*Allegro con spirito*) и жанровые признаки польки (и даже галопа) возвращают радостную детско-игровую сферу, намеком обозначенную в первой части.

Сонатная форма финала несколько иная: основной контраст в ней проявляется между моторной главной и спокойной побочной партиями. Тональное соотношение традиционное: побочная в экспозиции — в тональности доминанты (E-dur), а в репризе — в основной (A-dur).

Финал — жизнерадостный итог *Симфониетты*, все драматичные и рефлексирующие события которой оказываются сконцентрированными в средних частях.

Серенада G-dur Op. 95

Следующее после *Симфониетты* симфоническое сочинение Регера — *Серенада* для оркестра Op. 95. Регер закончил ее в июле 1906 года, премьера состоялась 23 октября 1906 года в Кёльне. Первым исполнением дирижировал Фриц Штайнбах (1855–1916) — немецкий дирижер и один из предшественников Регера на посту руководителя Майнингенской придворной капеллы (1886–1903), рекомендовавший Регера на этот пост в 1911 году. Сам композитор в письме Г. Хинриксену в 1908 году назвал Штайнбаха одним из «самых активных первооткрывателей моих “вещей”» [27, 53]. Сотрудничество Регера и Штайнбаха было наиболее интенсивным в 1900-х годах, когда последний был с 1903 по 1914 год генеральмузикдиректором в Кёльне — именно с этим городом связаны премьеры трех симфонических сочинений Регера: *Серенады* Op. 95 (1906), *Вариаций и фуги на тему И. А. Хиллера* Op. 100 (1907), *Симфонического пролога к трагедии* Op. 108 (1909).

После *Симфониетты* в *Серенаде* очевидно движение в противоположную от жанра симфонии сторону. Сам жанр *Серенады*, масштаб произведения, уменьшенный по сравнению с *Симфониеттой* состав оркестра (без труб) — все это указывает на известное отступление от симфонии в пользу камерности рассматриваемого сочинения. Структура цикла остается четырехчастной, но снижается удельный вес средних частей (II — *Vivace e Burlesca*, III — *Andante semplice*): они становятся интермедиями между крайними «сонатными» частями цикла. При этом Регер сохраняет принцип интонационно-тематических связей между частями: тема I части звучит в Скерцо и в Финале, а II, III и IV часть содержат еще одну общую тему (тема среднего раздела Скерцо первый раз возвращается в измененном виде в связующей части *Andante*, а во второй — в связующей части Финала).

Наблюдается известное упрощение и в музыкальном языке *Серенады*, о чем сам Регер очень выразительно высказался в письме издателям Лаутербаху и Куну: «...это сочинение — столь ясное и при том все-таки оригинальное — должен

понять любой представитель Ноева Ковчега при 1-м же прослушивании!» (в письме от 13 мая 1906 года) [27, 42].

Серенада Op. 95 стала первым сочинением Регера, с которым он выступил в России в свой единственный визит в Санкт-Петербург в декабре 1906 года по приглашению А. Зилоти. В этой поездке, обсуждавшейся с осени 1905 года, Регер изначально планировал выступить с *Симфониеттой* Op. 90, однако впоследствии заменил ее на написанную позже *Серенаду* Op. 95. С большой долей вероятности можно утверждать, что *Серенада*, исполненная под управлением автора в концерте 2 (15) декабря 1906 года в зале Дворянского собрания, стала первым оркестровым сочинением композитора, прозвучавшим в России, и, возможно, одним из первых оркестровых сочинений Регера, прозвучавших за пределами Германии (например, в Гааге это же сочинение впервые было исполнено только 10 января 1907 года оркестром «Concertgebouw» под управлением В. Менгельберга).

Направление творческой эволюции Регера после *Серенады* ясно обозначило отход композитора от симфонического типа цикла, поэтому наиболее близкое к симфонии сочинение — предшествовавшая *Серенаде* *Симфониетта* Op. 90.

Серенада как жанр (оркестровый цикл) принадлежит скорее «предсимфоническому» пласту оркестровой музыки, в котором выковывалась симфония в эпоху классицизма (к этой же группе относятся дивертисменты, кассации и пр.). Показательным является и варьируемый исполнительский состав: композиторы писали серенады для духовых, струнных инструментов, или для камерных ансамблей. Из оркестровых серенад наиболее известны серенады Моцарта, Брамса, Чайковского, Глазунова. В творчестве отдельных композиторов сочинения в жанре серенады для оркестра предшествуют созданию симфонии (например, две *Серенады для оркестра* Брамса, написанные в 1858 и 1859 гг.), тогда как у Регера *Серенада* находится скорее на пути от симфонии, хотя и сохраняет схему симфонического четырехчастного цикла.

В *Серенаде* Регера господствуют светлые лирические образы. Тон всему циклу задает тема главной партии I части — сквозная тема цикла. Некоторый контраст вносят Скерцо и Финал, но в этих оживленных скерцозных частях последнее слово остается именно за темой главной партии I части: она возвращается в коде обеих частей, утверждая преобладание основного лирического образа. В коде Скерцо тема появляется как реминисценция и звучит всего два такта перед заключительным кадансом, тогда как в Финале кода становится самостоятельным крупным разделом, в своем темпе (более спокойном), и тема первой части в ней звучит целиком — так же, как в начале сочинения.

Тематическое объединение цикла носит в *Серенаде* двойственный характер. Тема первой части является внешним обрамлением, объединяющим цикл и сглаживающим все возникающие контрасты под эгидой главенствующего образа. А промежуточная тема в средних частях объединяет их между собой изнутри, выявляя их интермедийное значение между краями цикла и связывающая их с финалом.

Серенада написана для парного состава (без труб), с добавлением арфы. Источник тембрового разнообразия — струнные; на протяжении всего сочинения Регер разделяет их (за исключением контрабасов) на две группы: *con sordini* и *senza sordini*. Этот же прием композитор повторит в одном из своих позднейших сочинений — в первой симфонической поэме *Скрипач-отшельник* из *Четырех симфонических поэм* Op. 128 (1913).

В сонатных формах крайних частей есть много общего, и даже схожего с сонатными формами рассмотренных выше сочинений¹⁴.

Тема главной партии I части — основной носитель камерно-лирического начала. Камерно-бытовой, песенный характер этой темы связан и с ее интонационным строем: ядро темы (первая фраза) состоит из двух мягких восходящих мотивов, очерчивающих звуки тонического (терция на III) и доминантового (квинта на V) трезвучий, и одного компенсирующего нисходящего мотива от I к V ступени, с подчеркиванием остановки на последней верхним вспомогательным звуком. Для слушателя, знакомого с русской музыкой, песенно-романсовые истоки этой темы ощущаются на генетическом уровне, ассоциируясь с гениальным романсом А. Е. Варламова *Красный сарафан*, тоже написанным в G-dur¹⁵. [Пример 6].

Вторая часть (*Vivace a Burlesca*) — стремительное скерцо, пролетающее всего за пару минут как фантастическое видение. Основной характер задает первая тема: стремительные пассажи шестнадцатых, словно пронсящие неясные образы, не дающие себя рассмотреть. Отчасти эта тема перекликается с главной партией увертюры *Сон в летнюю ночь* Мендельсона, с порхающей «эльфийской» образностью.

Форма этой части — двойная трехчастная, но с сильно измененными повторами обеих частей. Тем всего две, причем тема среднего раздела сначала появилась как вторая часть в простой двухчастной форме (с включением) внутри первой части. Два средних раздела начинаются в *dis-moll* и *d-moll* соответственно, они построены на развитии хроматической синкопированной темы, появившейся еще в первом крупном разделе формы. Основные изменения происходят в двух репризах: первая начинается в *e-moll* и получает интенсивное развитие с появлением новых скачковых мотивов, скандируемых на фоне шуршащей фигурации шестнадцатыми. Вторая реприза сокращенная; она звучит в основной тональности, постепенно замедляется и угасает, словно исчезающие фантастические образы, бывшие не более чем видением. Появившийся перед заключительным кадансом мотив главной партии I части можно трактовать как слово «от автора» после рассказанной фантастической сказки.

Третья часть написана в форме рондо-сонаты (без последнего проведения рефрена). Музыка *Andante* попадает в ряд лучших лирико-созерцательных страниц регеровской музыки, вместе с *Larghetto* из *Симфониетты* и *Скрипачом-отшельником* из *Четырех симфонических поэм*. Роль солирующей скрипки (как в названных сочинениях) в *Andante* выполняет вторая, засурдиненная группа струнных, оплетающая подголосками все более экстатические проведения главной и побочной в репризе.

В этой многотемной форме кроме главной, связующей и побочной тем единжды появляется еще одна: перед первым проведением побочной партии четыре такта звучит неустойчивая хроматическая тема из середины Скерцо, как мимолетное напоминание о тревожных образах II части.

¹⁴ Подробнее — в Заключении.

¹⁵ В этом контексте решение Регера заменить *Симфониетту Серенадой* в российских гастроях выглядит еще более удачным, хотя и остается *удачной случайностью* — вряд ли композитор мог знать музыку Варламова до первого своего тесного контакта с русской культурой.

Сама же тема главной партии — созерцательная, в аккордовой фактуре — содержит в себе типичное для хорально-созерцательных тем Регера секвентное сопоставление первых двух фраз в секундовом соотношении.

Финал написан в сонатной форме. Это веселая, энергичная музыка песенно-танцевального склада, которая после беспокойного Скерцо и рефлекслирующего *Andante* становится бодрым завершением цикла.

Как было сказано выше, в финале возвращаются две темы из предыдущих частей: в связующей части угадываются хроматические интонации тревожной темы из средних разделов Скерцо, а завершает Серенаду кода на теме главной партии I части. Эти сквозные темы придают финалу обобщающее значение, усиливая его удельный вес в цикле.

Сонатная форма финала содержит много типичных для Регера черт и в целом близка форме первой части: тот же тональный план экспозиции (Т-D), те же маркированные границы между главной и побочной, экспозицией и разработкой, разработкой и репризой; заключительная часть строится на материале главной партии, в разработке три раздела, средний из которых — двойное фугато на подвижные хроматизированные темы.

Индивидуальный облик форме финала придает наличие двух контрастных тем внутри главной партии. Первая — громкая, энергичная, но имеющая вступительный характер. Следующая после нее вторая тема — основная — подчеркнуто-манерная, в стилистике классицизма [Пример 7]. Ее «клавирная» фактура, грациозный характер, обозначенный автором, а также изящные проходящие хроматизмы заставляют вспомнить о «моцартианстве» Регера, вершиной которого стал его последний крупный симфонический опус — *Вариации и fuga на тему Моцарта* Op. 132.

В дальнейшем развитии вступительная тема главной партии почти не участвует, после двукратного проведения в экспозиции она появляется только в репризе, но уже на территории побочной партии.

В коде (ц. 58) постепенно возвращается главная тема I части: сначала в виде подголосков к главной теме финала, а затем в полном звучании и в более спокойном темпе (*Andantino*, ц. 59), как в коде I части — оплетенная контрапунктами, «заимствованными» из своего же начального мотива. Такое обрамление всего цикла придает *Серенаде* повествовательные черты, а тема первой части становится носителем образа повествования, размеренного и спокойного. Драматических столкновений в цикле почти нет, в целом музыка отличается легким и безмятежным характером — поэтому и назван этот четырехчастный симфонический цикл — не *Симфонией*, а только *Серенадой*.

Симфониетта и *Серенада* остались единственными сочинениями Регера с ориентацией на симфонический тип цикла. Они свидетельствуют о зрелости и мастерстве композитора, которых недоставало в ранних симфонических сочинениях, не обозначенных опусами.

Примечательно, что оба цикла отличаются светлым характером, отсутствием резких драматических коллизий и мрачных эпизодов. На смену взволнованному многословному драматизму ученических работ приходит уравновешенность мажорных циклов и гармоничное мироощущение, присущее зрелой и мудрой личности.

Развилось и оркестровое письмо: на смену классической функциональной оркестровке с преобладанием мощных туттийных звучностей приходит

изобретательное мастерство, извлекающее из небольшого оркестра самые изысканные краски.

Достигнув в двух «классических» циклах баланса в использовании выразительных средств (форма, оркестровка и т. д.), Регер начинает расширять жанровую палитру симфонических сочинений, что приводит его к нетипичной для него жанровой области — к программной музыке.

ГЛАВА 5. ВЕЯНИЯ ПРОГРАММНОСТИ: СОЧИНЕНИЯ КОНЦА 1900–1910-Х ГОДОВ

После *Серенады* Ор. 95, последнего сочинения, в котором еще очевидны черты симфонического цикла, оркестровое творчество Регера обогащается новыми формами и жанрами. Условно их можно разделить на три группы: одночастные произведения (*Симфонический пролог к трагедии* Ор. 108, *Комическая увертюра* Ор. 120, *Патриотическая увертюра* Ор. 140), вариационные циклы (*Вариации и fuga на тему И. А. Хиллера* Ор. 100, *Вариации и fuga на тему В. А. Моцарта* Ор. 128) и циклические сочинения несимфонического типа (*Концерт в старинном стиле* Ор. 123, *Романтическая сюита* Ор. 125, *Четыре симфонические поэмы* Ор. 128, *Балетная сюита* Ор. 130).

Близкие большинству перечисленных произведений в отношении жанра и формы сочинения есть у Регера и в камерной музыке: из вариационных циклов это *Вариации и fuga на тему И. С. Баха* для фортепиано Ор. 81 и *Вариации и fuga на тему Л. ван Бетховена* для двух фортепиано в четыре руки Ор. 86, из сюит — две сюиты для органа (Ор. 16 и Ор. 92) и *Сюита в старинном стиле* для скрипки и фортепиано Ор. 93.

Самые оригинальные, не имеющие аналогов в других жанровых сферах, но при этом наиболее характерные и близкие к симфонии из поздних оркестровых сочинений Регера — *Симфонический пролог к трагедии* и *Четыре симфонические поэмы*. В этих опусах обнаруживаются следы исканий Регера в симфоническом жанре, в обоих случаях — в крайних проявлениях: *Пролог* оказывается слишком объемным, чтобы стать лишь частью симфонии, тогда как три из четырех симфонических поэм слишком миниатюрны для возникновения отношений разделов симфонического цикла. При этом оба сочинения очевидно связаны с другим симфоническим жанром, характерным для романтизма — симфонической поэмой.

Симфонический пролог к трагедии Ор. 108

Ставший одним из самых масштабных сочинений Регера, *Симфонический пролог к трагедии* создавался в 1908 году. Премьера состоялась 9 марта 1909 года в Кёльне под управлением Ф. Штайнбаха.

Во время работы над этим сочинением Регер в письме Штраубе писал о сочинении увертюры [41, 95]. Можно с большой долей уверенности предположить, что в процессе замысел разросся, и сочинение обрело свой окончательный вид. Само название — *Симфонический пролог к трагедии* — с одной стороны, обнаруживает связь с программной увертюрой — жанром театральной музыки, изначально выполняющим функцию вступления и подразумевающим некий сюжетный первоисточник, с другой — обозначает трагическую образную сферу.

Отсутствие обозначения конкретного первоисточника снимает сюжетную и образную конкретику, оставляя только условное обозначение его жанра.

Симфонический пролог — это одночастное сочинение в сонатной форме, очень масштабное (432 т.), по общему строению приближающееся к одночастным формам, сложившимся в творчестве Ф. Листа. Действительно, при ясной структуре сочинения (сонатная форма с медленным вступлением, большой разработкой с эпизодом кодой — второй разработкой, включающей тему эпизода) в ней как будто разворачивается условная «трагедия», действие которой можно проследить по аналогии с аналитическим очерком В. А. Цуккермана «Соната си-минор Ф. Листа» [30], в котором автор определяет «основные действующие силы». В *Симфоническом прологе* Регера это — грозные темы вступления, многократно напоминающие о себе на границе следующих разделов, драматические центральные темы главной партии, идеальные искупительно-очищающие темы побочной и эпизода. Их взаимодействие и развитие выстраивает грандиозную форму, на протяжении которой грозные темы вступления вытесняются не столько мятежно-энергичным напором главной партии, сколько идеальной темой эпизода, появляющейся впервые в кульминации разработки.

Пролог написан для расширенного романтического состава оркестра: у деревянных духовых по три исполнителя в партии, включая видовые инструменты — малую флейту, английский рожок, бас-кларнет и контрафагот; медная и ударная группы расширены — три трубы, шесть валторн, три тромбона с тубой и три литавры с большим барабаном и тарелками. По всей видимости, тембр арфы, столь часто встречающейся в регеровских партитурах, показался композитору несовместимым с мрачным характером произведения. Тем не менее отметим, что это далеко не самый большой состав для начала XX века: еще во второй половине XIX века в операх Вагнера, а затем в симфонических поэмах Р. Штрауса нормой становится оркестр с четверной группой деревянных духовых, 8 валторнами и 4–6 трубами¹⁶. Но для Регера оркестр *Пролога* — самый большой оркестровый состав.

Такой состав работает и на романтически-преувеличенную динамическую шкалу: Регер на протяжении сочинения неоднократно сопоставляет в соседних тактах ее крайние значения (*fff* и *ppp*), что придает выпуклость и яркость музыкальному изложению.

Представляется, что *Пролог* является едва ли не «продолжением» юношеской программной увертюры *Heroide*. Между ними можно найти много параллелей: обобщенная программность в названии (героическое и трагическое соответственно), структура сонатного Allegro с медленным вступлением, крупные такты на 6/4, активное участие темы вступления в последующем развертывании формы.

Вступление построено на четырех темах — они и станут активными участниками действия. Первая тема (тт. 2–4) — монологическое высказывание, затаенно звучащее унисоном у струнных с одним фаготом на *pp*. Это — одна из главных тем сочинения, своего рода лейтмотив: в несколько измененном виде она появится в главной партии, а затем будет активно развиваться в разработке.

¹⁶ Напомним, что Регер попробовал писать для такого состава в 1902 г., но не завершил начатое сочинение.

Все темы несколько раз проводятся во вступлении, которое в конце подводит к органному пункту на звуке е (доминанта основной тональности, последний аккорд — $V_{7-5}/a\text{-moll}$), готовящим наступление основного раздела формы.

Основная тональность сочинения — $a\text{-moll}$, хотя начало главной партии слышится в $d\text{-moll}$ (из-за второй пониженной ступени — b , а также из-за опоры первой темы на сексту $a\text{-f}$). В главной партии две темы, вторая (т. 56) звучит в басу, она основана на первой теме вступления, представляя ее измененный, более энергичный и взволнованный вариант.

Побочная партия (т. 104, $C\text{-dur}$) после смятенной бурной главной звучит уверенно и целеустремленно. Это полетная светлая тема, звучащая сначала у скрипок, потом у виолончелей с деревянными духовыми, образующая первый островок покоя в бурной музыке *Пролога*. Она цельная, без внутренних контрастов, успокаивающаяся в конце перед разработкой, но размыкающаяся в последнем кадансе на VII_7 к $a\text{-moll}$.

В разработке шесть (!) самостоятельных разделов, выстраивающихся как этапы разворачивающейся «трагедии». Между ними в качестве разделительной черты несколько раз проводится лейттема *Пролога* (лежащая в основе первой темы вступления и второй темы главной партии). Она обретает новый облик: проводимая соло у гобоя или английского рожка, она становится темой-жалобой, словно олицетворяющей некоего героя, оставленного наедине с бушующими враждебными бурями¹⁷. Это сольное высказывание появляется четыре раза: три раза в разработке (перед первым, четвертым и пятым разделами) и один раз в коде (перед заключительным вторым разделом).

Первый раздел разработки построен на развитии начальной темы главной партии. Его напряженная динамика подводит к первой кульминации, где возвращается самая грозная тема вступления — вторая, но только ее начальный мотив (т. 158–162). Ее появление словно знаменует полное крушение всех устремлений, катастрофу, после которой простое продолжение невозможно. Здесь многократные остановки и ферматы, типичные для границ формы у Регера, оказываются как нельзя более к месту. Единственный возможный выход — новая, внешняя действующая сила, появляющаяся во втором разделе разработки — эпизоде.

Эпизод (тт. 167–182) звучит в $C\text{-dur}$ — тональности побочной партии. Но если побочная была порывистая, устремленная к чему-то недостижимому, то эпизод словно воплощает этот недостижимый идеал. Это — типичная для Регера тема хорального склада с «поющим» выразительным голосоведением. Начинаясь в скромно-возвышенном звучании (только у струнных с кларнетами и фаготами в строгой хоральной фактуре на pp), в дальнейшем тема эпизода разрастается до экстатического туттийного звучания на fff , с тремолирующими струнными в три октавы, оплетенного подголосками духовых инструментов.

Примечательно, что начальный мелодический ход темы эпизода — восходящее движение по целотонному звукоряду от I к IV^+ — совпадает с началом заключительного хора «*Es ist genug*» из 60-й кантаты Баха (*O Ewigkeit, du*

¹⁷ Уместно вспомнить такие хрестоматийные примеры подобной интерпретации высказывания гобоя и/или английского рожка, как в репризе I части *Пятой симфонии* Бетховена, в III части *Фантастической симфонии* Берлиоза, во вступлении к третьему акту *Тристана и Изольды* Вагнера.

Donnerwort). Несмотря на кажущееся случайным совпадение, можно обнаружить и другие сходства с названным хоралом: структура темы эпизода напоминает старинную песенную форму, так называемую *Barform* (AAB) — как хорал из кантаты. Начальные повторные предложения (*Stollen*) в обоих случаях заканчиваются на V ступени с подчеркиванием вводного тона, а завершающее построение (*Abgesang*) — плавным нисходящим ходом к тонике [Пример 8¹⁸]. Сходство темы эпизода с хоралом еще более усиливаются при повторе эпизода в репризе в A-dur — тональности заключительного номера кантаты.

Явные связи есть у темы эпизода и с побочной партией. Кроме общей тональности их сближают ладовые и интонационные особенности: повышенные ступени (IV⁺ и V⁺) в мелодии и своеобразное сочетание строгого (условного «хорального») ее движения по малообъемным интервалам с экспрессивными взлетами и спусками, придающими обеим темам романтически-порывистый характер. В побочной это сочетание сразу проявляется в первых четырех тактах, тогда как тема эпизода эмоционально раскрывается только в кульминационной зоне. После кульминации в т. 175 тема постепенно успокаивается, чтобы затихнуть в благоговейном звучании до-мажорного аккорда под фермой.

Безусловно, эпизод в разработке — один из ключевых моментов в композиции *Пролога*. По характеру появления его можно сопоставить с *новой темой* в разработке I части *Героической симфонии* Бетховена. Оба эпизода являются основными носителями лирики в сонатной форме, обе темы связаны с глубинным пластом немецкой музыки — протестантским хоралом¹⁹. В обеих сонатных формах эпизод в разработке становится центральным драматургическим событием. А. Климовицкий рассматривает эпизод из Героической симфонии как вторую фазу кульминационной зоны после трагедийной кульминации драматического действия: «Как обобщение и осмысление его предстает *вторая, логическо-смысловая*, “тихая” кульминация — “новая” тема» [15, 149]. Однако последствия появления эпизода у Бетховена и у Регера разные. В Третьей симфонии эпизод стал действующей силой, после появления которой развитие пришло к победному итогу, то есть «тема не выключается из непосредственно драматического действия» [15, 152]. У Регера же эпизод трактуется в чисто романтическом ключе — как недостижимый идеал, который бесконечно отдален от драматических событий человеческой жизни; эта отдаленность выражена в его отчужденности от остальной разработки. Кроме остановок перед эпизодом и после него отметим значительное замедление темпа: *Andante sostenuto* вместо *Allegro agitato*. Самостоятельность эпизода придает общей композиции черты контрастно-составной формы²⁰.

После эпизода третий раздел разработки начинается с небольшой связки на глухо звучащей первой теме вступления, с постепенным ускорением до первоначального темпа. В этом разделе начинается ложная реприза (т. 194): в тональности h-moll звучит первая тема главной партии, затем в d-moll — вторая. От побочной

¹⁸ Для наглядности тема хорала приводится в тональности эпизода.

¹⁹ Многочисленные истоки бетховенской темы подробно рассмотрены А. Климовицким в статье «О кульминации в первой части Героической симфонии Бетховена («новая» тема, ее истоки и традиции)» [15].

²⁰ Как, например, в *Прелюдах* или *Сонате h-moll* Листа.

партии в *Ges-dur* (четвертого раздела) главную отделяет не связующая часть, а лейттема английского рожка.

Перед пятым разделом разработки в связке возвращается третья тема вступления — угрожающий, глуховато звучащий хоральный мотив у кларнетов и фагота, которому жалобно отвечает лейттема у английского рожка, намечая диалогичность, которая реализуется в дальнейшем.

За пятым разделом, основанном на развитии материала главной партии, следует кульминационное плато — шестой раздел, построенный по принципу диалога: речитативным, напряженным до предела репликам струнных, основанных на первой теме главной партии, отвечает третья тема вступления у всех медных. После трех сопоставлений этих тем (третий раз главная партия звучит в увеличении) с постепенным замедлением, музыка останавливается на той же доминанте, что в конце вступления ($V_7^{-5}/a\text{-moll}$), подводя к репризе (т. 290).

Реприза незначительно сокращена (77 тт. вместо 85 в экспозиции), побочная партия, звучащая в тональном подчинении в *A-dur*, так же разомкнута и переходит в коду.

Первый раздел коды в общих чертах повторяет первый раздел разработки, развивая материал главной партии и приводя к кульминации на второй теме вступления, после которой следует частичное возвращение диалога из последнего раздела разработки, то есть объединяются на малом расстоянии две самые яркие кульминации. Затем последний раз — глухо у виолончелей и контрабасов и жалобно у гобоя и английского рожка возвращается лейттема.

Точку ставит самая важная тема *Пролога* — тема эпизода в *A-dur*. Ее идеальный облик и растворение после экстатической кульминации подводят итог всему сочинению, это — романтический недостижимый идеал. Связь с «классическими» романтическими финалами здесь подчеркнута и в гармонии заключительного каданса: на органном пункте тоники предпоследним аккордом звучит VII_7^{+3} (записанный с энгармонической заменой — *gis-c-d-f*), который по звучанию совпадает с полууменьшенным септаккордом (*d-f-as-c*). Его фонизм и разрешение с восходящим хроматическим голосоведением отсылают к тристан-аккорду²¹, который похожим образом разрешается в конце оперы Р. Вагнера.

Концепция *Симфонического пролога к трагедии* типично романтическая. Кроме идейного содержания, интересную параллель с романтизмом можно провести в жанровой сфере.

Именно это сочинение ближе всего стоит к наиболее показательному программному жанру романтической музыки — симфонической поэме. Если рассмотреть *Пролог* с позиций жанрового канона (как предлагает И. В. Аппалонова, [3; 4]), признаки симфонической поэмы в этом сочинении обнаруживаются весьма отчетливо.

Первым из трех основных параметров исследователь выделяет *содержательный канон*, под которым предполагается «наличие определенных источников программы (произведения литературы, живописи); <...> обобщенный подход к интерпретации сюжета» [3, 25] — в данном случае Регер указывает жанр предполагаемого произведения: *трагедия*; отсутствие конкретного сюжета

²¹ Любопытно, что в этом тоже можно найти параллель с увертюрой *Heroide*: там полууменьшенный септаккорд в мелодическом ходе стал темой вступления (см. Гл. 2).

компенсируется сюжетом «музыкальным» — формой сочинения, что тоже является своего рода объективацией предполагаемого, но отсутствующего сюжета.

Для второго параметра — драматургического канона — автор названной диссертации выделяет «драматургическую поликомпонентность с различными сопряжениями внутри классической триады *эпос — лирика — драма*; <...> драматургический принцип “полуволны”, приводящий к финальному апофеозу» [Ibid]. В *Прологе* взаимодействие эпоса, драмы и лирики реализуется на уровне взаимодействия тем и разделов: медленное вступление — драматическая главная партия — лирические побочная партия и эпизод в разработке, который станет определяющим в коде.

Третий параметр — композиционный канон — включает в себя «полифункциональность формы, синтезирующей <...> закономерности сонатной» и других структур, а также «метод монотематизма» [Ibid].

Как и в предыдущих случаях, выведенные критерии в исследовании Аппалоновой лишь подтверждают на большем количестве материала те признаки симфонической поэмы, которые были сформированы исследователями в отношении сочинений Ф. Листа как основоположника жанра симфонической поэмы. Одними из основополагающих трудов являются работы Г. В. Крауклиса о симфонических поэмах Листа [21] и Р. Штрауса [20]. Так, об идейно-содержательной стороне листовских поэм Крауклис пишет: «Лист чаще исходит из отвлеченных и субъективных размышлений о жизни, его подход более философский, и его музыкальные образы приобретают в этой связи отвлеченно-символическое значение» [21, 17], что без искажений приложимо и к *Прологу* Регера. Это же касается и основных признаков формы, также сформулированных Крауклисом: «Симфоническая же поэма, как правило, сочетает принципы сонатности <...> и внутренней цикличности. В поэмах может многократно изменяться темп и общий характер движения, приводя к возникновению обособленных эпизодов. Последние могут напоминать типичный облик отдельных частей сонатно-симфонического цикла, например, адажио, скерцо и т. д., хотя масштабы эпизодов соответственно скромнее» [21, 21]. Рассуждая далее о «расшатывающей» роли такого обособления внутри одночастного произведения, исследователь приходит к выводу о необходимости дополнительного скрепляющего фактора, которым является монотематизм (См. 21, 22).

Симфонический пролог и по этим параметрам полностью отвечает требованиям жанра симфонической поэмы. Основной структуры *Пролога* является сонатная форма, черты контрастно-составной формы ей придает замкнутый отчлененный эпизод в разработке, а метод монотематизма проявляется в преобразовании первого элемента вступления, представляющего в трех видах: в первоначальном — затаенно-грозный мотив вступления, в первом производном — активная вторая тема главной партии, и во втором производном — монологические фразы гобоя и английского рожка между разделами разработки и коды.

По своему облику сочинение Регера — это симфоническая поэма, которую он не захотел так назвать. Иначе говоря, Регер демонстрирует мастерское владение романтической крупной формой программной музыки, не декларируя программность открыто.

В итоге именно это одночастное сочинение достигает уровня симфонического обобщения — оно вполне могло стать первой частью симфонии, если бы не его драматургическая завершенность. В результате *Пролог* стал *одночастным*

опусом, отвечающим жанру симфонической поэмы, но с минимизированной программностью.

Сам Рeger относился к *Прологу* трепетно, о чем читаем в одном из его писем: «Я смею сильно усомниться, хватит ли ума у элегантнейшей публики “четвергов” в Гевандхаузе, чтобы понять мрачные звучания моего “Симфонического пролога к трагедии”! Такие вещи пишутся обычно лишь для “сливок” духовной аристократии» [27, 79].

Примечательно, что после такого явного приближения к жанру симфонической поэмы (которое Рeger не мог не осознавать, хотя и не декларировал это) композитор отходит от этого жанра, чтобы вновь вернуться к нему уже после нового витка циклических сочинений: *Концерта в старинном стиле* и *Романтической сюиты*. Как известно, в одну реку нельзя войти дважды, и возвращение к жанру симфонической поэмы (на этот раз — открыто декларируемое) обернулось совершенно иным опусом.

Четыре симфонические поэмы Op. 128

Четыре симфонические поэмы по Арнольду Бёклину были закончены 20 июля 1913 г. и впервые исполнены 12 октября того же года. В это время (1911–1914) Рeger руководил капеллой в Майнингене. Практическая дирижерская деятельность этого периода благоприятно повлияла на оркестровый стиль композитора, избавив его от перегруженности, характерной для многих предшествующих произведений (*Симфонический пролог к трагедии*).

Поэмы написаны под впечатлением от четырех картин Арнольда Бёклина (1827–1901): *Скрипач-отшельник*, *В игре волн*, *Остров мертвых*, *Вакханалия*. Обращение к Бёклину симптоматично для той эпохи, достаточно вспомнить симфоническую картину Рахманинова *Остров мертвых*, вдохновленную репродукцией одноименной картины художника.

Особое значение имеет авторское указание жанра — *симфонические поэмы*. На этот раз композитор открыто заявляет, что вторгается на чужую территорию: в своих многочисленных высказываниях Рeger неоднократно утверждал, что неприязненно относится к программному симфонизму направления Листа и Штрауса, при всем уважении к их творчеству:

«Направление Листа-Штрауса привлекло молодое поколение, у которого туманная поэтическая мысль признана скрыть недостаток музыкально-архитектонического мастерства»; «Верьте мне: есть признаки, что мы выздоравливаем, что рассеивается “туман” симфонической поэмы, приведший всех, кто ничему не учился, к непроходимому окольному пути и — это звучит парадоксально — к академическому сухому обезьянничанью»; «Я твердо убежден, что не могу плыть вместе с половодьем программной музыки. Несмотря на мое почти безграничное преклонение перед Рихардом Штраусом, я никогда не решусь двигаться в этом фарватере» [23, 8] — эти высказывания ясно свидетельствуют о неприятии самого метода программного симфонизма²².

На первый взгляд, обращение Рegerа к программному симфонизму (сначала более условному в *Романтической сюите* 1912 г., а затем и в *Симфонических* поэмах

²² Не является ли этот фактор основной причиной молчания композитора о «поэмности» / программности своего *Симфонического пролога*?

и *Балетной сюите* 1913 г.) напрямую свидетельствует, что композитор в 1910-х гг. изменил свое отношение к нему и окончательно выбрал именно это направление. Однако такое суждение будет слишком поспешным, что иллюстрирует один диалог Штрауса с Регором:

«...после совместного с Регором прослушивания ор. 128 Штраус заметил: “Еще один шаг, Регор, и Вы наш!” Регор тут же отпарировал: “Да, дорогой Штраус, но этого шага я, однако, не сделаю”» [Ibid].

Объединение нескольких симфонических поэм в одно произведение — редкое явление. В качестве прецедента можно назвать шестичастный цикл Б. Сметаны *Моя родина* (*Вышеград, Влтава, Шарка, В лесах и лугах Богемии, Табор, Бланик*), написанный в 1874–1879 годах, и *Сюиту Лемминкяйнен* Я. Сибелиуса (1894). Однако оба названных сочинения существенно отличаются от *Симфонических поэм* Регора. Рассматривая в своей диссертации соединение жанров симфонической поэмы и программного сюитного цикла, И. Аппалонова характеризует сочинения Сметаны и Сибелиуса как *макроциклы*, части которых объединены «в целостную художественную композицию, благодаря наличию единой программной идеи, образных, интонационно-тематических связей между отдельными поэмами» [4, 112]. Далее автор продолжает: «симфонические поэмы каждого макроцикла — в силу своей художественной завершенности — могут существовать автономно и часто включаются в концертный репертуар в качестве самостоятельного произведения (например, наибольшей популярностью пользуются “Влтава” Б. Сметаны и “Туонельский лебедь” Я. Сибелиуса)» [Ibid].

Как другой тип цикла И. Аппалонова выделяет *микроцикл* на основе жанра симфонической поэмы, «типологические черты которой сочетаются с закономерностями слитно-сюитного цикла» [4, 112–113]. В качестве примера приводится симфоническая поэма О. Респиги *Римские празднества*, представляющая по композиции свободную контрастно-составную форму.

Примечательно, что, упоминая *Четыре симфонические поэмы* Регора, автор не причисляет их ни к одному из предложенных типов цикла, хотя именно *циклом* их называет [4, 27]. Действительно, каждая из четырех поэм Регора вне контекста цикла многое бы потеряла, но при этом они замкнуты и отчленены друг от друга, в отличие от сквозного следования частей в симфонической поэме Респиги. Представляется, что в сочинении Регора выражена не сюитная цикличность, а закономерности *симфонического* цикла, образованные рядом факторов.

Один из них — тональный план. Открывающая цикл поэма *Скрипач-отшельник*, начинаясь в a-moll, заканчивается на аккорде доминанты (трезвучие E-dur). Тональность второй части (*В игре волн*) — fis-moll, ее появление воспринимается как прерванный каданс после первой части. Третья поэма (*Остров мертвых*) написана в cis-moll (оканчивается в Des-dur). Финал цикла (*Вакханалия*) возвращает начальную тональность, словно разрешая на расстоянии доминанту, завершившую первую часть. Завершается *Вакханалия* в A-dur. Именно эта тональность является главной в цикле: к ней приходит в конце *Скрипач-отшельник*, размыкаясь на доминанте, а средние части цикла написаны в тональностях ее нижней и верхней медианты (fis-moll во второй части и cis-moll в третьей).

Кроме тонального плана, важным фактором является жанровая и темповая организация цикла. Части чередуются по принципу темпового контраста: I и III части (*Скрипач-отшельник* и *Остров мертвых*) — медленные, II и IV (*В игре*

волн и *Вакханалия*) — быстрые. Вторая часть обладает ярко выраженными признаками скерцо (трехчастная форма с трио, *Vivace*, 3/4), а четвертая часть — признаками быстрого, стремительного финала с моторно-танцевальным тематизмом, хотя при этом ей не хватает функции обобщения и завершения цикла.

Центр тяжести (смысловый акцент) приходится именно на медленные части, каждая из которых по масштабу примерно равна вместе взятым обоим быстрым частям. Помимо чисто количественных признаков, медленные части обладают также особым качеством, которое в гораздо меньшей степени ощущается в быстрых: погружение в интенсивный процесс развития с вытекающим из него логическим итогом — *достижением* мажора в конце части. Эта особенность сказывается и на формообразовании: если в композиции скерцо и финала цикла легко усматриваются трехчастные схемы (с типичным трио в скерцо и развивающим фугато в финале), то в медленных частях преобладает форма-процесс, реализующаясь в индивидуальную в обоих случаях итоговую конструкцию.

Первая часть (*Скрипач отшельник*) передает состояние возвышенной внутренней молитвы, которая, постепенно развертываясь, становится пылким экстатическим высказыванием и достигает молитвенного восторга, не теряя при этом возвышенного одухотворенного тонуса. Достигнув вершины, музыка вновь возвращается в умиротворенное состояние. Это единственная часть цикла в сонатной форме, с разработкой и сокращенной репризой. Ее экспозиция по структуре больше похожа на первую часть старосонатной формы: побочная партия представлена только темой, которая завершает предыдущее развитие, а не противопоставляется главной; она звучит на органном пункте новой тональности (C-dur), спускаясь нисходящей секвенцией и кадансируя на протяжении всего шести тактов. Основные контрасты заложены внутри главной партии: каждое из двух повторных предложений темы начинается очень строго, в хоральном звучании, но в развитии продолжается чувственными восходящими секвенциями, подготавливающими прорыв в экстатический характер²³.

Разработка строится на развитии материала главной партии, и генеральная кульминация части достигается в ней на развитии секвенций из главной партии (тт. 69–74). Реприза разряжает напряженную атмосферу, возвращая благостный характер, поэтому из нее исключены все «чувственные» моменты — она сокращена до 19 тактов (по сравнению с 50 т. экспозиции): осталось только второе предложение главной и несколько расширенная (до 8 т.) побочная партия в A-dur.

Особый колорит звучания, словно передающий оттенки мерцающего света, озаряющего отшельника на картине Бёклина, Рeger создает с помощью струнной группы, применяя в ней найденные в предшествующих сочинениях средства: партию солирующей скрипки (как в *Larghetto Симфонии*²⁴) и деление струнной группы (кроме контрабасов) пополам — *con sordini* и *senza sordini* (как в *Серенаде*).

Третья часть (*Остров мертвых*) отражает иной образ. Она воплощает, с одной стороны, трагизм и оцепенение самой смерти, запечатленные в картине художника, а с другой — страх перед ней, выраженный в экспрессивных

²³ Отметим сходство роста музыкального образа (от строгой возвышенной хоральности к экспрессивному экстатическому высказыванию) с темами побочной партии и эпизода в *Симфоническом прологе*.

²⁴ Вспомним, что сам композитор связывал вторую часть *Симфонии* с полотном Бёклина.

возгласах и столах. Общий характер музыкальных средств в этом сочинении близок *Симфоническому прологу к трагедии*: резкие динамические контрасты, мрачные гармонии (например, начальный оборот из последовательности трезвучий «шубертовых» VI: *c-moll - as-moll - e-moll - stoll*). Но главное здесь — развитие и итог этой части: в заключительном разделе достигается иное осмысление смерти: звучащая в тональности *Des-dur* музыка здесь вызывает совершенно другой ассоциативный ряд, типично романтический: восторг, освобождение, упоение, искупление, успокоение. Экстатический характер этого эпизода близок вагнеровским лирическим кульминациям (например, во вступлении к *Тристану* или в его финале). В контексте первой части этот итог приобретает также дополнительный религиозный смысл.

Подобным образом выстроенная драматургия, хотя и не типичная для классического симфонического цикла, позволяет предположить, что цикличность изначально была задумана автором. А глубина медленных частей роднит их в частности с медленными частями романтических симфоний.

И подтверждение того — вышеприведенное высказывание Регера Карлу Штраубе о том, что эти симфонические поэмы, как и *Балетную сюиту*, создававшуюся параллельно, композитор рассматривал как подготовку к симфонии, которую он, однако, так и не написал (См. с. 14).

Четыре симфонические поэмы, несмотря на романтически-программную направленность, не ограничиваются стилистикой позднего романтизма. В них отчетлива проявляется тенденция к смешению стилистических средств. Показательна в этом плане первая поэма — *Скрипач-отшельник*.

Регер обращается здесь не только и не столько к стилистике позднего романтизма, сколько к стилистике раннего барокко — на грани с эпохой Возрождения. Это проявляется прежде всего в ладогармонической системе. Практически полностью отсутствуют хроматические звуки, аккорды сложной структуры, неустойчивые эллиптические обороты. В гармонии преобладают ясные диатонические созвучия, часто натурально-ладовые, сильно ощущается переменность функций и слабая централизация лада. Здесь господствует своего рода стилизация на систему церковных ладов. Однако в кульминации Регер естественным образом выходит за ее рамки, и состояние молитвенного экстаза передается уже почти вагнеровскими гармоническими оборотами. Однако после этой вершины музыка вновь возвращается в стилизованную ладовую систему.

Это сочинение — не единственный пример обращения Регера к стилистике позднего Ренессанса — раннего барокко. Подобные средства он использует и в побочной партии *Симфонического пролога к трагедии*, и в вокальных сочинениях: *Двенадцать духовных песен* для голоса с сопровождением Op. 137, *Восемь духовных песнопений* для хора a cappella Op. 138. Эта стилистика является для Регера значимой, наряду с его бахианством и моцартианством.

Музыкальный язык *Острова мертвых* напротив, предельно насыщен гармонической экспрессией в духе позднего Вагнера (особенно близкой мрачному гармоническому колориту *Заката богов*), а кульминация этой части по гармоническому языку и даже по характеру звучания приближается к просветленному финалу *Тристана и Изольды*.

Дополнительные стилевые связи видны при рассмотрении в том числе и внемузыкальных параметров — тем и образов первоисточника и их трактовки

в цикле. Творчество Арнольда Бёклина в начале XX века имело огромное влияние, репродукции его картин пользовались удивительной популярностью, и многие характерные черты стиля эпохи — модерна — были сформированы в его творчестве.

Связь Регера с модерном затрагивается в большинстве исследований о нем. Элементы модерна в его хоровом наследии подробно освещены в диссертации В. Карнаухова [14]. Исследователь пишет: «В позднем хоровом творчестве композитора очевидна чрезвычайно характерная для искусства Модерн сосредоточенность на мотивах увядания, прощания, смерти. Условно их можно назвать “беклинскими”, потому что своеобразной квинтэссенцией этих мотивов является полотно А. Бёклина “Остров мертвых”» [14, 39].

Разбирая претворение этих мотивов в конкретных произведениях, В. Карнаухова выделяет два образа, выступающих в паре: мотив странничества (отшельничества) и мотив смерти. В *Симфонических поэмах* эти мотивы соответственно прослеживаются в I (*Скрипач-отшельник*) и III (*Остров мертвых*) частях. Через два года Регер воплощает эту же пару в кантатном жанре, написав парный опус 144: *Отшельник* Op. 144a на слова Й. Айхендорфа и *Реквием* Op. 144b на слова Ф. Хеббеля.

Художническая близость Регера и Бёклина выражается не только в общей тематике, характерной для модерна, но и в воплощении этой тематики. Как Бёклин объединяет разные мифологические мотивы в трактовке смерти (кипарисы, лодка, остров как иной мир), так и Регер в музыкальном воплощении этих образов опирается на «определенные и достаточно универсальные смысловые коды, в которых живет дыхание столетий. Одним из них, объединяющих “Отшельник” и “Реквием” в цикл, является хорал *Nun ruhen alle Wälder*²⁵ (Ныне отдыхают все леса), который композитор цитирует в обоих сочинениях. Семантически он связан с идеей смерти. В заключительной части “Реквиема” звучит другой хорал, обладающей той же семантикой — *O Haupt voll Blut und Wunden* (О лик, обогранный кровью)» [14, 40–41].

В контексте всего творчества Регера опора на архетип хорала оказывается одной из доминант его эстетики. Причем эта связь не ограничивается жанрами, непосредственно связанными с хоралом (органные хоральные прелюдии и фантазии, хоральные кантаты, мотеты), но распространяется и на *секулярные* жанры: названные хоровые сочинения (светские кантаты), фортепианный концерт²⁶ и др. Т. Р. Бочкова приводит и собственное высказывание композитора о связях с хоралом: «своему ученику Герману Унгеру [он сообщил], что все его сочинения пронизывает хорал *Wenn ich einmal soll scheiden* («Когда я ухожу»), ... Вероятнее всего, это было глубоко внутренним ощущением, не предназначенным для широкого обсуждения» [Цит. по: 14, 173].

²⁵ Этот хорал использует ту же мелодию, что и хорал *O Welt, ich muss dich lassen* (О мир, я должен тебя покинуть). Так как мелодия звучит без текста, более верным представляется усматривать в ней именно последний хорал, более старый (XVI в.), связанный с темой смерти, а не вечернюю песню, связанную с тематикой окончания дня и отходу ко сну.

²⁶ Во II части возникают темы двух хоралов: *Wenn ich einmal soll scheiden* и *Von Himmel hoch* [23, 81].

Такое взаимодействие композитора-романтика с важнейшим пластом немецкой музыкальной культуры снова вскрывает близость Регера и Брамса, который претворял интонации протестантских хоралов в различных произведениях на протяжении всего творческого пути: с первого резонансного сочинения (*Немецкий реквием* Op. 45) до последних опусов (*Четыре строгих напева* Op. 121 и *Одиннадцать хоральных прелюдий* Op. 122).

Четыре симфонические поэмы представляются неким итогом исканий Регера на пути к симфонии. Цикл объединяет программный симфонизм в его самом характерном музыкальном жанре и закономерности симфонического цикла. Сюжетная основа сочинения, оказывается, тесно связана с эстетикой модерна, а стилистика отдельных эпизодов связывает разные эпохи: от Ренессанса до романтизма. После *Поэм* Регер сочиняет принципиально другие циклы: *Балетную сюиту* и *Вариации на тему Моцарта*. Опираясь на вышеприведенное высказывание о «подготовке к симфонии» (см. с. 14), можно подытожить, что последним событием в истории взаимоотношений Регера и жанра симфонии была подготовка к ней.

ГЛАВА 6. НЕРАЗГАДАННАЯ ЗАГАДКА: НЕКОТОРЫЕ ВЫВОДЫ

Отсутствие симфонии в списке сочинений Регера — загадка, которая становится важным компонентом, существенно определяющим облик Регера-композитора. Эта особенность его творческого облика предстает как знак времени — напряженного ожидания, ощущения кризиса культуры эпохи модерна, поиск новых дорог при отсутствии основного пути. Симфония классического типа, продолжающая традиции Бетховена — Брамса — Брукнера — именно такой должна была бы стать гипотетическая симфония Регера — в культурной атмосфере немецкого модерна такая симфония казалась неуместной, не отвечающей задачам и запросам времени. Это чувствовал Малер — и преобразил жанр симфонии. Это должен был чувствовать Регер — но в своей парадигме он не нашел собственного пути к симфонии, тогда как путь Малера был ему чужд.

Ответ на вопрос, почему же такой крупный художник, стоявший у истоков одного из путей развития музыки в XX веке — неоклассицизма, так и смог найти нового пути в развитии симфонии, можно частично обнаружить в специфике музыкального языка Регера, сочетающего всю сложность послевагнеровской функциональной гармонии и мастерское владение контрапунктом.

О специфике музыкального языка Регера писали уже в 1930-х годах, когда одним из лидеров неоклассицизма в Германии был Пауль Хиндемит.

Сопоставление Регера с ним оригинально рассмотрено в статье Вальтера Штайнхауэра «Макс Регер и Пауль Хиндемит» [48]. Статья содержит сравнение стилей неоклассика Хиндемита и «предтечи» немецкого неоклассицизма Регера.

Анализируя кризис двухсотлетнего развития мажорно-минорной системы, автор выстраивает в XIX веке два пути с разными итогами: двенадцатитоновой системой Шёнберга с максимальной децентрализацией лада и расширенной двенадцатизвучной тональностью Хиндемита.

В первой цепочке стоят Бетховен — Вагнер — Брукнер — Штраус — Шёнберг, во второй — Бетховен — Шуман — Брамс — Регер — Хиндемит.

При сравнении стилей Регера и Хиндемита автор вскрывает кризисные противоречия стилистики Регера, не позволившие ему перешагнуть рубеж эпох. Решающим («роковым») фактором для Регера стало влияние Вагнера.

Чувствуя необходимость сохранения централизованной ладовой системы, Регер оказался связанным предельно усложненной хроматикой функциональной гармонией. Кроме этого, на его стиль влияла и роскошная оркестровая фактура Вагнера, сказавшаяся на чрезвычайной плотности и сложности оркестрового письма композитора, а также кризис концептуального симфонизма XIX века, приведший к циклопическим необъятным формам. Тем не менее Регер нашел выход из этой ситуации, хотя и не смог его полностью осуществить — через возрождение роли полифонии и жанровой системы барокко.

Дошел до цели Пауль Хиндемит — перенеся ладовые отношения из области вертикали в горизонталь и усилив конструктивное значение полифонии. Это и позволило выработать ему тот линейный стиль, который оказался свободен от кризиса послевагнеровской гармонии. Эта же линейность привела к облегчению и оркестрового письма, вкуче с барочными жанровыми моделями способствовавшая расцвету инструментальной музыки неоклассицизма.

Размышления о гипотетических (или утерянных) симфониях Регера прежде всего опираются не только на близкие по жанру сочинения, но и на эстетику композитора. Собственные высказывания Регера в письмах и статьях — не единственный источник сведений о его музыкальных взглядах и предпочтениях. Обширные сведения содержатся в многочисленных документах архива Регера в Майнингене.

Один из самых интересных документов, опубликованных на сайте майнингенского музея — опись нотного шкафа Регера (Reger-Notenverzeichnis, M. M. XI5/1195,2; в дальнейшем — RNV [46]). Это шитая тетрадь, где на 32 страницах расположена таблица с названиями произведений, ноты которых к 1920 году находились в шкафу. Опись нот ведется по их расположению в шкафу, с указанием полок, рядов и частей шкафа (верхняя/нижняя).

Первичный подсчет наименований дает интереснейшую картину, которая позволяет частично представить внутренний мир Регера.

Если проследить жанр симфонии в RNV, то окажется, что преобладает именно бетховенская традиция: в описи есть все, кроме *Первой*, симфонии Бетховена, все симфонии Брамса и девять симфоний Брукнера (нумерованные — без *Пятой*, и две без номера). Эти наименования подтверждают ведущее значение для Регера именно бетховенского, классического типа цикла.

Добетховенская и романтическая симфонии представлены в гораздо меньшем объеме — несколько симфоний Гайдна и Моцарта, три симфонии Шумана, по одной — Шуберта и Мендельсона. Полностью отсутствуют программные симфонии Листа и Берлиоза.

В контексте резкого отношения Регера к эстетике Малера любопытным оказывается наличие его *Пятой симфонии* в RNV — единственного сочинения Малера в списке. Видимо, оно объясняется положением этой симфонии в творчестве Малера — как открывающей триаду симфоний без пения. Возможно, что именно в *Пятой* Регер мог усмотреть возврат Малера с ложного, по мнению Регера, пути.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Почему Регер не написал симфонию — вопрос риторический. Но его постановка позволяет по-новому взглянуть на наследие композитора, в частности — на симфонические сочинения.

Несомненно, что жанр симфонии повлиял на многие его сочинения. Однако любая попытка подогнать под этот жанр какие-либо из написанных опусов оказывается слишком натянутой. Исследователи даже иногда выдвигают в качестве «симфоний с солирующим инструментом» *Фортепианный* и *Скрипичный* концерты, проводя параллели с концертами Брамса; или даже в качестве вокальной симфонии — его кантату *100-й Псалом*, проводя параллели с Малером [23, 82]. Более верным кажется все-таки рассматривать названные сочинения с позиций их основных жанров, что подтверждается общей эстетикой Регера, для которого нетипичны жанровые миксты, тем более малеровского типа.

В рассмотренных сочинениях обнаруживаются многие черты стилистики, являющиеся показательными для Регера. Одна из них — принцип конструирования сонатной формы. В ней композитор сохраняет наглядность конструкции, четко разграничивая основные ее разделы: главную партию от побочной, экспозицию от разработки, разделы разработки друг от друга, а также вступление и коду. Тональные взаимоотношения внутри сонатной формы остаются традиционными — тональность доминанты в побочной при основной мажорной тональности или параллельный мажор при основной минорной. В репризе всегда происходит подчинение побочной партии основной тональности. Типична кода, которая начинается как разработка.

Такая ясность тональных и конструктивных отношений разделов формы вполне объяснима: сложность фактуры, гармонического и мелодического языка вынуждает сохранять опорные точки в форме для облегчения восприятия.

Важными для композитора оказываются образно-жанровые комплексы, вместе со стилистическими «маркерами» образующие условные константы в его творчестве: это и протестантский хорал, и раннебарочные ладовые и гармонические краски, и баховские принципы работы с материалом, и классицистские модели, и романтический хорал Вагнера, и его же экспрессивный гармонический язык.

С точки зрения разработки жанров Регер одновременно смотрит и в прошлое, воскрешая некоторые барочные жанры, и в современность, следя за программным симфонизмом, и в будущее — перенося старинные принципы формообразования на современный материал.

Жанр симфонии в творчестве Регера так и не реализовался. Но он повлиял на большинство других сочинений. Если бы не стремление к симфонии, осознанное в незавершенной I части 1902 года, после которого Регер стал набивать руку на чуть более «простых» циклах *Симфониетты* и *Серенады*, которые в итоге оказались наиболее близки к симфонии, то, возможно, композитор не смог бы так легко подойти к симфонической поэме, как он это сделал в *Симфоническом прологе* — крупнейшем симфоническом сочинении, а также в *Четырех симфонических поэмах по А. Бёклину*. В результате отсутствие симфонии способствовало удивительному жанровому многообразию симфонического творчества Регера.

Кажется верным, что подобный подход с новых сторон к наследию выдающегося немецкого композитора способствует более глубокому пониманию его творчества и актуализации его музыки в наши дни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агишева Ю. И. Югендстиль в музыке (на примере творчества М. Рegerа и Ф. Шрекера) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ю. И. Агишева — Москва, 2005. — 26 с.
2. Агишева Ю. И. Югендстиль в музыке (на примере творчества М. Рegerа и Ф. Шрекера) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ю. И. Агишева — Москва, 2005. — 244 с.
3. Апаллонова И. В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX — начала XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. В. Апаллонова — Уфа, 2009. — 29 с.
4. Апаллонова И. В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX — начала XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. В. Апаллонова — Уфа, 2009. — 224 с.
5. Асафьев Б. В. Рeger. Пояснение к программе концерта 27.11.1926 г. // Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. — М. : Музыка, 1981. — с. 91–93.
6. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. — Изд. Доп., уточн., испр. — СПб. : Издательство имени Н. И. Новикова, 2012. — 584 с.
7. Векслер Ю. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. — «Композитор Санкт-Петербург», 2011. — 623 с.
8. Зандер Н. И. Органное творчество Макса Рegerа в аспекте биографических, органических и исполнительских проблем : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Н. И. Зандер — Нижний Новгород, 2006. — 24 с.
9. Зандер Н. И. Органное творчество Макса Рegerа в аспекте биографических, органических и исполнительских проблем : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Н. И. Зандер — Нижний Новгород, 2006. — 200 с.
10. История зарубежной музыки : учебник. Вып. 4. / М. С. Друскин — М. : Музыка, 1976. — 528 с.
11. История зарубежной музыки : учебник. Вып. 5. / Ред. И. Нестьев. — М. : Музыка, 1988. — 448 с.
12. Каратыгин В. Г. Избранные статьи. — М.-Л. : Музыка, 1965. — 351 с.
13. Карнаухова В. А. Хоровые жанры в творчестве Макса Рegerа : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / В. А. Карнаухова — Нижний Новгород, 2003. — 25 с.
14. Карнаухова В. А. Хоровые жанры в творчестве Макса Рegerа : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / В. А. Карнаухова — Нижний Новгород, 2003. — 260 с.
15. Климовицкий А. О кульминации в первой части Героической симфонии Бетховена («новая» тема, ее истоки и традиции) // Людвиг ван Бетховен. Эстетика, творческое наследие, исполнительство : сборник статей к 200-летию со дня рождения. — Л. : Музыка, 1970. — с. 134–153.
16. Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена: Исследование. — Л. : Музыка, 1979. — 176 с.
17. Климовицкий А. Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. — СПб. : Издательский дом «Петрополис» / Российский институт истории искусств, 2015. — 424 с.

18. *Конен В. Д.* Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). Изд. 2-е. — М. : Музыка, 1974. — 376 с.
19. *Коробейников С. С.* Фуга XIX века в стилевом контексте музыкального романтизма (на примере произведений Ф. Мендельсона и М. Регера) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / С. С. Коробейников — Новосибирск, 2000. — 161 с.
20. *Крауклис Г. В.* Симфонические поэмы Рихарда Штрауса. М. : Музыка, 1970. — 107 с.
21. *Крауклис Г. В.* Симфонические поэмы Ф. Листа. М. : Музыка, 1974. — 141 с.
22. *Крейнина Ю.* К проблеме стиля Макса Регера // Из истории зарубежной музыки, вып. 3. М. : Музыка, 1979. — С. 106–127.
23. *Крейнина Ю.* Макс Регер: Жизнь и творчество. — М. : Музыка, 1991. — 207 с.
24. *Крейнина Ю.* Регер и мастера XX века // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. — М., 1983. — С. 25–34.
25. *Оссовский А. В.* К приезду М. Регера // Оссовский А. В. Музыкально-критические статьи (1894–1912). Л. : Музыка, 1971. — С. 181.
26. *Прокофьев С. С.* Автобиография. — Москва : Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1982. — 600 с.
27. *Регер М.* «Прошу слова!»: из эпистолярного и публицистического наследия / Макс Регер; пер. и коммент. В. Шпиницкого. — М. : ArsisBooks, 2018. — 248 с.
28. *Регер М.* К учению о модуляции / Пер. и коммент. В. В. Шпиницкого. — СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2015. — 76 с.
29. *Хентова С. М.* Шостакович. Жизнь и творчество : в 2-х т. — Л. : Советский композитор, 1986.
30. *Цуккерман В.* Соната си-минор Ф. Листа. — М. : Музыка, 1984. — 112 с.
31. *Шалтунер Ю.* Заметки о Максе Регере. (наследие) // Советская музыка. 1973 — № 12. — С. 94–101.
32. *Шалтунер Ю.* Макс Регер / Композиторы XX века // Музыкальная жизнь. — 1975 — № 10. — С. 17–18.
33. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. — М. : Издательский дом «Классика-ХИ», 2011. — 816 с.
34. *Шёнберг А.* Письма / Сост. и публ. Э. Штайна; Пер. В. Шнитке; Общ. ред. М. Друскина. — СПб. : Композитор, 2001. — 464 с.
35. *Шёнберг А.* Стиль и мысль : статьи и материалы / А. Шёнберг; сост., пер., коммент. Н. Власовой и О. Лосевой; Гос. ин-т искусствознания. — М. : Композитор, 2006. — 528 с.
36. *Bagier G.* Max Reger. — Stuttgart; Berlin, 1923. — 317 s.
37. *Brinkman R.* A «Last Giant in Music»: Thoughts on Max Reger in the Twentieth Century // The Musical Quarterly. — 2004. — Vol. 87, № 4. — P. 631–659.
38. *Danuser H.* Allgemeine oder konfessionelle Religiosität? Zu Max Regers Gesang des Verklärten, Der 100. Psalm, Die Nonnen // Reger-Studien 6. Musikalische Moderne und Tradition. — Wiesbaden, 2000. — S. 173–188.
39. *Frisch W.* Reger's Historicist Modernism // The Musical Quarterly. — 2004. — Vol. 87, № 4. — P. 732–748.
40. *Harrison D.* Max Reger Introduces Atonal Expressionism // The Musical Quarterly. — 2004. — Vol. 87, № 4. — P. 660–680.
41. *Konzertbuch: Orchestermusik. T. III.* — Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1974. — 616 s.

42. Max Reger zum 50. Todestag am 11. Mai 1966: Eine Gedenkschrift / Herausgegeben von O. Schreiber und G. Sievers. — Bonn : Ferd. Dümmlers Verlag, 1966. — 217 s.
43. Mead A. Listening to Reger // The Musical Quarterly. — 2004. — Vol. 87, № 4. — P. 681–707.
44. Otto E. Max Reger. Sinnbild einer Epoche. — Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1957. — 100 s.
45. Popp S. Max Reger // Die Musik in Geschichte und Gegenwart Personenabteil 13, hrg. v. Ludwig Finscher. — Stuttgart : Bärenreiter , 2005.
46. Reger-Notenverzeichnis (aus dem Notenschank Regers in Meiningen) [Электронный ресурс]: Sammlung Musikgeschichte / Max Reger Archiv der Meininger Museen. — URL: http://www.musikgeschichte-meiningen.de/rnv/rnv_s_001.html (дата последнего обращения 23.05.2019).
47. Stein E. Mahler, Reger, Strauss und Schönberg Kompositions technische betrachtungen // 25 Jahre neue Musik. Jahrbuch. — Wien : Univ. Ed., 1926. — S. 63–78.
48. Steinhauer W. Max Reger und Paul Hindemith // Der Auftakt. — 1935. — № 1/2. — S. 3–7.
49. Stein-Kiel F. Ein unbekanntes Sinfonie-Fragment Max Regers // Die Musik XXIII/4 (Januar 1931), S. 254–258.
50. Stephan R. Max Reger und die Anfänge der Neuen Musik // Stephan R. Vom musikalischen Gedenken: Gesammelte Vorträge. — Mainz, etc.: Schott, 1985. — S. 117–128.
51. Thematisch-Chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen. Band 1, hg. von Susanne Popp. — München : G. Henle, 2010.
52. Tovey D. F. Reger. Four Tone-Poems after Böcklin, Op. 128 // Tovey D. F. Essays in Musical Analysis. Vol. 4. — London, 1972. — P. 166–169.
53. Tovey D. F. Reger. Serenade in G major, for Orchestra, Op. 95 // Tovey D. F. Essays in Musical Analysis. Vol. 6. — London, 1972. — P. 65–72.
54. Wehnert M. Reger und Stilkunst um 1900 // Beitrage zur Muskwissenschaft. — 1989, Hf. 2. — S. 112–117.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Таблица 1. Оркестровые сочинения Макса Регера

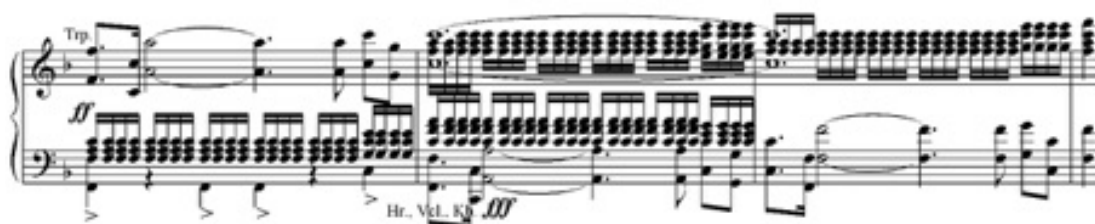
Год	Название	Опус
1888	Увертюра h-moll (утеряна)	WoO I/1
1889	Увертюра «Heroide» d-moll	WoO I/2
1890	Симфония d-moll (I часть)	WoO I/3
1895–1896	Симфония h-moll (утеряна)	WoO I/5
1904–1905	Симфонietta A-dur	Op. 90
1906	Серенада G-dur	Op. 95
1907	Вариации и fuga на тему И.-А. Хиллера	Op. 100
1908	Симфонический пролог к трагедии	Op. 108
1911	Комическая увертюра	Op. 120
1912	Концерт в старинном стиле	Op. 123
	Романтическая сюита	Op. 125
1913	4 симфонические поэмы	Op. 128
	Балетная сюита	Op. 130
1914	Вариации и fuga на тему Моцарта	Op. 132
	Патриотическая увертюра	Op. 140



Пример 1. Heroide, кода



Пример 2. Heroide, тема вступления



Пример 3. Heroide, 2-я тема побочной партии



Пример 4. Симфониетта, *Larghetto*



Пример 5. Симфониетта, II часть, Трио, средний раздел



Пример 6. Серенада, I часть, тема главной партии



Пример 7. Серенада, финал, основная тема главной партии

Энцола

Хорал

Es ist ge - rang. Herr, wenn es dir ge - fällt, so spaa - acniglich aus/Mein Jesus loben: aus ge - Nacht, o Welt! Ich fahr ... ins Himmelshaus.

Энцола

Хорал

Ich fah - re si - cher hin mit Fie - des, mein go - ter Jan - ner bleib da - sie - des. Es ist ge - rang, es ist ge - rang.

Пример 8. Сравнение тем эпизода Симфонического пролога и заключительного хора из кантаты Баха №60

*Диплом за вклад в реконструкцию памятников
истории и культуры*

НОТНАЯ БИБЛИОТЕКА ГОСУДАРЕВЫХ ПЕВЧИХ ДЬЯКОВ (ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ)

ПИГУЛЕВСКАЯ Мария Сергеевна
Российская академия музыки имени Гнесиных

ВВЕДЕНИЕ

«Нам нужно составить полное собрание
рукописей с крюковыми нотами,
без которого невозможно написать
Историю Русского пения...
История должна основываться
на несомненных источниках».

*И. П. Сахаров*¹

Русскую музыкальную культуру XVI-XVII веков невозможно представить без хора государевых певчих дьяков. Профессиональный уровень певчих, входивших в его состав, определял развитие древнерусского певческого искусства этого времени, что нашло выражение в появлении новых стилей, нотаций, распевов и разводов. В государевом хоре служили лучшие певчие, распевщики, уставщики и дидакалы не только из Москвы, но и из многих других мест, а, значит, придворное музыкальное искусство того времени впитывало в себя традиции целого ряда крупных певческих центров.

Репертуар знаменитого хора был чрезвычайно разнообразен. На соборных богослужениях в исполнении певчих дьяков звучали сотни песнопений самых разных жанров — стихиры, ирмосы, тропари, кондаки, прокимны (они записывались в специальных нотированных певческих книгах, сборниках, тетрадах и столбцах), и репертуар этот постоянно пополнялся за счет введения новых церковных праздников и служб новопрославленным святым. Известно также, что певчие государева хора владели разными «стилями» церковного пения (монодическими, и многоголосными) — знаменным и партесным, строчным и демественным, хорошо знали множество бытовавших в то или иное время распевов и нередко приносили в них свое «прочтение», впоследствии приобретающее статус «образцового».

Помимо пения на богослужении в обязанности певчих дьяков входило участие в особых театрализованных действиях («в Неделю цветоносную», «Пешное действо»), а также в обрядах и чинах, связанных с жизнью государева двора: венчаниях на царство, царских бракосочетаниях, освящении придворных церквей,

¹ Сахаров И. П. Исследования о русском церковном песнопении // ЖМНП. Ч. LXI. СПб., 1849. с. 148.

наречении и поставлении глав Русской Церкви, а также в небогослужебных церемониях. Хор сопровождал бояр, дворян, царей и патриархов в военных походах и «объездах», совершавшихся по древним святыням российских городов и монастырей, в дворцовые села. Наряду с пением и сочинением новых «переводов» государевы дьяки много занимались переписыванием книг и обучением певческому делу.

Столь обширная и многообразная деятельность находившихся на государственной службе музыкантов нашла отражение в разнообразных источниках — царских документах, летописных повествованиях, воспоминаниях иностранных путешественников и особенно — в певческих рукописях, наиболее достоверно отразивших масштаб и высочайший уровень их профессионального мастерства. Именно поэтому наше внимание привлекла *нотная библиотека государевых певчих дьяков* — знаменитого хора, ставшего символом музыкального искусства Древней Руси; ее *историческая реконструкция* стала для нас **главной целью** работы.

Как ни покажется удивительным, но библиотека государева хора как историко-культурный феномен, как собрание певческих рукописей, отражавшее обширный репертуар, бывший в обиходе выдающихся певчих на протяжении почти трех столетий, не становилась предметом отдельного, специального внимания со стороны музыковедов, что сообщает **новизну** предпринятому исследованию. Тем не менее некоторые важные сведения о существовании библиотеки и ее дальнейшей судьбе, в том числе после реорганизации хора, мы находим в немногочисленных публикациях предшественников. В первую очередь здесь следует указать на работу В. В. Протопопова «Нотная библиотека царя Феодора Алексеевича» (1976), в которой эта тема оказалась впервые затронута; кроме того, выдающийся исследователь опубликовал ценнейший исторический документ — сохранившуюся в царских архивах опись певческой библиотеки 1682 г. Вторым по хронологии и значимости следует назвать сообщение Б. Н. Морозова об обнаружении в одном из фондов РГАДА комплекса певческих рукописей кон. XVI — нач. XVII вв., представляющего собой «черновые материалы государевых певчих дьяков» («Новоописанная коллекция “Рукописное собрание ЦГАДА”» (1982)).

Позднее некоторые специфические аспекты изучения обнаруженных музыкальных рукописей (особенно вопросы датировки, определения нотации и авторства записанных в них распевов) получили освещение в статьях Л. А. Игошева «Рукописи государевых певчих дьяков как источник изучения древнерусской музыки» (1987) и С. Г. Зверевой «Музыкальные черновики хора государевых певчих дьяков начала XVII в.» (1991), а также в ряде публикаций Н. П. Парфентьева и Н. В. Парфентьевой — «Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI-XVII вв.: Школы. Центры. Мастера» (1991), «Профессиональные музыканты Российского государства XVI-XVII вв. Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки» (1991), «Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI-XVII вв. (На примере произведений выдающихся распевщиков)» (1997) и др.

Несомненно, наиболее ценной в изучении главной проблематики нашей темы стала замечательная статья Б. Н. Морозова «Библиотека-архив государевых певчих дьяков кон. XVI — перв. половины XVII в.» (2008), которая окончательно прояснила судьбу найденной части нотной библиотеки хора в XVIII-XIX в.

и осветила историю ее попадания в фонды РГАДА. При этом автор пришел к неутешительному выводу, что основная часть некогда обширной библиотеки бесследно исчезла.

И все же по мере освоения архивов, изучения собраний музыкальных рукописей, благодаря которым время от времени обнаруживаются единичные нотированные источники, принадлежавшие знаменитым певчим дьякам, появилась надежда на возможное решение этой проблемы. Таким образом, для поиска рукописей, входивших в интересующую нас певческую библиотеку на разных этапах существования хора, с целью восстановления (реконструкции) максимально полного ее состава, нам необходимо обратиться к самым разнообразным фактам и сведениям, которые помогут выявить новые источники.

Прежде всего, такого рода данные (чаще всего косвенные) содержатся в весьма многочисленных статьях, монографиях и справочных материалах, посвященных истории главных хоров Руси — патриаршего и государева, а также жизни и деятельности служивших в них дьяков и подьяков. И первым среди исследователей здесь должен быть назван В. В. Стасов, который в своей работе «О церковных певцах и церковных хорах древней России до Петра Великого», подготовленной еще в 1855 г., привел важные сведения об устройстве этих хоров, основываясь на многочисленных источниках: летописях, актах, документах царского и патриаршего казенных приказов. Позднее собранные материалы Стасов передал Д. В. Разумовскому, который продолжил их изучение, опираясь на знания, полученные непосредственно из певческих рукописей, — в результате появились его печатные труды «Патриаршие певчие дьяки и подьяки» (1867–1868), «Государевы певчие дьяки XVII в.» (1873) и «Государевы певчие дьяки» (1881). В 1920-е годы историей старейших русских хоров занимался Н. Ф. Финдейзен; в 1-м томе своих «Очерков по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века» (1928) он поместил «Краткий словарь певчих дьяков, композиторов и теоретиков XVI–XVII веков», где обобщил данные, накопленные дореволюционной медиевистикой. Такого рода справочно-источниковедческая работа, в значительной степени обогатившая наши представления о деятельности музыкантов, входивших в состав знаменитых хоров, была продолжена далее — в фундаментальных публикациях С. Г. Зверевой «Русские хоры и мастера пения конца XV–XVI в.: к проблеме организации певческого дела в средневековой России» (1988) и Н. П. Парфентьева «Профессиональные музыканты Российского государства XVI–XVII вв.: государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки» (1991).

Несомненно, помимо важных данных, которые содержатся в указанных и других многочисленных исследованиях по древнерусскому певческому искусству, большой ценностью обладают сведения, приведенные в работах по истории царского быта и жизни государева двора, по описанию и «биографии» царских библиотек. Нами также дополнительно изучались архивные документы приказного делопроизводства, разнообразные нарративные и иконографические (изобразительные) источники, в том числе ранее не привлекавшие внимание музыковедов. Наконец, большим подспорьем для нас явились описи и научные описания собраний певческих рукописей из фондов РГАДА, РГБ, Центрального музея музыкальной культуры (ГЦММК им. М. И. Глинки) и других крупных хранилищ. Все это, наряду с самими музыкальными памятниками Древней Руси — многочисленными нотированными рукописями, просмотренными и подробно

изученными нами в процессе работы, в целом составило обширную и разнообразную источниковую базу и послужило материалом исследования (См. *Список использованных рукописных источников* в конце работы).

Итак, **объектом** нашего исследования является история хора государевых певчих дьяков, **предметом** — нотная библиотека и архив знаменитого хора.

В работе были использованы следующие методы исследования:

- *Историко-хронологический и историко-диахронический* — в последовательном и одномоментном рассмотрении различных явлений древнерусского певческого искусства, изучавшихся в самом широком контексте его бытования;
- *Системный* — в изучении разнообразных событий и фактов, связанных с многообразной деятельностью государевых певчих дьяков;
- Специфические *методы общей и музыкальной палеографии и кодикологии, а также музыкальной текстологии и анализа почерков* при изучении нотированных рукописей, бытовавших в этой среде; наконец —
- *Метод исторической реконструкции* — в выявлении максимально полного корпуса музыкальных источников, входивших в библиотеку хора государевых певчих дьяков в разные периоды его существования.

Поставленная цель определила ряд исследовательских **задач**, последовательно решавшихся в соответствующих разделах работы:

- изучить историю хора государевых певчих дьяков, определить хронологические рамки и основные этапы его существования, осветить наиболее важные события и факты в жизни музыкантов, служивших при царском дворе;
- выявить и тщательно проанализировать данные, так или иначе проливающие свет на «биографию» нотной библиотеки государевых певчих дьяков;
- изучить оригинал (полный список) описи царской певческой библиотеки 1682 г. (См. *Приложение к работе*), систематизировать приведенные там разнообразные сведения о внешнем виде, составе, количестве и типе книг, певческих тетрадей и столбцов, упоминания о нотации, распевах, писцах и т. п.;
- сопоставить все полученные данные с конкретными нотированными источниками, выявленными в процессе изучения различных собраний певческих рукописей.

Теоретическая значимость результатов работы заключается в возможности применить полученный опыт реконструкции для изучения нотных библиотек других хоров (архиерейских, монастырских, придворных и пр.), сыгравших важную роль в истории отечественного музыкального искусства, а ее **практическая значимость** — в использовании полученных новых фактологических и источниковедческих данных для уточнения и расширения достоверных знаний о певческой культуре Древней Руси.

ГЛАВА 1. ИЗ ИСТОРИИ ГОСУДАРЕВА ХОРА ПЕВЧИХ ДЬЯКОВ

Для начала необходимо осветить основные вехи в истории знаменитого хора: обозначить хронологические границы его существования, проследить динамику развития и более подробно рассмотреть важные детали быта, социального положения и творческой деятельности певчих, служивших при государевом дворе. Все это позволит составить более или менее целостную картину жизни древнерусских мастеров церковно-певческого искусства.

Большинство исследователей сходятся во мнении, что хор государевых певчих дьяков ведет свое начало от великокняжеского придворно-церковного хора. При этом точное время его учреждения не установлено. Так, Н. Ф. Финдейзен первым высказал предположение, что этот хор мог быть образован вскоре после женитьбы Ивана III на Софье Палеолог в 1472 году. Он пишет, в частности: «Мысль о возрождении Византии с ее придворной пышностью не могла не привлекать Ивана III. Вслед за женитьбой на цареградской принцессе вызывается в Москву зодчий Фиораванти. ...12 августа 1479 года был освящен построенный им Успенский собор в Кремле» (Рис. 1). И далее: «Мог ли великий князь при таком новом, колоссальном для своего времени, памятнике церковного зодчества ограничиться исполнением в нем незначительного хора, как прежде? И не должна ли была, в связи с подобным фактом, зародиться мысль об учреждении при дворе соответствующей певческой капеллы?»² На ту же дату указывает и С. Г. Зверева, подчеркивая, что хор государевых певчих дьяков был создан по примеру хора византийских императоров, входившего, как известно, в придворный штат³.

Однако если следовать точным документальным свидетельствам, опубликованным сравнительно недавно, то «великого князя дьяки певцы», «большие и меньшие», впервые упоминаются в «Книге раздачи поминков при хиротонии Ростовского архиепископа Тихона», где сказано, что в январе 1489 года они в числе прочих лиц, участвовавших в рукоположении, получили соответствующее денежное вознаграждение⁴.

² Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. Вып. 3. М.-Л., 1928. С. 241-243. Финдейзен занимался историей старейших русских хоров, опираясь главным образом на данные, полученные В. В. Стасовым и Д. В. Разумовским.

³ Зверева С. Г. Из истории церковно-певческих традиций московского Кремля: прошлое в настоящем // Труды Московской регентско-певческой семинарии. М., 2002. С. 27.

⁴ На этот источник, опубликованный известным специалистом по славянской письменной книжной культуре А. А. Туриловым, впервые обратил внимание Н. П. Парфентьев. См.: Турилов А. А. Книга раздачи «поминков» при хиротонии Ростовского архиеп. Тихона (1489) // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV — начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М., 2005. С. 451-453; Парфентьев Н. П. Государевы певчие дьяки // Православная энциклопедия. Т. 12. М., 2006. С. 185-191.



*Рис. 1. Успенский собор Московского Кремля. Фото.
Источник: Найдёнов Н. А. Москва. Соборы, монастыри и церкви.
Ч. I: Кремль и Китай-город. М., 1882*

Первое изображение хор⁵ можно увидеть на шитой пелене, выполненной в кон. XV в. в Москве, предположительно в мастерской великой княгини Елены Стефановны Волошанки⁶. На пелене, по мнению исследователей, запечатлен крестный ход в Кремле из Благовещенского в Успенский собор с участием великого князя Ивана III и членов его семьи, а также молебен митрополита Симона с духовенством перед чудотворной Смоленской иконой Божией Матери «Одигитрия» на Вербное воскресенье 8 апреля 1498 года. Певцы, присутствовавшие на церемонии, изображены на переднем плане перед иконой, причем антифонно, как левый и правый клиросы. На них длинные разноцветные одежды — красные, желтые, белые, голубые и коричневые, на головах — остроконечные и округлые шапочки. На правом клиросе руководитель хора одет в красный стихарь, на левом — в коричневый, их воздетые руки застыли в дирижерских жестах (Рис. 2).

⁵ С начала XVI века традиция изображать певчих на иконах становится весьма распространенной.

⁶ Елена Стефановна по прозвищу «Волошанка» была дочерью молдавского господаря Стефана III Великого, женой Ивана Молодого (старшего сына великого князя Московского Ивана III). Заметим попутно, что вопрос о существовании мастерской художественного шитья у великой княгини является дискуссионным.



Рис. 2. Шитая пелена с изображением выноса иконы Богоматери «Одигитрии». Кон. XV в. ГИМ. Тафта, холст (крашенина), золотосеребряные пряженые, цветные шелковые нити, вышивка

С изображениями на пелене и самим ее появлением нередко связывают еще одно событие, произошедшее чуть ранее, 4 февраля того же года, — первое в русской истории совершение «Чина поставления на великое княжение» внука Ивана III, сына Елены Волошанки, — Дмитрия Иоанновича. Согласно сохранившимся рукописным спискам этого специально составленного чинопоследования, пению во время указанного торжества отводилась особая роль: «И взыдет на анбон священник или дьякон, на то уготованный, и глаголит велегласно многолетие великому князю Ивану... И потом священники в олтаре и дьяки на правом клиросе и левом поют великому князю многолетие же. И потом глаголет велегласно многолетие великому князю Дмитрию... И потом священники в олтаре, и потом дьяки поют на правом клиросе, и потом на левом клиросе дьяки поют многолетье же великому князю Дмитрию»⁷.

Исходя из приведенных данных, можно сделать вывод, что хор певчих дьяков к этому моменту уже существовал, а возможно, вследствие указанных событий, приобрел уже статус царского, поскольку сам чин составлялся по образцу византийского последования, предполагавшего участие придворного императорского хора.

Если нижняя граница существования хора устанавливается не столь однозначно, то верхняя вырисовывается более определенно. Известно, что в начале

⁷ Цит. по изд.: Чин поставления на великое княжество князя Димитрия Иоанновича, внука великого князя Иоанна III Васильевича (по спискам новгородской Софийской и Императорской публичной библиотек). СПб. : Тип. А. Траншеля, 1865. С. 10.

XVIII в. происходит его реорганизация и первое переименование. Так, согласно указу Петра I 1701 года, хор отныне именуется «придворным», хотя певчие хора по-прежнему считаются государевыми служащими. Известно также, что хор участвовал в торжествах по случаю основания Санкт-Петербурга и многих других знаменательных событиях, со временем окончательно обосновавшись в новой столице. С изменением статуса, очевидно, было связано и последовавшее еще позднее увеличение его состава: согласно указу императрицы Елизаветы Петровны от 22 мая 1752 года в хоре значились 48 взрослых певцов и 52 мальчика.

Историю хора государевых певчих дьяков можно считать завершившейся 15 октября 1763 года, когда указом Екатерины II он был полностью реорганизован, войдя в состав Придворной певческой капеллы. Принципиально меняется и социальное положение певчих (они теряют свой прежний высокий статус), и круг их обязанностей, и, что самое важное, хор перестает играть роль главного центра профессиональной музыкальной культуры.

Возвращаясь к истории хора, сформировавшегося, напомним, к концу XV в., остановимся теперь чуть подробнее на некоторых других важных деталях.

Еще в период княжения Ивана Калиты митрополит всея Руси перенес свою резиденцию из Владимира в Москву, ознаменовав начало эпохи собирания русских земель под властью московских князей. Ко 2-й половине XV в. первопрестольная становится главным политическим, культурным и религиозным центром Руси; именно здесь были воздвигнуты величественные кремлевские постройки, Успенский и Архангельский соборы и церковь Спаса на Бору, где и пели придворные великокняжеские певцы (Рис. 3).



Рис. 3. Церковь Спаса на Бору. Фото.

Источник: Найдёнов Н. А. Москва. Соборы, монастыри и церкви.
Ч. I: Кремль и Китай-город. М., 1882

Следующий, наиболее важный этап в истории государевых певчих связан с эпохой Ивана IV. В 1564-м году был перестроен Благовещенский собор Московского кремля, ставший основным местом их пребывания (Рис. 4).



Рис. 4. Вид на Благовещенский собор и Красное крыльцо Грановитой палаты. Литография П. Т. Бориспольца по рис. кн. А. Д. Салтыкова. 1836 г. ГИМ

Со времен правления царя Ивана Грозного сохранились наиболее полные и точные сведения о многообразной деятельности хора государевых певчих дьяков. Этот период в целом отмечен особым подъемом церковно-певческого искусства, который, в свою очередь, последовал за серьезными государственными реформами.

Переосмысление роли и места нового единого русского государства и его главы — московского великого князя (царя), прямого наследника византийских императоров, отраженное в известном тезисе «Москва — новый град Константина» или «Москва — Третий Рим», не могло не повлиять на дальнейшую судьбу придворного музыкального искусства.

Новое положение потребовало изменения статуса и накладывало ряд новых обязательств. Одной из важных государственных задач становится создание собственного «пантеона» святых. Решениями поместных соборов 1547 и 1549 годов, созванных митрополитом Макарием, было прославлено или возведено в ранг общерусского почитания более трех десятков святых, что повлекло за собой составление новых служб с циклами песнопений, над которыми трудятся известные русские гимнографы и распевщики. Таким образом, церковно-музыкальное искусство в целом приобретает особое значение. Оно становится делом государственной важности⁸. Благодаря деятельности царя Ивана IV при дворе были собраны самые лучшие мастера певческого искусства, распевщики и дидакалы. Основным местом служения государевых певчих в это время, как уже отмечалось, был Благовещенский собор, за исключением периода 1560–70-х, когда царь вместе со своим двором находился в Александровской слободе.

Следуя своего рода традиции византийских василевсов, (напомним, что императоры Юстиниан, Лев VI Мудрый, Феофил, Константин VII вошли в историю церковной гимнографии как создатели церковных песнопений), Иоанн Грозный

⁸ Подробнее об этом см.: Рамазанова Н. В. Московское царство в церковно-певческом искусстве XVI–XVII веков. СПб., 2004.

также обращается к этому виду творчества. Как было установлено, он является автором текстов по меньшей мере двух циклов стихир⁹, посвященных памяти московского митрополита Петра и празднику Сретения Владимирской иконы Богородицы, зафиксированных в двух певческих книгах¹⁰, написанных рукой знаменитого распевщика Логина Шишелова¹¹ (Рис. 5).



Рис. 5. Певческий сборник кон. XVI или нач. XVII в.

Писец — Логин Шишелов. РГБ. Ф. 304, № 428.

Л. 7 (начало раздела Стихирая) и л. 279 (стихиры «творения царя и великого князя Иоанна Васильевича и всяя Руси»)

Заметим, выбор царем церковных памятей (праздничных дат) далеко не случаен. Митрополит Петр, обладавший огромным авторитетом, способствовал становлению Москвы как духовного центра всей Руси. Посвящение второго цикла стихир Сретению Владимирской иконы, несомненно, также связано с возвышением Москвы, куда 23 июня 1480 года (в связи с угрозой нашествия хана Ахмата) издревле почитаемый чудотворный образ был принесен из Владимира

⁹ Н. В. Рамазанова полагает, что в рукописи зафиксирован лишь один из этапов работы над распевками, а, следовательно, Иван Грозный данным музыкальным версиям отношения не имел. См.: Рамазанова Н. В. Московское царство... С. 162 и далее.

¹⁰ РГБ. Ф. 304, № 428; Сергиево-Посадский историко-художественный музей-заповедник (далее — СПМЗ), № 274.

¹¹ Логин Шишелов вошел в историю древнерусского церковно-певческого искусства как выдающийся певец и распевщик, головщик и уставщик хора Троице-Сергиева монастыря, хотя более значительный период его жизни был связан с Москвой, с Чудовым монастырем. Он прославился тем, что «имел от Бога дарование паче человеческого естества: красен бо ему глас, и светел, и гремящ вельми». Как знатоку церковно-певческого дела ему было поручено подготовить первое в России издание церковного Устава (Типика). Устав под редакцией Логина Шишелова был опубликован на Московском печатном дворе в 1610 г. На этом деятельность Логина как справщика Московского печатного двора закончилась; в том же году он покинул Чудов монастырь и поселился до конца своих дней в Троице-Сергиевском монастыре, где ранее монашествовал его отец.

и установлен в Успенском соборе. В память о торжественной встрече иконы, спасительницы Москвы и всей Руси, учреждается новый праздник ее Сретения¹². Уже во время царствования Ивана Грозного кремлевские книжники составили циклы повествований о ее многочисленных чудесах. В Духовном завещании своим сыновьям Ивану и Федору Иван IV именуется чудотворный образ как «державы Русския заступление»¹³ (Рис. 6). «Такое особое отношение объясняет решение царя дополнить праздничную службу своими стихирами, исполнявшимися его певчими дяками»¹⁴.



Рис. 6. Моление царя Ивана Грозного с сыновьями Феодором и Димитрием перед иконой Владимирской Богоматери. Клеймо иконы, XVI в.

На сегодняшний день известны еще около 12 песнопений и молитв, приписываемых авторству Ивана Грозного¹⁵. Однако научно обоснованной является атрибуция только следующих произведений¹⁶: тропаря и кондака на перенесение мощей святых благоверных князей Михаила Всеволодовича Черниговского и боярина его мученика Феодора 14 февраля («Троичного Божества» 8-го гласа и «Солнца мысленаго» 5-го гласа, соответственно) и канона «Ангелу Грозному

¹² Богородичная Владимирская икона три раза спасала Москву, поэтому ее память отмечается в церковном календаре трижды. В память о Сретении иконы в 1480 г. был воздвигнут Сретенский монастырь в Москве.

¹³ Цит. по: *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* Деятельность мастеров церковно-певческого искусства при дворе царя Ивана Грозного. Челябинск, 2018. С. 31.

¹⁴ Там же. С. 29.

¹⁵ Их перечень представлен в обобщающей публикации С. В. Фомина: *Иоанн Васильевич Грозный, царь.* Духовные песнопения и молитвословия: Тропари, кондак, стихиры, канон, молитвы, духовная грамота / Сост., ст. и коммент. С. В. Фомин. М., 1999.

¹⁶ *Рамазанова Н. В.* Тропарь и кондак на пренесение честным мощем кн. Михаилу Черниговскому, «творение Иоанна, богомудраго царя, самодержца Российскаго» (к проблеме атрибуции) // *Литература Древней Руси: Источниковедение.* Л., 1988. С. 107-116.

воеводе» 6-го гласа (начало 1-го тропаря: «Прежде страшного и грозного твоего ангеле, пришествия») с «Молитвой ко Господу нашему Иисусу Христу и ко святому архангелу Михаилу»¹⁷. Авторство в отношении других песнопений доказывается с разной степенью вероятности или высказывается в качестве научной гипотезы.

Среди повествовательных источников, в которых можно почерпнуть данные о жизни певчих при дворе, особую ценность представляет «Предисловие, откуда и от какого времени начало быти в нашей Русской земле осмогласное пение»¹⁸. Из этого важнейшего памятника мы узнаем, что в 1564 году Федор Крестьянин и Иван Нос, ученики «старья мастера Саввы Рогова да брата его Василия», были вызваны из Великого Новгорода в Александрову слободу, «в любимое село» Ивана Грозного¹⁹. Именно на годы службы Федора Крестьянина, Ивана Носа и Стефана Голыша²⁰ приходится первый расцвет в жизни знаменитого хора государевых певчих дьяков.

¹⁷ Тексты тропаря и кондака на перенесение мощей Михаила Черниговского опубликованы Н. В. Рамазановой и Н. С. Серегининой по двум спискам: РНБ. Тит., № 3802, 1-й пол. XVII в. (л. 156 об.-158); РГБ. Ф. 379, № 64, сер. XVII в. (л. 663-665 об.). Текст канона «Ангелу Грозному воеводе» издан по сборнику 1-й пол. XVII в. (ИРЛИ. Карельское собр., № 2, л. 4-10 об.) и исправлен по сборнику сер. XVII в. (БАН. 33.3.20, л. 213 об.-227); по последнему источнику также изданы молитва Иисусу Христу и архангелу Михаилу (л. 227-231 об.). См.: Лихачёв Д. С. Канон и молитва Ангелу Грозному воеводе Парфения Уродивого (Ивана Грозного) // Рукописное наследие Древней Руси: по материалам Пушкинского Дома. Л., 1972. С. 10-27.

¹⁸ Безымянный автор «Предисловия откуда и от коего времени начаса быти в нашей Русстей земли осмогласное пение...» — редчайшего нарративного источника XVII века (известного сегодня в трех списках) — впервые осуществляет попытку изложить историю русского знаменного пения, подчеркивая его национальные основы. В 1846 г. «Предисловие» впервые было опубликовано В. М. Ундольским (по списку из Стихираря: РГАДА. Ф. 181, № 600/1108) и в дальнейшем использовалось всеми исследователями, писавшими о древнерусской музыке.

¹⁹ См. коммент.: Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Деятельность мастеров церковно-певческого искусства... С. 73; Зверева С. Г. Русские хоры и мастера пения конца XV-XVI в.: к проблеме организации певческого дела в средневековой России. М., 1988. С. 49.

²⁰ Федор Крестьянин — ученик новгородского знатока знаменного пения Саввы Рогова. Работал при дворе царя Ивана IV Грозного. В его обязанности входило обучение царских певчих. Во время пребывания царского двора в Александровой слободе Федор работал там, находясь, вероятно, в штате священников Покровского храма. В 1582 году он снова служит в Благовещенском соборе. В 1606 году Федор Крестьянин — протопоп Благовещенского собора, он совершал обряд венчания царя с Мариной Мнишек. После 1607 года его имя в документах уже не упоминается.

Иван Нос — русский распевщик (композитор) второй половины XVI века, певчий хора государевых дьяков. Документальных свидетельств о певчем сохранилось мало, и они отрывочны. В Новгороде Великом Иван Нос вместе с другим выдающимся распевщиком Федором Крестьянином учился знаменному пению у мастера Саввы Рогова. В 1573 году Иван Нос упоминается в штате государевых крестовых дьяков, выполнявших певческие и другие функции во время «домашней молитвы» царя в его покоях и в так называемой Крестовой палате.

Стефан Голыш — распевщик, творчество которого приходилось на середину и вторую половину XVI века, ученик Саввы Рогова, основатель «усольской» школы знаменного пения, сложившейся в правление Ивана Грозного во владениях купцов Строгановых в Сольвычегодске. В 1560-70-е сначала «по градам», а затем во владениях Строгановых обучал молодых певцов искусству пения. Самый известный его ученик — Иван Лукошков. Данные по: Парфентьев Н. П. Государевы певчие дьяки... С. 186-187.

С наступлением Смутного времени и вплоть до 1613 года сведения о жизни государевых певчих дьяков можно почерпнуть из расходных книг и приказов²¹. Из этого малого количества сохранившихся данных, касающихся в основном жалования и изменения численности музыкантов, можно сделать вывод, что хор был частично распущен; и все же те из певчих, кто остался при дворе, статуса своего не потеряли. Например, сохранились описания совершения чинов многолетия с указаниями на распевы, данными от имени патриарха Иова 15 марта 1598 года, в связи с избранием на престол Бориса Годунова («дьяки ж поют демественную: Благоверному царю») ²². Подобные «распоряжения» прослеживаются по документам и после воцарения Лжедмитрия I, Василия Шуйского и других государей.

Более или менее подробные данные о певчих дьяках удалось обнаружить от времени непродолжительного царствования Лжедмитрия I, открывшего собою эпоху великой Смуты на Руси. В период его правления (1605–1606) в Кремле появился некогда знаменитый певчий и творец новых распевов, ученик уже упомянутого нами известного мастера Стефана Голыша, а ныне архимандрит Рождественского монастыря во Владимире — Исаяя Лукошков²³. Будучи духовником Лжедмитрия²⁴, архимандрит Исаяя присутствовал на всех важных событиях, в том числе на свадьбе Лжедмитрия с Мариной Мнишек (Рис. 7).



Рис. 7. Венчание Марины Мнишек с Лжедмитрием в Успенском соборе.
Неизвестный художник. Перв. пол. XVII в.

²¹ Зверева С. Г. Русские хоры и мастера пения... С. 39.

²² Цит. по: Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Многолетия в честь царя Михаила Романова в демественных распевах мастеров Усольской (Строгановской) школы // Вестник Южно-Уральского гос. унив-та. Т. 13. (№ 2, 2013). Челябинск, 2013. С. 113.

²³ Иван (в иночестве Исаяя) Лукошко — ученик новгородского мастера знаменного пения Стефана Голыша, распевщик, архимандрит Владимирского в честь Рождества Пресвятой Богородицы мужского монастыря, мастер усольской (строгановской) школы. Согласно все того же «Предисловия», опубликованного впервые Ундольским, И. Лукошко «вельми много знаменного пения распространил и наполнил». См.: Ундольский В. М. Замечания для истории церковного пения в России. М., 1846. С. 19–23.

²⁴ Зверева С. Г. Материалы к биографии и творческой деятельности Ивана Лукошки // ТОДРЛ. Т. 37. Л., 1983. С. 339.

В XVII веке авторы теоретических руководств по певческому искусству считали Лукошко мастером пения времени Ивана Грозного, причем именовали его «усолец Исая»²⁵. Возможно, приглашение ко двору известного мастера пения не было случайным: современник событий Герард Гревенбрух, автор кельнской брошюры «Tragaedia Moscovitica», сообщает, что Лжедмитрий «был юноша преданный науке, и, в особенности, чтению исторических сочинений, и что он знал также музыку и этим служил патриарху»²⁶. Несомненно, речь идет здесь о церковном пении. Возможно, став царем, Лжедмитрий проявлял интерес и к деятельности государевых певчих дьяков.

С осени 1610 года по осень 1612 года Московский Кремль был занят польско-литовскими завоевателями, Москва была разорена и сожжена. Разорению подверглись кремлевские храмы, царский дворец. В 1611 году полководцы отменили в Москве торжественный выход в вербное воскресенье («Действо в Неделю Ваий»), и тогда «чернь изъявила сильный ропот и лучше хотела погибнуть, чем стерпеть такое насилие. Волю народа надлежало исполнить: узду осляти держал, вместо царя, знатнейший из московских вельмож, Андрей Гундуков»²⁷. Вероятно, с оккупацией столицы иноземным гарнизоном хор государевых певчих дьяков прекратил свое существование²⁸. Тем не менее отрывочные сведения, как мы видим, прослеживаются и в самый сложный, трагический для государства период времени.

Новый этап в истории хора связан с наступлением мирного времени, с воцарением династии Романовых. Так, 11 июля 1613 года большая станица во главе с Иваном Фёдоровым²⁹ пела в Успенском соборе во время поставления на царство Михаила Федоровича³⁰. Приезд будущего царя и предстоящие торжества могли послужить поводом для возобновления государева хора, правда, судя по сохранившимся документам, не в полном его виде, а только из нескольких станиц, в которые вошли певчие, уцелевшие в период «московского разоренья». В казенных книгах того времени обращает на себя внимание ежегодно меняющийся состав, разное количество групп, получавших жалованье³¹. Все это говорит о не вполне сформированной структуре хора.

К 1617–1618 годам хор был окончательно возрожден. Повседневную жизнь царской семьи, тесно связанную с главным кремлевским дворцовым храмом,

²⁵ Как, например, в «Сказании о зарембах» (ГИМ. Синод. певч., № 219, л. 376 об.).

²⁶ Гревенбрух Г. Московская трагедия, или рассказ о жизни и смерти Дмитрия (со снимком с заглавной страницы латинского подлинника 1608 г.) / Пер. с лат. А. Браудо и И. Росциуса; Издание графа С. Д. Шереметева. СПб. : Тип. В. С. Балашова и К°, 1901. Цит. по: Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России. Т. 1. Вып. 3. С. 252.

²⁷ Цит. по: Там же. С. 275.

²⁸ Зверева С. Г. Русские хоры и мастера пения... С. 51.

²⁹ Попов Иван Фёдоров — государев певчий дьяк. С 1613 года — «нижник» первой станицы, получал оклад сукном до 5 рублей. 27 июня 1619 года пел в составе станицы на постановлении в патриархи отца царя Филарета Романова. Данные по: Парфентьев Н. П. Профессиональные музыканты России... С. 332–333.

³⁰ СПбИИ РАН. Ф. 5, оп. 2, № 1, л. 118 об. Данные по: Парфентьев Н. П. Государевы певчие дьяки... С. 186–187.

³¹ РГАДА. Ф. 1192, оп. 2, ед. хр. 149, л. 220 об. Данные по: Там же.

Благовещенским собором, неизменно сопровождало хоровое пение. Государевы певчие дьяки были частью царского двора, а в их задачи входило не только участие в ежедневных богослужениях и пение на торжествах, но и целый ряд «непевческих» обязанностей. Ведущие роли играли Иван Фёдоров, управлявший пением хора на правом клиросе, и Степан Савин³² — на левом. Отметим, что руководство находилось в руках мастеров, обучавшихся в царском хоре еще в конце XVI века, а это значит, что здесь по-прежнему господствовала старая московская традиция пения. В 1628–1629 годах в хор были набраны 11 молодых певчих, проходивших обучение у Ивана Фёдорова, Ивана Семёнова и Юрия Фомина³³ — самых опытных распевщиков и дидаскалов. Если судить по записям в расходных книгах 1633–1634 годов, вновь набранные певцы вошли в штат слуг царевича Алексея³⁴.

Царствование Алексея Михайловича (1645–1676) было одним из наиболее интересных и богатых событиями периодом в истории художественной культуры России. При нем разного рода церковные театрализованные торжества, включая «Пещное действо», «Шествие на осяти», переживали хоть и последний, но самый пышный расцвет (Рис. 8). Нельзя не вспомнить и таких фактов: созыв в столицу знатоков-дидаскалов для работы (весьма плодотворной) в двух комиссиях в 1655 и 1668 годах по исправлению певческих книг; быстрое распространение партесного пения и расширение хора государевых певчих дьяков, в том числе в связи с церковными реформами; появление среди них целого ряда композиторов, теоретиков и писателей о музыке.



Рис. 8. Шествие на осяти. Голландская гравюра. XVII в.

³² Степан Савин — певчий дьяк второй станицы. Один из самых известных исполнителей роли одного из отроков в «Пещном действе». Пел также на освящении церкви Евдокии у царицы «в Сениях». Данные по: *Парфентьев Н. П. Профессиональные музыканты России...* С. 358.

³³ Иван Семёнов — государев певчий дьяк, с 1627 года пел в составе «молодых» в первой станице. Фомин Юрий — государев певчий дьяк первой станицы, обучавший молодых певцов. Данные по: *Парфентьев Н. П. Профессиональные музыканты России...* С. 362, 415.

³⁴ СПбИИ РАН. Колл. 2, № 125. Вкладная книга Соловецкого монастыря. Данные по: *Парфентьев Н. П. Государевы певчие дьяки...* С. 186–187.

Когда в Москве распространились слухи об успехах приезжих киевских «спеваков» в исполнении «партеса», Алексей Михайлович выписал учителей и певчих из Киева. И в последние годы правления царя партесное многоголосие наряду со знаменным распевом и строчным многоголосием прочно вошло в репертуар хора государевых певчих.

Царь Алексей Михайлович оставил потомкам и свои музыкальные сочинения. И немудрено, ведь нотной грамоте он учился с 8 восьми лет (известно, что учителями будущего государя были опытные певчие дьяки Иван Семёнов, Лука Иванов, Михайла Осипов). Первое из царских «творений» — песнопение «Из Тебе, Пресвятая Богородице Дево» — изложено одногласно крюковой нотацией, а второе — «Достойно есть» — является партесной многоголосной композицией³⁵. Существовали, по-видимому, и другие его произведения, не сохранившиеся, но известные нам по описи царской библиотеки 1682 г. Согласно этой описи числилось «6 тетрадей, 13 листов в четверть, 25 столпцов», и в них — «разные стихи», а в другой «тетрати в полдесть», изложены песнопения Рождеству Христову «низом»; и в обоих случаях повторяется характерное четкое указание: «на них приписывано блаженные памяти великого государя царя и великого князя Алексея Михайловича всеа великия и малые и белыя России самодержца писма»³⁶.

В отношении авторства самой мелодии песнопения «Достойно есть», ставшей основой четырехголосной партесной композиции Алексея Михайловича, существуют разные мнения: помету в рукописях на «ин распев царя Федора» трактуют как указание и на Феодора Иоанновича, сына Ивана Грозного, и на Феодора Алексеевича, сына Алексея Михайловича³⁷, царствовавшего в 1676–1682 годы.

Нельзя не отметить, что именно при Феодоре Алексеевиче искусство государевых певчих дьяков достигает своего второго большого расцвета³⁸ (Рис. 9). За годы его правления хор невероятно разросся, количество певчих стало превышать 50 человек, и возникла необходимость разделения на два коллектива. В первый входили мастера древнерусского певческого искусства (из первой, второй и третьей станиц), образуя собственно государев хор. Вторым состоял из «меньших» дьяков («партесников») и представлял собой хор для прочих членов царской семьи. Кроме того, произошло разделение на мастеров различных стилей пения: знаменного и партесного.

Позже, в 1681–1683 годах, принцип разделения государева хора сохранялся. Количество певцов-«партесников» возросло до 58, но среди них находилось

³⁵ Здесь мы опираемся на данные Протопопова: *Протопопов В. В.* Четырехголосная хоровая композиция царя Алексея Михайловича // ПКНО 1991. М., 1997. С. 107–110. Отметим также, что в рукописях сохранились «царские» распевы песнопений «Достойно есть» (ГИМ. Син. певч. № 52. Л. 185), богородична «Из Тебе, Пресвятая Богородице Дево», а также записи некоторых стихир с правкой, сделанной рукой Алексея Михайловича (РГАДА. Ф. 27, оп. 1, № 337, л. 12, 13).

³⁶ РГАДА. Ф. 396 (Архив Московской Оружейной палаты), оп. 2, ч. 1, № 601, л. 12, 16. Описание опубликовано (в сокращении): *Протопопов В. В.* Нотная библиотека царя Феодора Алексеевича // ПКНО 1976. М., 1977. С. 119–133. См. также полный текст описи, который мы приводим в качестве приложения к работе.

³⁷ *Протопопов В. В.* Четырехголосная хоровая композиция царя Алексея Михайловича. Цит. изд.

³⁸ Первый, безусловно, пришелся на эпоху Ивана Грозного.



Рис. 9. Царь Федор Алексеевич перед образом Спаса Нерукотворного. 1686 г. Авторы: Иван Салтанов, Ерофей Елин, Лука Смолянинов



Рис. 10. Церковь Ильи Пророка «Обыденного». (Каменный храм 1702 г., воздвигнутый на месте прежнего деревянного ок. 1590 г.). Фото. Источник: Найдёнов Н. А. Москва. Соборы, монастыри и церкви. Ч. II: Белый город. М., 1882

7 молодых «вспеваков», которые только обучались своему ремеслу, и 17 дьяков, выделявшихся для пения в церкви во имя Ильи Пророка (Рис. 10).

В годы правления Петра и Иоанна царский хор дробится еще на более мелкие группы. Часть хора, принадлежавшая царю Иоанну, именовалась «партесниками», а «старые» певчие пели за богослужениями для царя Петра; кроме того, у всех членов многочисленного царского семейства, включая цариц и царевен, имелись крестовые певчие дьяки.

С 1699 года по указу Петра государевы певчие дьяки умершего царя Иоанна были «отставлены», а количество дьяков во всех других хорах (кроме государева) было ограничено до 12 человек. Напомним, что тогда же, в конце XVII столетия из числа государевых дьяков выделились замечательные композиторы, мастера партесного стиля — Василий Титов, Степан Беляев, Иван Протопопов и другие, их творчество составило золотой век русского барокко.

Остановимся чуть подробнее на структуре хора и на ее исторической динамике. По своей внутренней организации главный хор русского государства всегда подчинялся строгой иерархии. Получив чин дьяка, певцы затем распределялись по станицам, в соответствии с природными данными, талантом и умениями. Первоначальный состав хора подробно изложен в штатной росписи от 20 марта 1573 года, впервые опубликованной в «Военном журнале» 1852 года³⁹, на которую

³⁹ Данные по: Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Деятельность мастеров церковно-певческого искусства... С. 48.

ссылаются в своих работах А. Д. Альшиц, а затем Н. П. Парфентьев⁴⁰. Согласно ее данным, хор состоял из 5 станиц, по 4–5 человека в каждой, и 5 «безстаничных», «меньших» певцов.

Следующий важный этап в истории хора — период восстановления государства после Смуты. Количество основных станиц оставалось неизменным (всего 3, по 4–5 человека в каждой), однако, шло увеличение числа резервных певчих дьяков за счет набора «молодых». Говоря о структуре придворного хора, необходимо отметить, что даже в самых ранних документах, относящихся к XVII веку (а они сохранились с 1613 года), содержатся свидетельства о внутрестаничном профессиональном разделении певцов, которое основывалось на вокальных данных и тембрах голосов.

Дальнейшая реорганизация государева хора продолжалась в годы совместного правления царей Иоанна и Петра Алексеевичей. В 1683 году все государевы певчие дьяки (более 60 человек) были разделены на три хора. Певцы под управлением уставщика Феодора Чекаловского назывались «партесниками» и составляли хор царя Иоанна, певший в Воскресенском соборе. Певчие дьяки, возглавлявшиеся уставщиком Петром Покровцом («старые певчие»), образовывали царский хор Петра Алексеевича, который пел в Верхоспасском соборе. Третий, во главе с Осипом Седым, еще один хор «партесного пения», певцов которого до 1685 г. называли «[цариц и царевен] всех комнат крестовыми певчими», был предназначен для членов царского дома.

В 90-е годы XVII века хоры царей Иоанна и Петра насчитывали 20–24 и 21–26 дьяков, соответственно. Но с 1699 года Петр, как было сказано, «отправляет в отставку» всех певчих царя Ивана и оставляет на службе лишь 12 человек. Они по-прежнему выполняли свои обязанности — сопровождали царя в поездках, пели на богослужениях, занимались с молодыми певцами и царскими детьми, но их деятельность уже не была столь обширной и многогранной.

Все государевы и великокняжеские певцы занимали высокое положение при дворе. Однако в целом определить социальный статус певчих царского хора довольно сложно. При поступлении на службу певцы проходили особый обряд посвящения, но это не значит, что их следует относить к духовенству (хотя в научной литературе такое мнение встречается)⁴¹. Уже Д. В. Разумовский отмечал, что государевы певчие дьяки имели все права служивших при царском дворе лиц. В штатных росписях на жалованье певцы помещались среди «разного чина людей» государева двора, после бояр, истопников, сторожей и плотников. Как придворных служилых людей характеризуют певчих и дошедшие до нас сведения об их профессиональной деятельности.

В круг обязанностей государевых певчих дьяков входило множество занятий. Приведем лишь основные из них. Певчие, конечно, прежде всего, участвовали в богослужениях; в обычных соборных службах 1-я и 2-я станицы располагались на правом и левом клиросе, а в продолжение некоторых особых праздничных

⁴⁰ Альшиц Д. Н. Новый документ о людях и приказах опричного двора Ивана Грозного после 1572 года // Исторический архив. 1949. № 4. С. 3–72; Парфентьев Н. П. Профессиональные музыканты Российского государства XVI–XVII веков. Челябинск, 1991. С. 8.

⁴¹ Луппов С. П. Читатели изданий Московской типографии в середине XVII века: Публ. документов и исследование. Л., 1983. С. 15.

служб совершались выходы в город, где певцам приходилось петь на ходу. Например, в «Чиновниках» Московского Успенского собора рассказывается об общем шествии к реке и освящении воды на праздник Богоявления, там же сообщается о шествии к Лобному месту в день пророка Илии⁴².

Известно и об участии хора в особых церковных последованиях, как, например, в чине «Умовения ног». В некоторых особых театрализованных действиях, таких как «Шествие на осляти» или «Пещное действо», принимали участие не только все государевы дьяки, но и некоторые подьяки патриаршего хора.

Конечно, не обходились без их участия царские бракосочетания (сохранились исторические свидетельства о пении хора государевых певчих дьяков на венчании царя Ивана Грозного, Лжедмитрия, Михаила Федоровича и, конечно, Алексея Михайловича), крещения новорожденных царевичей и царевен, а также отпевания и погребения лиц царской семьи и их ближайших родственников⁴³. Государевы певчие участвовали в чине наречения и поставления глав русской церкви (так, царский хор пел на поставлении патриарха Филарета Романова), а также в освящении придворных церквей.

На Рождество сохранялся обычай «славить Христа», сначала «у царя в передней», вместе с крестовыми дьяками, а затем для того же ездили по боярским и княжеским палатам, архиерейским и монастырским подворьям.

Хор сопровождал царей и патриархов в поездках («походах», «объездах»), совершавшихся по древним святыням российских городов и монастырей, в дворцовые села (сохранилось подробное описание отъезда царя Федора Алексеевича в Троице-Сергиев монастырь)⁴⁴. Нередко певчие государева хора сопровождали царскую семью в поездках по городам, монастырям, дворцовым селам, выезжали для участия в патриарших «понахидах».

Особо можно выделить пение певчих дьяков во время праздничных приемов и обедов («столов»), по случаю пребывания в столице важных делегаций. Такие «большие столы» «по обычаю» завершались чином «Здравной чаши», представлявшим собой особый светско-бытовой обряд. Присутствовавший на примере 14 сентября 1557 года в царской Обеденной палате англичанин писал: «Во время обеда пришло 6 певцов, которые стали посреди залы лицом к царю и принимались три раза петь»⁴⁵. По другим источникам 1-й пол. XVII в. на «Лето-прошение» (1 сентября) у царя в Грановитой палате «в стол пели стих певчие дьяки государевы, первая станица: «Ты царю сый пребываяй во веки»; а потом пели патриарховы»⁴⁶.

⁴² См.: Чиновники Московского Успенского собора и выходы патриарха Никона / С предисл. и указ. проф. А. П. Голубцова. М. : Син. тип., 1908.

⁴³ Известно, что отца царицы Марии Ильиничны Милославской, первой жены Алексея Михайловича, отпевали «царевы певчие дьяки все станицы». Данные по: *Фёдоров В. А.* Алексей Михайлович // Православная энциклопедия. Т. 1. М., 2000. С. 632.

⁴⁴ Дворцовые разряды, по высочайшему повелению изданные II-м отделением собственной Его Императорского Величества канцелярии Т. 4. С 1676 по 1701 г. СПб., 1855. Стб. 178-183.

⁴⁵ *Середонин С. М.* Описание России неизвестного англичанина // ЧОИДР. 1884. Кн. 4. Отд. 3. С. 14. Цит. по: *Парфентьев Н. П.* Государевы певчие дьяки... С. 187.

⁴⁶ Там же.

Государевы дьяки пели и во время торжественных выходов, шествий, встреч высокопоставленных особ (такого рода указания сохранились в описании въезда царя Алексея Михайловича в 1655 году из литовского похода), и во время военных смотров, проводов войск или важных послов⁴⁷.

Еще одна особая сфера службы дьяков — учительство. Им поручалось воспитание молодых певцов, занятия с которыми доверяли, как правило, самым опытным, знающим все тонкости пения и имеющим педагогические способности дьякам. «Маленьких» певчих могли учить сразу несколько человек — низовщик, вершник и демественник. Ежегодно обучали несколько юных певцов исполнению роли отроков в «Пещном действе» (разучивали песнопения, которые сопровождали представление). При необходимости певцы центрального хора обучали и местных певчих, о чем свидетельствует Расходная книга 1630–1631 годов⁴⁸.

Обучали певческому искусству и царских детей, чему всегда уделялось большое внимание. Так, Михаил Федорович, как уже упоминалось, поручил певчим дьякам обучение своего сына, восьмилетнего царевича Алексея. Его первым учителем был певчий дьяк Лука Новгородец, а через год Алексей Михайлович под руководством Михаила Осипова и Ивана Семёнова изучал уже строчное пение. Со своими наставниками царевич прошел Октоих, Стихирарь и Триодь, — недаром эти книги находились в его личной библиотеке. Как мы знаем, он прекрасно знал искусство и знаменного, и партесного пения и создавал свои произведения. В дальнейшем эта традиция поддерживалась, и все Романовы прекрасно пели, знали нотную грамоту и даже сочиняли.

С пением и обучением певческому искусству было тесно связано написание певчими дьяками нотных книг и тетрадей, хранившихся в государевых «хоромах» при особых певческих палатах. Переписывание певческих книг стало особенно распространенным занятием в последней четверти XVII века, что было связано с переходом на истинноречную редакцию текстов, а затем — с созданием нотопевиных вариантов. Значительно реже дьяки пополняли свою певческую библиотеку, покупая книги. Сами же книги были на строгом учете, описывались.

К разряду дел, не входивших в круг профессиональных обязанностей государевых певчих дьяков, относятся составление и ведение различных документов (к примеру, оформление покупки села, ведение «расследования»), создание или переписывание непевческих книг («Серапионовского служебника», «Матвеева правила»), поездки с определенными поручениями по Москве или в отдаленные области, участие в военных делах.

Рассматривая функции и деятельность государевых певчих, мы дважды упомянули о неких «крестовых дьяках», служивших при так называемой Крестовой царской церкви. Состояли они на царском жалованье и обязаны были в хоромах и в верховых церквях царского дворца «читать, псалмы говорить, кононархаты и на крылосе петь», что называлось вообще «служить у крестов». Кроме денежного оклада они получали еще «праздничное» (большей частью подарки вещами) и пользовались некоторыми выгодами, связанными с близостью к государеву дворцу. По праздникам, например, их посылали к духовным властям созывать

⁴⁷ РГАДА. Ф. 156, № 141, л. 12; Ф. 396, оп. 1, № 6389, л. 1–2 об. Данные по: *Парфентьев Н. П.* Государевы певчие дьяки... С. 186–187.

⁴⁸ РГАДА. Ф. 396, оп. 2, № 207, л. 283. Данные по: Там же.

к царскому столу, за что они получали «зватое». Как видим, по роду деятельности придворные певчие и крестовые дьяки были близки. В штатных росписях они писались рядом, а выступали чаще всего совместно. Музыка в деятельности крестовых дьяков занимала далеко не последнее место: при дворе Ивана Грозного среди них служил один из выдающихся древнерусских распевщиков — Иван Нос⁴⁹. Еще раз подчеркнем, насколько важную роль играл хор государевых певчих дьяков в становлении и развитии певческого искусства. Служба в царском хоре была делом государственной важности и проходила под особым покровительством царских особ.

Написание книг, тетрадей, столбцов и черновиков, по которым царские певчие пели и обучали певческому искусству, как уже было отмечено, занимало очень важное место в их деятельности. Рукописи эти составляли особую певческую библиотеку, которая и является предметом нашего дальнейшего внимания.

ГЛАВА 2. НОТНАЯ БИБЛИОТЕКА ГОСУДАРЕВЫХ ПЕВЧИХ ДЬЯКОВ: НА ПУТИ К РЕКОНСТРУКЦИИ

Изучение истории государевых певчих дьяков и их многообразной деятельности показало, что для реконструкции нотной библиотеки хора необходимо привлечь максимально широкий круг источников, причем в довольно протяженном историческом диапазоне. Напомним, хронологические рамки, которые удалось определить в предыдущей главе, охватывают промежуток времени почти в триста лет. Кроме того, менялись места службы дьяков (во время правления Ивана Грозного хор некоторое время пребывал в Александровой слободе, а в начале XVIII века он переехал в Петербург); некоторые из мастеров, как наиболее опытные, приглашались для обучения молодых певцов в удаленные от столицы монастыри и храмы. Вместе со своими владельцами меняли место хранения и принадлежавшие им певческие рукописи, которые могли находиться и в помещениях кремлевских соборов, где обычно служили дьяки (Архангельского, Благовещенского, Успенского), и в государевых и патриарших хорах, и в специально отведенных певческих палатах, где шло обучение, переписывание книг. Не менее сложной могла быть и дальнейшая судьба нотной библиотеки хора, особенно после его реорганизации, окончательной изменившей статус бывших дьяков; наконец, какую-то часть книг могли уничтожить за ненадобностью, вследствие выхода из употребления устаревшего репертуара. Все это необходимо учесть в поисках интересующих нас нотированных рукописей.

Фактически книги певчих дьяков могут находиться в любом хранилище древних музыкальных рукописей: и в частных коллекциях (к примеру, известных ученых Д. В. Разумовского, В. Ф. Одоевского, Т. Ф. Большакова), и в монастырских собраниях (Троице-Сергиевой лавры), и в архивах (к примеру, Придворной певческой капеллы).

⁴⁹ Подробнее о крестовых дьяках см. в диссертации Зверевой: *Зверева С. Г. Русские хоры и мастера пения...* С. 33–36.

Особое значение в этих сложных условиях для нас приобретают историко-ведческие указания и историографические данные, в частности, касающиеся судьбы царских библиотек.

Так, стало известно, что царь Федор Алексеевич Романов владел обширным собранием певческих книг (которое частично могло перейти к нему от отца, а возможно и от деда). Этот факт был установлен благодаря сохранившейся описи «разным нотным книгам после смерти царевича Федора Алексеевича 191-го года», т. е. составленной после смерти царя в 1682 году⁵⁰ (далее — Опись). Обнаружение Описи и последовавшая ее публикация, осуществленная В. В. Протопоповым⁵¹, дала возможность изучать этот бесценный документ самому широкому кругу исследователей. Однако со временем становилось все очевиднее, что, несмотря на уникальность некогда существовавшей царской библиотеки — и в количестве единиц, и в их качестве, — в первоначальном виде она не сохранилась. И, как показало дальнейшее изучение, до нас в наиболее целостном виде дошла лишь ее часть — черновые переплетенные рукописи, которые хранятся в фонде РГАДА (ф. 188, всего 242 единицы хранения) и именуется в исследовательской литературе как «библиотека-архив государевых певчих дьяков» (или просто «творческий архив»)⁵².

Но прежде чем обратиться к рассмотрению состава и содержания нотной библиотеки царя Феодора Алексеевича согласно Описи 1682 г., осветим кратко историю попадания в РГАДА ее уцелевшей части — так называемого творческого архива певчих дьяков.

Следы этого «творческого архива», датируемого концом XVI — началом XVII века прослеживаются в фонде Тайного приказа (РГАДА, ф. 27). Б. Н. Морозов, изучавший историю данной музыкальной коллекции и описавший ее, указал, в частности, на одну из единиц хранения, в которую входят «несколько тетрадей начала XVII века в четверть с крюковой нотацией, написанных характерным черновым письмом»⁵³. Следовательно, «творческий архив» певчих дьяков некогда находился в распоряжении царя Алексея Михайловича (Приказ Тайных дел был создан в 1654 г.). После его смерти в 1676 году, как далее установил исследователь, сразу началась разборка колоссального архива ликвидированного Тайного приказа, и в процессе описания происходило возвращение дел по принадлежности разным приказам и частным лицам, документы которых также попадали к царю.

В подтверждение сказанного в Описи царской библиотеки 1682 г. содержится специальная запись о том, что «коробы» с певческими рукописями из архива Тайного приказа были переданы певчому дьяку нового царя Федора Алексеевича — Петру Покровцу. Они и послужили основой той большой библиотеки, которая была описана в 1682 году и затем бесследно пропала. По словам Б. Н. Морозова, до нас дошел лишь старый «творческий архив», который по каким-то

⁵⁰ РГАДА. Ф. 396, оп. 1, ед. хр. 601.

⁵¹ Напомним, Опись опубликована в сокращении. См.: *Протопопов В. В.* Нотная библиотека царя Федора Алексеевича... Цит. изд. Полный текст помещен нами в Приложении к работе.

⁵² Такое определение было дано Б. Н. Морозовым. См. об этом далее.

⁵³ Тем же почерком написана большая часть столбцов и тетрадей, попавших в ф. 188. Данные по: *Морозов Б. Н.* Библиотека-архив государевых певчих дьяков... С. 430.

причинам не был передан и сохранился среди других документов Тайного приказа, относящихся к личным делам царя Алексея Михайловича⁵⁴.

В начале XVIII века рукописи эти были перевезены из Московского Кремля в Санкт-Петербург и хранились в подвалах Сената, где сильно подгнили и обветшали. Именно по этой причине плохой сохранности изучение многих тетрадей и столбцов государевых певчих дьяков сегодня чрезвычайно затруднено, а иногда и вовсе невозможно.

При Николае I интересующий нас архив вошел в состав Государственного архива Российской империи — где хранились наиболее важные, в том числе секретные, документы. Естественно, доступ к нему был крайне затруднен. Но о хранящихся в нем рукописях государевых певчих дьяков узнал князь В. Ф. Одоевский, как известно, чрезвычайно увлеченный изучением истории русского церковного пения. В 1865 году, добившись перемещения певческих рукописей из Петербурга в МГАМИД (Московский государственный архив Министерства иностранных дел), он занялся их изучением. Однако в сохранившихся материалах архива самого князя, в том числе перешедших к Д. В. Разумовскому, следов этой работы пока не обнаружено. И все же в той части личного архива Одоевского, которая ныне хранится в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки, была обнаружена небольшая певческая тетрадка в 8-ку без переплета, датируемая кон. XVI — нач. XVII века, возможно происходящая из данного комплекса рукописей государевых певчих дьяков (Ф. 73. Д. 650/14)⁵⁵.

Впоследствии их разборкой и описанием занимался князь М. А. Оболенский⁵⁶. Несколько сформированных им комплектов получили заголовки на бумажных обложках. Но так как работа не была закончена, все рукописи продолжали храниться пачками в коробках и не были включены ни в один фонд МГАМИД.

И только когда фонды МГАМИД влились в состав большого архива, хранящего документы допетровской Руси и XVIII века (ЦГАДА, ныне — РГАДА), коробки с певческими тетрадями и столбцами вошли в состав гигантской коллекции, получившей условное наименование «Рукописное собрание ЦГАДА». В 1976–1979 годах разборкой и описанием архива певчих дьяков занимались историк и археограф Б. Н. Морозов и специалист по древнерусскому пению Л. А. Игошев. Составленная ими опись данного собрания является ценнейшим научно-исследовательским документом, так как непосредственная работа с рукописями сегодня практически невозможна по причине все той же плохой сохранности.

Итак, проследив судьбу «творческого архива» певчих дьяков, вернемся к истории собственно нотной библиотеки. Напомним, что Б. Н. Морозовым была высказана мысль о ее бесследном исчезновении. Однако в ходе проделанной нами

⁵⁴ Морозов Б. Н. Библиотека-архив государевых певчих дьяков... С. 3.

⁵⁵ Эта находка принадлежит М. П. Рахмановой. См. ее комментарий в кн.: Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы: к 200-летию со дня рождения / Ред.-сост. М. П. Рахманова; авт. вступ. ст. и коммент. О. П. Кузина, М. П. Рахманова; науч. ред. М. В. Есипова. М.: Дека-ВС, 2005. С. 444.

⁵⁶ Как отмечает Б. Н. Морозов, заметки М. А. Оболенского, связанные с их описанием, сохранились в его личном архиве (РГАДА, ф. 395), среди них оказались и несколько листов из рукописей государевых певчих дьяков, которые впоследствии были возвращены в основной комплекс 188-го фонда. См.: Морозов Б. Н. Библиотека-архив государевых певчих дьяков... С. 447.

работы стало ясно, что при тщательном изучении старых и новых архивных данных, материалов по истории государева хора, разного рода собраний певческих рукописей, можно попытаться разыскать хотя бы часть находившихся там книг и в перспективе воссоздать утраченную библиотеку.

Несомненно, отправной точкой в деле реконструкции для нас является Опись 1682 года⁵⁷: на сегодняшний день этот уникальный документ представляет собой единственное прямое свидетельство существования обширной библиотеки государевых певчих дьяков.

Опись 1682 года (см. Приложение в конце работы) была составлена крестовым дьяком Петром Покровцом и представляет собой переплетенную тетрадь большого формата, в 1° из 47 листов (лл. 7, 13–15 об., 38 об., 39–39 об., 46–47 не заполнены; текст заканчивается на л. 45). По краям листов читаем запись: «По сим книгам трестрошного и демественного и греческого и знаменного пения книги и тетради и всякие переводы отданы уставщику Петру Покровцу».

Согласно подсчетам В. В. Протопопова, изучавшим Опись, в ней содержатся указания как на переплетенные книги, так и на тетради, «столицы», «столпчики», «полустолпцы» и простые листы, однако точное количество устанавливается лишь в отношении книг: их было 130 — 2 книги «в десь», 14 «в полдесь», 104 «в четверть» и 10 «в полчетверть»⁵⁸.

Количество переплетенных тетрадей подсчитать крайне затруднительно, так как в ряде описаний оно не проставлено. Так, в двух записях сказано: «Ящик... а в нем 158 тетрадей в полдесь ирмосов знаменных» (л. 16), «4 свяски, а в них 340 тетрадей, да 90 листков ветхих» (л. 43 об.). Известно, что тетради имели размер «в полдесь» и в четверть листа, некоторые были переплетены или вкладывались в мешочки. Количество листков и столбцов установить вовсе невозможно, ясно лишь, что они исчислялись сотнями: так, например, на л. 44 содержится следующая запись: «4 свяски, а в них 357 столбцов и столпников всякой разни». Итак, общее количество нотных рукописей было исключительно велико.

Следующий вопрос, который возникает при знакомстве с содержанием Описи: по какому принципу там фиксировались рукописи, отражалась ли в их описаниях нотация (знаменная или нотолинейная). Этот аспект также остается дискуссионным. Мы читаем указания на «знаменные», «трестрошные», «демественные переводы», однако не совсем ясно, что стоит за этими определениями. Следующие записи — «Ирмосы знаменные», «Треоди посная и цветная знаменные», «Стихераль знаменной», «4 свяски тетраток и листков в четверть всякой разни демественного и трестрошного знамени» и им подобные — как будто говорят о распевах. Однако встречается и такое обозначение: «Книга в десь охтай за азбука греческого роспеву знаменные» (л. 10). Очевидно, последнее указание тут означает нотную систему, по которой записан Октоих греческого распева. То же следует предположить, например, и в таком указании: «антифоны страстные недели, путем, не все знаменены» (л. 41 об.): речь идет, видимо, о том, что антифоны нотированы лишь частично.

Конечно же, особо ценными в Описи являются упоминания имен писцов или записи о принадлежности рукописей. В частности, сказано, что *Михаил*

⁵⁷ РГАДА. Ф. 396, оп. 1, ед. хр. 601.

⁵⁸ Протопопов В. В. Нотная библиотека царя Федора Алексеевича... С. 120.

Осипов написал «Стихеры евангельские и степенны по-старому трестрошные», «Стихерарь на три месяца» (март – май), «Стихерарь низом и путем на три месяца (сентябрь – ноябрь)», «Праздники Пресвятой Богородицы и святителю Николаю Чудотворцу низом», «Книгу Демественник во все строки», «Перенос спускной демеством да низом» и «9 столпиков и Охтай на 8 гласов»; Федор Константинов — писец «канона пасце греческой», «2-х тетрадей в полдесть, а в них степенна на 8 гласов», «6-ти тетратей ирмосов в полдесть декабря с 20 числа, января по первое число, Стихер хвалитных и стиховных», 2-х списков «Рождеству Богородицы да Воздвижению по 4 перевода», канона Успению Богородицы, кафизмы «Блажени непорочни» с припевы, 2-х славников знаменных, тропаря, кондака греческого, и канона Ивану Златоусту; Богдан Златоустовский — создатель 4-х книг, 45 «тетратей знаменем и без знамени всякой разни», «36 тетратей в коже разных праздников», и «39 тетратей праздников в кожаном мешечке». Остальными дьяками — Григорием Херуговским, Иваном Никифоровым (Микифоровым), Семеном Денисовым, Алексеем Никифоровым (Микифоровым), Юрием Крюком, Юрием Фёдоровым, Григорием Панфиловым и Микитой (Никитой) Горчаковым — написано по две или три книги. В большинстве же записей писец той или иной рукописи не указан.

В ряде случаев встречается указание на прежнего владельца певческой книги: «Книга боярина Василия Ивановича Стрешнева», «Стихераль месячной верхом старой, взят после Ивана Семёнова», «Книга Демественник в переплете в полдесть боярина Семена Лукьяновича Стрешнева», «2 перевода знаменных и один прописан золотом письма столника князя Михайла Никитича Одоевского». И конечно, особый интерес вызывает «книга в полдесть Ирмосы мелетиева роспеву, греческие», а также «Канон греческой да тетрать письма грека Мелетия». Здесь, несомненно, имеется в виду дьякон Мелетий грек, живший в Москве и обучавший государевых и патриарших певчих дьяков греческому пению.

В. В. Протопопов обращает внимание еще на один любопытный факт: на наличие в библиотеке царя Федора «переводов» (распевов), из которых «один прописан золотом писма столника князь Михайла Никитича Одоевского на старых речах». Для нас в данном случае важно указание *на старых речах*, — оно, вероятно, говорит о рукописи, содержащей текст с прежней, раздельноречной редакцией⁵⁹.

Теперь попробуем сопоставить данные Описи с рукописями, хранящимися в РГАДА (ф. 188 и ф. 396) и РГБ (ф. 178 и ф. 37), где предположительно могут находиться искомые певческие книги.

Сразу отметим, что большая часть Описи не совпадает. Однако некоторые из рукописей нам все же удалось соотнести. В РГАДА это № 1573, 1573 а и № 1595 из ф. 188, а также № 3721–3725 и № 3727–3729 из ф. 396, оп. 2, ч. 7. Что касается РГБ, то тут мы обнаружили две рукописи: ф. 178, № 7753 и ф. 37, № 142.

Первая группа — из РГАДА. Остановимся на ней чуть подробнее.

Самая большая по объему рукопись — это «Стихерарь» полного состава, со знаменной нотацией, с многочисленными службами русским святым (ф. 188, № 1573) (Рис. 12), написанный в 4-ку и содержащий в настоящее время 412 листов (раньше он был еще объемнее, его начало — 8 тетрадей, 5 тетрадей в середине

⁵⁹ Протопопов В. В. Нотная библиотека царя Федора Алексеевича... С. 130.

и конец — утрачены). Первоначально кодекс явно создавался как беловой и писался четким полууставом с крупными киноварными, частично орнаментированными заголовками. Однако, очевидно, в процессе работы стал постепенно трансформироваться в черновой вариант, поэтому так и не был переплетен. В тексте содержится множество добавлений к основному тексту. Часть из них — это записи с вариантами распевов; в других случаях — это большие вставки, представляющие собой целые «службы», приписанные разными писцами в конце каждого месяца. Среди таких «служб» много также посвященных памяти русских святых, как давно прославленных — Борису и Глебу, митрополитам московским Петру, Алексию и Ионе, Сергию Радонежскому, так и канонизированным в середине XVI в. — Павлу Комельскому (Обнорскому), Макарию Калязинскому, князю Константину Муромскому «и чадам его» (1547). В самом конце приписаны стихиры святым, канонизация которых прошла, по-видимому, уже при жизни создателей данной рукописи — Василию Блаженному (1588) и Ефрему Новоторжскому (1587). По наблюдениям Б. Н. Морозова, данные нотированные тексты — древнейшие для этих стихир, они распеты самими государевыми певчими дьяками⁶⁰.



Рис. 12. Стихирарь с записью «Блаженн» 1-го гласа распева Федора Крестьянина. Ок. 1607 г. РГАДА. Ф. 118, № 1573, л. 115 об. 116

Еще одна практически беловая непереpletенная рукопись нач. XVII в., совпадающая, по нашему убеждению, с данными Описи, — это «Ирмологий» (ф. 188, № 1573 а), писанный в ту же 4-ку и тем же почерком, что и предыдущая рукопись.

⁶⁰ Морозов Б. Н. Библиотека-архив государевых певчих дьяков... С. 434.

Кодекс также подвергся редактированию; второй писец вдобавок украсил его, выполнив киноварные заглавия вязью.

Третья рукопись, которую удалось соотнести с указаниями Описи, представляет собой неполный, т. е. незаконченный «Обиход» конца XVI — начала XVII века в 4-ку (ф. 188, № 1595). Все остальные «рабочие материалы», тетради и столбцы из ф. 188, несомненно, принадлежавшие певчим дьякам, из-за отсутствия точных комментариев (к «связкам со столбцами» и «коробкам с тетрадами всякой разни») не выявляются в Описи.

В ходе работы были обнаружены певческие рукописи, часть из которых впервые упоминаются В. В. Протопоповым в связи с Описью царской библиотеки⁶¹. Полный их список приводит Н. П. Парфентьев⁶². Это 8 певческих книг в 4-ку, с крюковой нотацией, хранящихся в РГАДА в фонде Оружейной палаты (ф. 396, оп. 2, ч. 7, № 3721–3729) и 36 певческих сборников, датируемых первой половиной XVIII века (ф. 396, оп. 2, ч. 7, № 3730–3766), представляющих собой богослужебные рукописи на квадратной ноте (Рис. 13).

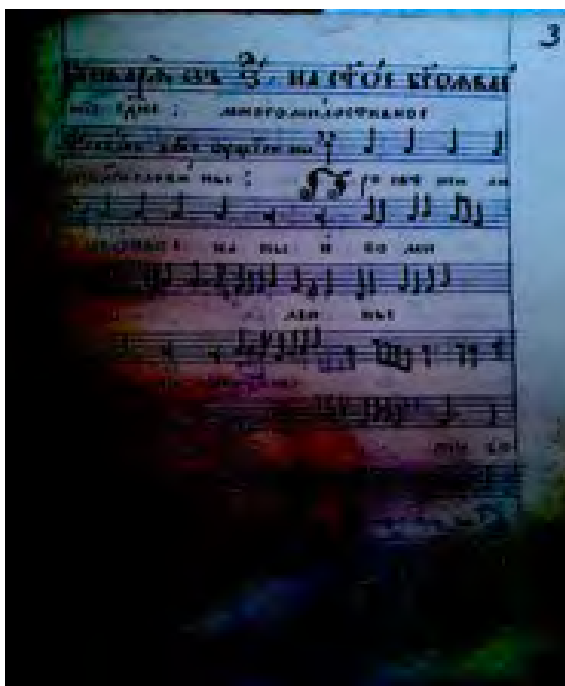


Рис. 13. Певческий сборник на квадратной ноте.
РГАДА. Ф. 396, оп. 2, ч. 7, № 3765 а⁶³, л. 3

В известной мере к некоторым из перечисленных рукописей также могут быть приложимы описания певческих книг из царской библиотеки. Кожаные переплеты для этих рукописей были сделаны заново в XVIII–XIX веках, но на верхних крышках в ряде случаев сохранились наклеенные куски черной тонкой

⁶¹ Протопопов В. В. Нотная библиотека царя Федора... С. 133.

⁶² Парфентьев Н. П. Профессиональные музыканты России... Цит. изд.

⁶³ Впервые на эту рукопись как на строчную указала в своей диссертации С. Б. Буцкая: Буцкая С. Б. Проблемы партесного многоголосия в России: по памятникам второй половины XVII–XVIII веков. М., 1991. С. 20.

кожи с характерным «червчатым» рисунком золотом, иногда видны следы старых застежек, кое-где сохранился фигурный золотой обрез по краям. Вполне вероятно, что они находились в государственной библиотеке в 1682 году.

Обратим особое внимание на певческий Сборник небольшого формата, в 8-ку, состоящий из 296 листов и датирующийся началом XVII века (ф. 396, оп. 2, № 3723). Помимо традиционного репертуара и множества богослужебных и певческих указаний, он содержит описания конкретных служб с участием государевых певчих дьяков.

Первая часть рукописи (л. 3–175) — минейная, с декабря по август. В ней, кроме указателя памятей святых по дням, представлены последования на особо важные праздники, что объясняет самоназвание этой части Сборника — «Нотные минеи». Так, например, на Крещение Господне (на л. 58 об. — 68 об.) приводятся стихиры «На водном Крещении» 2 гласа и «Гласо Господне на водахо вопия» 8 гласа, а также Величание на Утрени.

Вторая часть Сборника включает избранные песнопения Стихираря постного (л. 175–260) и цветного — от Пасхи до Святой Пятидесятницы (л. 286–295 об.).

Теперь посмотрим на некоторые специфические добавления. Так, на 14 декабря содержится указание на праздник, установленный в память о событии, произошедшем в 1614 г. в Благовещенском соборе — о чудесном возгорании там свечи: «*В сий день загореся свеща во граде Москве в соборной церкви честнаго ея Благовещения пред Спасовым образом в 1 час ноци в 123-го году*» (л. 17–17 об.). Напоминание об особом дне в церковном году указывает на прямую связь данной рукописи с кремлевским Благовещенским собором (Рис. 14).



Рис. 14. РГАДА. Ф. 396, оп. 2, ч. 7, № 3723. Певческий сборник, нач. XVII в.
Запись на л. 17–17 об. о воспоминании чуда в Благовещенском соборе

Другой характерный пример содержится в последовании Царских часов в Навечерие Рождества Христова (начало на л. 29): эта служба может иметь особое окончание с многолетиями, «аще поем часы у царя в полате или в хоромех» (л. 36–37) (Рис. 15).



Рис. 15. РГАДА. Ф. 396, оп. 2, ч. 7, № 3723. Запись на л. 10–10 об.
о пении часов в Навечерие Рождества Христова в царских палатах

В указаниях на службу «Святых Страстей» (начало на л. 227) содержится краткое описание еще одного особого чина, «...егда святитель ис соборныя церкви честнаго Ея Успения и с ним власти идут со кресты к Благовещению святей Богородицы. по святыя и честныя мощи. тогда диаки поют стих глас. 6. Ученике учителеву совещеваше цену...» (Рис. 16).

Далее, на л. 253–254, мы читаем об окончании этого последования: «После вечерни святитель раздает святыя и честныя мощи и относят честно на главах в храм к Благовещению ко Пречистой Богородице. и дияки государевы поют Не яко Иуде празднуем».

Второй чин, присоединяющийся именно к архиерейским службам на Страстной седмице, — чин «На умовение ног», совершаемый в Великий четверг (л. 225–226) (Рис. 17). В его последование входят особые стихиры 6 гласа: «Союзом любве связуеми апостоли», «Неодержимую держащая и превыспреннюю на воздухе воду», «Учеником показывает смирения образ Владыка».

Теперь перейдем к рукописям из РГБ.

Первая из них хранится в ф. 187 (Музейное собрание) и имеет самоназвание «Ермолог» (ф. 178, № 7753). Он был создан в царской мастерской и художественно украшен орнаментами и большими, в полный формат, иллюстрациями. На главном листе имеется запись: «Книга нотная, писанная в Москве при царе Федоре



Рис. 16. РГАДА. Ф. 396, оп. 2, ч. 7, № 3723, л. 246: изложение особого Чина, совершаемого в Страстную Пятницу



Рис. 17. РГАДА. Ф. 396, оп. 2, ч. 7, № 3723, л. 225. Начало чина «На умовение ног»

Алексеевиче в его государевых палатах и его государственными рабы Потапком Максимовым и Андрейкой Михайловым в лето 7188 месяца июля в 5 день, от спасительного воплощения Бога Слова 1680 года июля в 5 день, индикта 3». Рукопись содержит полный певческий обиход 70-х годов XVII века, отражая, что вполне вероятно, практику самого государева хора, т. к. оба писца были известными певчими дьяками. Основной текст подвергся редактированию: во многих местах рукописи имеются подчистки и поправки нотного текста.

Вторая рукопись, которую удалось сопоставить с Описью 1682 года, хранится в фонде Т. Ф. Большакова (ф. 37 № 142) и представляет собой певческий Сборник начала XVII века, небольшой по формату, в 8-ку, объемом в 451 лист. Рукопись полностью нотированная, с записью двоестрочия: верхняя строка дана «киноварью», нижняя — чернилами. Текст раздельноречный, но не строго выдержан.

Состоит рукопись из двух больших частей — Обихода и Октоиха (Рис. 18). В Обиход, помимо традиционной подборки песнопений Всенощного бдения, входят также добавления из служб праздничных: «величания на Господские праздники и Богородичны и нарочитым святым», от сентября по август.

В разделе Всенощной выделены следующие подразделы:

Л. 2 об. — Великая вечерня (Предначинательный псалом, Великая ектеня, «Блажен муж»);

Л. 8 — «воззвахи на 8 гласов», воскресные стихиры на «Господи, воззвах»;

Л. 26 об. — Прокимны Великие («Кто Бог вели, яко Бог наш», «Бог наш на небеси и на земли вся, елика восхоте, сотвори», «Внуши, Боже, молитву мою», «Возлюблю Тя, Господи, крепосте моя», «Гласом моим ко господу воззвах», «Дал еси достояние боящимся Тебе, Господи» (с пометой «поет настоятель и клирос»), поемье на Святой неделе);

Л. 29 об. — «Бог Господь на 8 гласов»;

Л. 33 — кафизмы с указанием «оба лика вкупе»;



Рис. 18. РГБ. Ф. 37, № 142. Л. 2. Начало Обихода

Л. 36 об. — «Тропари воскресны»;

Л. 41 — Псалом 136 «На реце Вавилонстей», поемый в Неделю о блудном сыне, Сыропустную и Мясопустную.

Следующий раздел (с л. 42 об.) составляют величания следующим святым и праздникам:

- 1) Сентябрь: Михаилу Архангелу, Рождеству Богородицы, Воздвижению, Преподобному Сергию и прочим, Иоанну Богослову и прочим апостолам;
- 2) Октябрь: Покрову Пресвятой Богородицы, Великому мученику Димитрию и прочим мученикам;
- 3) Ноябрь: Чудотворцам Косме и Дамиану, на собор Архангела Михаила, Введению во храм Пресвятой Богородицы, Знамению Богородицы;
- 4) Декабрь: Святителю Николаю и прочим святым, Святителю Петру Митрополиту, на Рождество Господа нашего Иисуса Христа;
- 5) Январь: на Обрезание Господне, Богоявление, трем святителем: Василию Великому, Григорию Богослову и Иоанну Златоусту;
- 6) Февраль: на Сретение, Святителю Алексию Митрополиту, Обретению честной главы Иоанна Предтечи, на Благовещение, Вознесение, Сошествие Святаго Духа, Рождество Иоанна Предтечи, Святым апостолам Петру и Павлу, благоверному князю Владимиру;
- 7) Август: Стратотерпцем Борису и Глебу, на Преображение, Успению Пресвятой Богородицы, на Усекновение главы Иоанна Предтечи.

Далее в завершении раздела Всенощной изложены прокимны Утрени на 8 гласов (л. 74).

Во второй части рукописи, называемой «Книга, глаголемая Осмогласник, творение преподобного отца нашего Иоанна Дамаскина» (Рис. 19) входят следующие песнопения:

1. На малой вечерне стихиры на Господи воззвах
2. На велицей вечерне Стихиры воскресны
3. Стихиры на стиховне
4. «Бог Господь, и явися нам»
5. «Степенные антифоны»
6. Прокимны Утрени
7. Стихиры на Хвалитех
8. Слава. Стихиры Воскресны



Рис. 19. РГБ, ф. 37, № 142, л. 87. об.-88. Начало Осмогласника

Принадлежность этой рукописи к библиотеке государевых певчих дьяков удалось установить благодаря оставленной в ней расписке о продаже. Из нее следует, что рукопись принадлежала певчему дьяку Ивану Конюховскому, продавшему ее в 1645 году. Приведу фрагмент текста этой расписки: «Лета 7153-го Марта в 20 день продал сию книгу Обиход государев певчий дьяк Иван Конюховский Артемью Богданову, сыну Камынина...» (Рис. 20).

Значение пометы, оставленной прежним владельцем, сложно переоценить, ведь именно благодаря таким записям возможно установить ее принадлежность библиотеке государевых певчих дьяков и хотя бы частично ее реконструировать.



Рис. 20. РГБ. Ф. 37, № 142, л. 4 об. Запись о продаже

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Высочайший уровень мастерства государевых певчих дьяков, их обширная и многообразная деятельность проявились в нотированных книгах и тетрадях, по которым они служили и обучали певческому искусству. Создание этих книг поручалось самим певчим на протяжении всей трехсотлетней истории знаменитого хора, ставшего символом музыкального искусства Древней Руси. Письменно-музыкальное наследие выдающихся певцов, распевщиков и дидаскалов, помогает представить целостную картину становления и развития отечественной профессиональной музыкальной традиции, дает возможность понять и осмыслить сложные процессы творчества, появления новых нотаций, стилей, исполнительских школ. Нотная библиотека государевых певчих дьяков — яркий тому пример.

Поэтому ее историческая реконструкция стала главной целью нашей работы и определила ряд конкретных задач, которые мы последовательно решали в процессе исследования.

Привлечение разнообразных материалов по истории царского быта и жизни государева двора, царских библиотек, архивных документов приказного делопроизводства, разнообразных нарративных и иконографических источников, в том числе ранее не привлекавших внимание музыковедов, позволило четко обозначить хронологические рамки и осветить наиболее важные события и факты в музыкантов, служивших при царском дворе. Изучение историографических источников в значительной степени обогатило наши представления о деятельности знаменитого хора. Благодаря полученным данным также удалось выявить возможные места хранения певческих книг (помещения кремлевских соборов,

государевы и патриаршие хоромы и специально отведенные певческие палаты), что, несомненно, определило направление наших дальнейших поисков.

Тщательный анализ данных, непосредственно касающихся музыкальных рукописей государевых певчих дьяков, содержащихся в многочисленных статьях, монографиях и справочных материалах, посвященных истории главных хоров Руси — патриаршего и государева, помог выявить две певческие книги, ранее не причислявшиеся к нотной библиотеке царского хора — это певческий Сборник нач. XVII в. из собрания Большакова (ф. 37, № 142) и Ирмологион 70-х годов XVII в. из музейного собрания (ф. 178, № 7753); обе рукописи хранятся в фондах Российской государственной библиотеки.

Историческая реконструкция библиотеки проводилась нами в несколько этапов. Отправной точкой в этом отношении для нас явилась Опись библиотеки царя Федора Алексеевича 1682 года — на сегодняшний день единственное документальное свидетельство существования библиотеки государевых певчих дьяков. Мы впервые приводим в своей работе полный текст этого уникального источника.

Изучив оригинал Описи и систематизировав приведенные там сведения, нам удалось определить принадлежность 12-ти певческих рукописей к нотной библиотеке государевых певчих дьяков, входившей некогда в состав библиотеки царя Федора Алексеевича (напомним, что согласно Описи 1682 года, в нее входило 130 книг).

Следующий этап нашей работы предполагает изучение огромного числа певческих рукописей. В первую очередь он связан с выявлением максимально полного корпуса музыкальных источников, входивших в библиотеку хора государевых певчих дьяков в разные периоды его существования. Первоначальным материалом для данной работы послужили: описи и научные описания собраний певческих рукописей из фондов РГАДА, РГБ, Центрального музея музыкальной культуры (ГЦММК им. М. И. Глинки) и других крупных хранилищ, СПБНИИ РАН; рукописные собрания и архивы Д. В. Разумовского, В. Ф. Одоевского, М. А. Оболенского, Т. Ф. Большакова и других исследователей XIX века, занимавшихся историей хора государевых певчих дьяков; собрания рукописей, которые могут находиться не только в Москве, но и в любых городах, бывших некогда крупными певческими центрами, а также монастырях и соборах, где певчие дьяки могли временно состоять на службе. Не исключено также, что в процессе работы круг источников станет еще более обширным.

Предпринятая попытка рассмотрения библиотеки и архива государевых певчих дьяков как многоаспектного и многосоставного исторического источника, предоставляет возможность понять ее как составную часть многогранной деятельности певчих. Обосновываются также перспективные направления дальнейших исследований данного собрания: необходимо изучить все рукописи из обозначенного круга источников и составить максимально полный список книг, тетрадей и черновики, входивших в библиотеку государевых певчих. Учитывая количество исследований, посвященных истории хора, мы можем с уверенностью высказать мысль об актуальной необходимости научной реконструкции и всестороннего изучения нотной библиотеки хора государевых певчих дьяков.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ РУКОПИСНЫХ ИСТОЧНИКОВ

СПБНИИ БАН (Санкт-Петербургский Институт истории Российской академии наук)

- № 33.3.20. Сборник канонов, сер. XVII в.
- Ф. 5, оп. 2. № 1. Поставление на царство Михаила Федоровича, 1613 г.

ГИМ (Государственный исторический музей)

- Син. певч. № 52. Певческий сборник, перв. пол. XVII в.
- Син. певч. № 219. Сказание о зарембах, перв. пол. XVII в.

ГЦММК им. Глинки (Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки)

- Ф. 73. Д. 650/14. Певческая тетрадка, кон. XVI — нач. XVII в.

ИРН РАН (Институт русской литературы Российской академии наук (Пушкинский дом))

- Карельское собр. № 2. Певческий сборник, перв. пол. XVII в.
- Колл. 2, № 125. Вкладная книга Соловецкого монастыря, нач. XVII в.

РГАДА (Российский государственный архив древних актов)

- Ф. 27, оп. 1. № 337. Сказание об Успении Богородицы (с поправками Алексея Михайловича), перв. пол. XVII в.
- Ф. 156. № 141. Описание въезда царя Алексея Михайловича в Москву, 1655 г.
- Ф. 188. № 1573. Стихирарь, в 4-ку, нач. XVII в.
- Ф. 188. № 1573 а. Ирмологий, в 4-ку, нач. XVII в.
- Ф. 396, оп. 1. № 6389. Расписка о передаче трехсот рублей в монастырскую палату, 1659 г.
- Ф. 396, оп. 2. № 207. Расходная книга по отпуску товаров и вещей за 1621–1622 г.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 1. № 601. Опись нотной библиотеки царя Федора Алексеевича, в лист, 1682 г.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3721. Ирмологий, в 8-ку, кон. XV в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3722. Стихирарь, в 4-ку, XVI в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3723. Святцы, начиная с декабря по август, в 8-ку, XVI–XVII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3724. Праздничные службы из миней с сентября по 2 февраля, в 8-ку, XVII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3725. Трезвонны, в 8-ку, XVII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3727. Служба в навечерии и праздник Рождества Христова, путевого распева, в 8-ку, нач. XVII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 728. Служба в навечерии и праздник Рождества Христова, в 8-ку, нач. XVII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3729. Стихиры нерукотворному Спасову образу, в 8-ку, нач. XVII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3730. Постный обиход, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3731 (а-е). Января месяца службы, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3732. Службы в первый день Января, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3733 (а-п). Службы февраля 2 и 3 день, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3734. Службы 2 и 3 февраля, 25 марта и в неделю Цветоносную, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3735. Службы 25 марта, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3736 (а-п). Службы 25 марта и в неделю Вайи, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3737 (а-к). Службы 7 мая в день Воздвижения, XVIII в.

- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3738 (а-ф). Службы 27 июня, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3739 (а-ж). Службы 29 июня, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3740 (а-и). Службы 12 июня, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3741 (а-м). Служба 27 июля благодарственная, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3742 (а-к). Службы 6, 15, 26 и 29 августа, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3744 (а-н). Службы 30 августа и 23 ноября, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3745 (а-р). Службы 8, 14 и 28 сентября, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3746. Служба 14 сентября, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3747 (а-м). Служба 12 октября, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3748 (а-с). Службы 21, 24 и 30 ноября, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3749. Службы 30 ноября, 6 и 22 декабря, 1 и 3 января, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3750. Службы благодарственные за взятие Шлюссельбурга, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3751 (а-м). Службы 6 декабря, в неделю праотцев, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3752 (а-в). Службы в навечерие Рождества Христова, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3753 (а). Службы. Триодь постная и цветная, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3754 (а-в). Триодь постная, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3755 (а-л). Службы из триоди постной, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3756 (а-о). Службы с Лазаревой субботы, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3757 (а-ж). Службы из Триоди цветной, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3758 (а-т). Службы в день Вознесения Господня, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3759. Службы в день Вознесения Господня, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3760. Сборник песнопений, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3761 (а). Службы, избранные песнопения на праздники, начиная с Рождества Богородицы, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3762 (а). Службы, Октоих, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3763 (а-и). Службы. Воскресные тропари и кондаки, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3764. Службы. Песнопения на Литургии на 8 гласов, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3765 (а-м). Службы. Величания и Прокимны праздничные, XVIII в.
- Ф. 396, оп. 2, ч. 7. № 3766 (а-ф). Псалом 19-й и некоторые песнопения на Литургии, XVIII в.
- Ф. 1192, оп. 2. № 149. Приходная книга, 1639–1640 г.

РГБ (Российская государственная библиотека)

- Ф. 178. № 7753. Ирмологион, сер. XVII в.
- Ф. 37. Тихона Федоровича Большакова, № 142 Сборник певческий. Обиход и Октоих, нач. XVII века.
- Ф. 304. № 428. Стихирарь, 1480-е г.
- Ф. 379. № 64. Минея служебная за декабрь — февраль, сер. XVII в.

РНБ (Российская национальная библиотека)

- Собр. А. А. Титова. № 3802. Устав, перв. пол. XVII в.
- СПМЗ (Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник)
- № 274. Стихирарь, 1619–1624 г.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Альшиц Д. Н.* Новый документ о людях и приказах опричного двора Ивана Грозного после 1572 года // Исторический архив. Т. 4. М.-Л., 1949. — С. 3–71.
2. *Белокуров С. А.* О библиотеке московских государей в XVI столетии. М. : Тип. Г. Лиснера и А. Гешеля, 1899. — 886 с.
3. *Белокуров С. А.* Из духовной жизни московского общества 17 века. М. : Изд-во Имп. ОИДР, 1902. — 306 с.
4. *Белоненко А. С.* Из писем В. В. Стасова к Д. В. Разумовскому // Советская музыка. — 1975. — № 6. — С. 73–86.
5. *Белоненко А. С.* История отечественной мысли о древнерусском певческом искусстве : дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1982. — 349 с.
6. *Белоненко А. С.* Стасов о древнерусской музыке // Советская музыка. — 1974. — № 7. — С. 64–72.
7. *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки по рукописным материалам XV-XVII веков. Л. : Музыка, 1972. — 424 с.
8. *Буцкая С. Б.* Проблемы партесного многоголосия в России: по памятникам второй половины XVII-XVIII веков : дис. ... канд. искусствоведения. М., 1991. — 222 с.
9. *Веселовский С. Б.* Дьяки и подъячие XV-XVII вв. : Справочник / АН СССР, Отд. истории, Архив АН СССР. М. : Наука, 1975. — 607 с.
10. *Викторов А. Е.* Записные книги и бумаги старинных дворцовых приказов. М. : Тип. М. П. Щепкина, 1883. — 290 с.
11. *Викторов А. Е.* Собрание славяно-русских рукописей В. М. Ундольского. М. : Унив. тип. (Катков и К°), 1870. — 64 с.
12. *Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. М. : Знак, 2006. — 472 с.
13. *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви : в 2 т. Т. 1: Сущность, система и история; Т. 2: История. М. : ПСТГУ, 2004. — 498+530 с.
14. *Гревенбух Г.* Московская трагедия, или рассказ о жизни и смерти Димитрия: со снимком с заглавной страницы латинского подлинника 1608 г. / Пер. с лат. А. Браудо и И. Росциуса; Изд. графа С. Д. Шереметева. СПб. : Тип. В. С. Балашова и К°, 1901. — 72 с.
15. Дворцовые разряды, по высочайшему повелению изданные II-м отделением собственной Его Императорского Величества канцелярии Т. 4. С 1676 по 1701 г. СПб., 1855. — 1158 с.
16. Духовная среда России. (Певческие книги и иконы XVII начала XX веков) / Сост.: М. П. Рахманова, М. М. Красилин. М. : Вереск, 1996. 176 с.
17. *Забелин И. Е.* Домашний быт русского народа в XVI и XVII столетии: в 2 т. М. : Товарищество тип. А. И. Мамонтова, 1862. — 751 + 852 с.
18. *Зверева С. Г.* Государевы певчие дьяки после «Смуты» (1613–1649) // Герменевтика древнерусской литературы : Сб. ст. / Отв. ред. А. С. Демин. М. : Тип. Мин. культ. СССР, 1989. — С. 355–382.
19. *Зверева С. Г.* Из истории церковно-певческих традиций Московского Кремля: прошлое в настоящем // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000–2001. Наука. История. Образование. Практика музыкального оформления богослужения : Сб. статей, воспоминаний, архивных документов. М., 2002. — С. 58–66.
20. *Зверева С. Г.* Материалы к биографии и творческой деятельности Ивана Лукошки. По рукописным собраниям // ТОДРЛ. Т. 37. Л., 1983. С. 334–340.

21. *Зверева С. Г.* Музыкальные черновики хора государевых певчих дьяков начала XVII в. // ПКНО. Ежегодник за 1991. М. : Наука, 1997. — С. 102–106.
22. *Зверева С. Г.* Русские хоры и мастера пения конца XV–XVI в.: к проблеме организации певческого дела в средневековой России : дис. ... канд. искусствоведения. М., 1988. — 407 с.
23. Иван IV. Духовные песнопения и молитвословия: Тропари. Кондак. Стихиры. Канон. Молитвы. Духов. грамота / Об-во Свт. Василия Великого; [Сост. С. Фомин]. М. : Паломникъ, 1999. — 190 с.
24. *Игошев Л. А.* Рукописи государевых певчих дьяков как источник для изучения древнерусской музыки // Из истории культуры и общественной мысли народов СССР : Сб. ст. М. : МГУ, 1987. — С. 28–36.
25. *Извеков Н. Д.* Московские кремлевские дворцовые церкви и служившие при них лица в XVII веке // Московская церковная старина. Труды комиссии по осмотру и изучению памятников церковной старины г. Москвы и Московской епархии. Т. 2. М., 1906. — С. 188–208.
26. *Извеков Н. Д.* Московский придворный Благовещенский собор. М. : Рус. печатня, 1911. — 120 с.
27. *Извеков Н. Д.* Придворные певчие и крестовые священники и дьяки в XVII в. // Богословский вестник. — 1903. — Вып. 3 (октябрь). — С. 255–294.
28. *Иконников В. С.* Опыт русской историографии : в 4 т. Т. 1. Киев : Тип. Импер. Ун-та св. Владимира, 1891. — 1067 с.
29. Иоанн Васильевич Грозный, царь. Духовные песнопения и молитвословия: Тропари, кондак, стихиры, канон, молитвы, духовная грамота / Сост., ст. и коммент. С. В. Фомина. М., 1999.
30. *Исаева Е. В.* Научная библиотека Музеев Московского Кремля // Сокровищница России: Страницы исторической биографии Музеев Московского Кремля : Мат-лы и исслед. / Отв. ред. Н. С. Владимирская М. : Изд. Музея-заповедника «Московский Кремль», 2002. — С. 359–365.
31. Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы: к 200-летию со дня рождения / Ред.-сост. М. П. Рахманова; авт. вступ. ст. и коммент. О. П. Кузина, М. П. Рахманова; науч. ред. М. В. Есипова. М. : ДекаВС, 2005. — 524 с.
32. *Кондрашкова Л. В.* Раннее русское строчное многоголосие : в 2 ч. М. : МАКС Пресс, 2013. — 432+168 с.
33. *Лихачёв Д. С.* Канон и молитвы Ангелу Грозному воеводе Парфения Уродивого (Ивана Грозного) // Рукописное наследие Древней Руси: По материалам Пушкинского дома. Л. : Наука, 1972. — С. 10–27.
34. *Лихачёв Д. С.* Стиль произведений Грозного и стиль произведений Курбского // Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. Л. : Наука, 1979. — С. 183–213.
35. *Лихачёв Н. П.* Библиотека и архив московских государей в XVI столетии. СПб. : Тип. В. С. Балашева и К°, 1894. — 238 с.
36. *Луппов С. П.* Книга в России в XVII веке. Л. : Наука, 1973. — 374 с.
37. *Луппов С. П.* Читатели изданий Московской типографии в середине XVII века: Публ. документов и исследование / [Отв. ред. А. И. Копанев]. Л. : Наука, 1983. — 167 с.
38. *Металлов В. М.* Очерк истории православного церковного пения в России. М. : Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1995. — 150 с.

39. Морозов Б. Н. Библиотека-архив государевых певчих дьяков конца XVI — первой половины XVII в. // Царский храм. Благовещенский собор Московского Кремля в истории русской культуры : Материалы и исследования / Сост.: И. А. Стерлигова, Л. А. Щенникова. М. : КУНА, 2008. — С. 428–445.
40. Морозов Б. Н. Документы дворцовых приказов конца XVI — начала XVII века из нотной библиотеки государевых певчих дьяков // Русский дипломатарий. Вып. 3. М., 1998. — С. 80–90.
41. Морозов Б. Н. Новоописанная коллекция «Рукописное собрание ЦГАДА» // Проблемы научного описания рукописей и факсимильного издания памятников письменности : Мат-лы Всесоюзной конф. / Под ред. М. В. Кукушкиной, С. О. Шмидта. Л. : Наука, 1981. — С. 188–197.
42. Морозов Б. Н. Частное письмо начала XVII в. // История русского языка. Памятники XI–XVIII вв. : Сб. ст. / Под. ред. С. И. Коткова, Н. П. Панкратовой. М. : Наука, 1982. — С. 287–290.
43. Парфентьев Н. П. Государевы певчие дьяки. Православная энциклопедия. Т. 12. М. : Церковно-научный центр Русской Православной Церкви «Православная Энциклопедия», 2006. — С. 185–191.
44. Парфентьев Н. П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII вв. Школы. Центры. Мастера. Свердловск : Изд. Уральского ун-та, 1991. — 253 с.
45. Парфентьев Н. П. Профессиональные музыканты Российского государства XVI–XVII вв. Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки. Челябинск : Челябинский гос. ин-т культуры, 1991. — 444 с.
46. Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Деятельность мастеров церковно-певческого искусства при дворе царя Ивана Грозного. Челябинск : Изд. центр ЮУрГУ, 2018. — 154 с.
47. Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Многолетия в честь царя Михаила Романова в демественных распевах мастеров Усольской (Строгановской) школы // Вестник Южно-Уральского гос. университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. Т. 13 (№ 2, 2013). Челябинск, 2013. — С. 112–115.
48. Парфентьева Н. В. Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI–XVII вв. (На примере произведений выдающихся распевщиков). Челябинск : ЧелГУ, 1997.
49. Преображенский А. В. Культурная музыка в России. Л. : Academia, 1924. — 123 с.
50. Протопопов В. В. Нотная библиотека царя Федора Алексеевича // ПКНО. Ежегодник за 1976. М., 1977. — С. 119–133.
51. Протопопов В. В. Русская мысль о музыке в XVII веке. М. : Музыка, 1989. — 96 с.
52. Протопопов В. В. Четырехголосная хоровая композиция царя Алексея Михайловича // ПКНО. Ежегодник за 1991. М., 1997. — С. 107–110.
53. Разумовский Д. В. Патриаршие певчие диаки и поддиаки и государевы певчие диаки / Повт. изд. со вст. ст. Н. Ф. Финдейзена. СПб.: Н. Ф. Финдейзен и К°, 1895. — 96 с.
54. Разумовский Д. В. Церковное пение в России (опыт историко-технического изложения). М. : Тип. Т. Рис, 1867–69. — 289 с.
55. Рамазанова Н. В. Московское царство в церковно-певческом искусстве XVI–XVII веков. СПб. : ДБ (ГУП Тип. Наука), 2004. — 453 с.
56. Рамазанова Н. В. Тропарь и кондак на пренесение честным мощем кн. Михаилу Черниговскому, «творение Иоанна, богомудраго царя, самодержца Российскаго» (к проблеме атрибуции) // Литература Древней Руси: Источниковедение : Сб. ст. Л. : Наука, 1988. — С. 107–116.

57. Рукописные собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского и архив Д. В. Разумовского. Описания / Под ред. И. М. Кудрявцева. М. : Гос. Библиотека им. В. И. Ленина. 1960. — 131 с.
58. Сахаров И. П. Исследования о русском церковном песнопении (отдельный оттиск). [СПб. : Тип. Имп. Акад. наук, 1849]. — 61 с.
59. Середонин С. М. Описание России неизвестного англичанина // Известия англичан о России XVI в.: (Ченслер, Дженкинсон, Рандольф, Баус) / Пер. с англ. С. М. Середонина; Изд. ОИДР при Моск. ун-те. Кн. 4. Отд. 3. М., 1884. — С. 15–29.
60. Серегина Н. С. Стихиры митр. Петру «творения» Ивана Грозного // Древнерусская певческая культура и книжность : Сб. науч. тр. Л. : ЛГИТМИК, 1990. — С. 69–80.
61. Соловьёв Н. Ф. Исторический очерк православного русского церковного пения. Сергиев Посад : Тип. Свято-Троиц. Сергиевой лавры, 1906. — 68 с.
62. Стасов В. В. О церковных певцах и церковных хорах Древней России до Петра Великого // В. В. Стасов. Статьи о музыке. Вып. 5-Б (дополнительный) / Сост. и коммент. В. В. Протопопова. М., 1980. — С. 175–240.
63. Турилов А. А. Книга раздачи «поминков» при хиротонии Ростовского архиеп. Тихона (1489) // Древнерусское и поствизантийское искусство. 2-я пол. XV — нач. XVI в.: К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова мон-ря : Сб. ст. М., 2005. — С. 451–453.
64. Ундольский В. М. Замечания для истории церковного пения в России / [С прил. материалов из рукопис. сб. XVII в.]. М. : ОИДР, 1846. — 46 с.
65. Фёдоров В. А. Алексей Михайлович // Православная энциклопедия. Т. 1. М. : Церковно-научный центр Русской Православной Церкви «Православная Энциклопедия», 2000. — С. 631–635.
66. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. М.-Л. : Гос. изд-во. Музсектор, 1928–1929. Т. 1 Вып. 1–3. — 364 с.
67. Чин поставления на великое княжество князя Димитрия Иоанновича, внука великого князя Иоанна III Васильевича (по спискам новгородской Софийской и Императорской публичной библиотек). СПб.: Тип. А. Траншеля, 1865. 17 с.
68. Чиновники Московского Успенского собора и выходы патриарха Никона / С предисл. и указ. проф. А. П. Голубцова. М. : Син. тип., 1908. LIV. — (предисл.)+312 с.
69. Энциклопедия секретных служб России / Авт.-сост. А. И. Колпакиди. М. : АСТ, Астрель, 2004. — 800 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

РГАДА. Ф. 396 (Архив Московской Оружейной палаты), оп. 2, ч. 1, № 601. «Из описи разным нотным книгам после смерти царевича Федора Алексеевича 191-го года»⁶⁴

(Надпись на наклейке на переплете: «Листы по краям ветхие»).

[л. 1] В прошлом во 191-м [1682] году ноября 21 дня по указу великого государя царя и великого князя Петра Алексеевича всея великия и малыя и белый России самодержца велено книги наречного пения знаменные и трестрошные, и демественные, и всякие переводы, которые после преставления брата его, государева, блаженные памяти великого государя царя и великого князя Федора Алексеевича всея великия и малыя и белыя Росии самодержца у дьяка у Протася Микифорова⁶⁵ в семи коробьях да в четырех ящиках приняты без описи и запечатаны государевою воротною печатью и поставлены в палате, где стаивала шестерная казна, переписать все в книгу и отдать крестовому дьяку Петру Покровцу⁶⁶ с роспискою; великогогосударя указ сказал о том печатнику Дементью Минину Башмакову⁶⁷ // кравчей⁶⁸ князь Борис Алексеевич Голицын.

И по тому его, великого государя, указу в тех в четырех ящиках да в семи коробьях книги и всякие переводы переписаны, а что каких книг и всяких переводов в тех ящиках и коробьях объявилось, и то написано ниже сего порознь и отдано уставщику Петру Покровцу.

Ящик с нутряным замком выкрашен красками, по углам на верхней доске наугольники обиты железом луженым прорезным, в середине обито стамедом⁶⁹ червчатым, а в нем по осмотру:

[л. 2] Книга в десть, оклеена кожею черною, по обрезу наведено золотом, зависни тафтяные, в ней ирмосы знаменные.

Книги в полдесть в переплете. Книга оклеена сафьяном червчатым, по обрезу и верхняя доска набита местами золотом, застежки медные, в ней треоди посная и цветная, знаменные, письма Григория Херуговского. Книга оклеена кожею червчатою, по обрезу золотом, застежки медные, ветха, в ней охтайные стихеры

⁶⁴ Рукопись была опубликована в сокращении: *Протопопов В. В.* Нотная библиотека царя Федора Алексеевича // ПКНО 1976. М., 1977. С. 119-133. Здесь нами воспроизводится ее полный текст.

⁶⁵ Никифоров Протасий Иванович (в источниках также встречаются имя Юрий и фам. Микифоров) рус. гос. деятель, думный дьяк (1683). Данные по: *Веселовский С. Б.* Дьяки и подьячие XV-XVII вв. М., 1975. С. 324.

⁶⁶ Покровец Петр Васильев — крестовый дьяк, государев певчий дьяк (с середины 1660-х годов), уставщик. Данные по: *Парфентьев Н. П.* Профессиональные музыканты России... С. 330.

⁶⁷ Дементий Минич Башмаков — российский государственный деятель, думный дьяк, возглавлял Приказ тайных дел. Был доверенным лицом царя Алексея Михайловича. Данные по: *Энциклопедия секретных служб России / Авт.-сост. А. И. Колпакиди.* М. : АСТ, Астрель, Транзиткнига, 2004. С. 65-66.

⁶⁸ Кравчий — придворный чин Русского государства, ответственный за стольников, подающих еду и напитки.

⁶⁹ Стамед — легкая шерстяная материя, употреблявшаяся для оконных занавесей и на обивку мебели.

низом да путем. Книга оклеена сафьяном червчатый, по обрезу и на верхней доске наведено // золотом и серебром, застежки медные, в ней стихеры охтайные низом. Книга писменная уставом, в ней чин на основание церкви.

Книги в переплете в четверть. Стихеры евангелские и степенны по-старому трестрошные писма Михаила Осипова⁷⁰.

[л. 3] Книга боярина Василия Ивановича Стрешнева, в ней стихераль путной и треоди посная и цветная. Канон пасце греческой писма Федора Константинова⁷¹ // Стихерал три месяца — март, апрель, май — путем да низом писма Михаила Осипова. //

[л. 4]. Стихерал путем по-старому сентября месяца. Стихерал знаменной с марта месяца по сентябрь путем да низом писма Богдана Златоустовского⁷². Список стихерала верхом да путем три месяца — июнь, июль, август. // [2 книги]. Стихераль низом да путем по полугода, книга Михайлова письма Осипова. 2 книги, в них стихерал подлинной верхом да путем Иванова письма Микифорова. //

[л. 5] Треоди посная и цветная путем да низом Михайлова писма Осипова. Треоди посная и цветная верхом да путем Иванова писма Микифорова. 2 книги список треоди посной и цветной, одна низом да путем, другая верхом да путем. Треодь посная и цветная трестрошная Богданова письма Златоустовского. // Список стихарала низом да путем с сентября по март месяц. Стихераль трестрошный с сентября по март Богданова письма Златоустовского. 2 книги списки стихерала путем да низом — одна три месяца сентябрь, октябрь, ноябрь, в другой — март, апрель, май. //

[л. 6] Стихераль путем Юрьева письма Крюка⁷³. Обиход верхом Иванова письма Микифорова.

Книги в полчетверть. Стихараль низом да путем три месяца сентябрь, октябрь, ноябрь Михайлова письма Осипова. // Праздники пресв. Богородицы зачатию да свят. Николаю Чудотворцу низом Михайлова писма Осипова. Охтай малой низом: Господи воззвах на 8 гласов да степенна верхом да путем Иванова письма Никифорова. Стихеры евангельские верхом и выборные стихи его ж Иванова письма //

[л. 7 не заполнен]

[л. 8] Ящик с нутряным замком, обит кругом железом, в средние стамедом зеленым, а в нем по осмотру:

Книга Демественник в переплете в полдсть боярина Семена Лукьяновича Стрешнева.

⁷⁰ Михаил Осипов — государев певчий дьяк. 4 декабря 1617 года среди «маленьких» дьяков получил однорядку в 6 рублей. С 1619 года служил во второй станице «молодых» певчих. В 1640 году получил шубу с соболиным ожерельем за обучение царевича. Данные по: *Парфентьев Н. П.* Профессиональные музыканты России... С. 316.

⁷¹ Федора Крестьянина (Христианина).

⁷² Златоустовский Богдан Иванов — государев и патриарший певчий дьяк. 22 марта 1628 года в составе второй станицы участвовал в «Пещном действе». Данные по: *Парфентьев Н. П.* Профессиональные музыканты России... С. 213.

⁷³ Букин Юрий Крюк — государев певчий дьяк. В 1613 году в составе первой станицы пел на «царском поставлении» в Успенском соборе. С 1619 по 1623 г. ежегодно получал жалованье за «пещное отроческое ученье» — обучение подьяков исполнению ролей отроков в Пещном действии. Данные по: Там же. С. 151.

Книги в переплете в четверть. Книга Демественник во все строки Михайлова писма Осипова. Книга Демественник, оклеена кожей, ветха, Богданова писма Златоустовского. // 8 книг, а в них стихи демественные разные. 7 книг, а в них псалмы греческого роспеву. Книга Демественник

В тетратях в четверть переносы демественные. Перенос старой перепетой, Спускной да перепетой спускной же. Старой же спускной низом да демеством. Перенос Софейской демеством да низом да путем. //

[л. 9] Перенос меньшей низом и другой меньшей же на столицах вчерне. Перенос спускной демеством да низом Михайлова писма Осипова. Стихеры евангелские. Два перевода низом да путем, третьей верхом да путем.

На листках в четверть. Достояно есть демественное, другое — на о выше ума. Многолетие демественное. // На реках вавилонских демественная во все строки, другое на столпчиках демеством. Книга без досок в четверть, ветха, в ней разные стихи демественные старинного роспеву. //

[л. 10] Ящик с нутряным замком. Книга в десь охтай да азбука греческого роспеву знаменны.

Книги в переплете в полдествь. Книга января с 1-го числа, сентября по 1-е число праздники путем. Книга ирмосы Мелетиева роспеву греческие. // 2 книги светилны охтайны и минейны — низ с путем да верх с путем трестрошного роспеву. Тетрать. Блаженны на восемь гласов греческого роспеву.

Книги ж в переплете в четверть. Стихираль старого роспеву верхом Иванова письма Микифорова. Стихираль верхом да путем старого роспеву его ж Иванова

[л. 11] писма. Книга стихираль путем, неполный певчего дьяка Юрья Фёдорова⁷⁴.

Книги в переплете в полчетверть. Книга стихираль с марта месяца старого роспеву низом. Книга стихираль неполной низом старого роспеву // 6 тетратей, 13 листков в четверть, 25 столпцов, а на них разные стихи //

[л. 12 об.] И на тех вышеписанных 6 тетратях и на 13 листах и на 25 столпцах приписывано блаженны памяти великого государя царя и великого князя Алексея Михайловича всея великия и малыя и белыя России самодержца писма. //

[лл. 13–15 не заполнены]

[л. 16] Ящик с нутряным замком, а в нем 158 тетрадей в полдествь ирмосов знаменных.

Коробья белая, а в ней по осмотру:

Книга в полдествь. Охтай путем.

Книга в четверть: в ней обиход на речь верхом да путем. //

Тетрати в полдествь, а в них: 2 праздника Рождеству Христову — 1 в три строки на переговорках, а другой низом, на нем приписывано блаженны памяти великого государя царя и великого князя Алексея Михайловича всея великия и малыя и белыя России самодержца писма

[л. 17] 15 тетратей выборных стихов низом да путем.

Тетрати в четверть, а в них: Крестные стихеры старого роспеву низом. Стихеры крестные ж, а перевод низом да путем // Иеву Праведному стихеры низом да путем Богданова писма Златоустовского //

⁷⁴ Фёдоров Юрий — государев певчий дьяк. В 1647 году служил в составе шестой станицы. Данные по: Парфентьев Н. П. Профессиональные музыканты России... С. 411.

[л. 18] Стихеры евангелские государского правления новые черные, тут же и выборные стихи из октаев. 5 переводов стихер в неделю мясопустную, и в том числе три перевода низом да путем, а два путем // 13 тетратей треоди посной и цветной низом да путем. 7 тетратей охтаев путем старинной. Литургия старого распеву низом да путем. Литургия черная низом да путем. 3 тетрати да 9 листков: Достойно есть слобочкая да 6-го гласу низом да путем. //

[л. 19] Достойно есть на 8 гласов в три строки, другая верхом. 6 тетратей выборных стихов низом да путем // 6 тетратей писма Григорья Панфилова⁷⁵ стихов покаянных 8-го гласа путем да низом. Стихи покаянные ж 8-го гласу письма Семена Денисова⁷⁶.

Листки в четверть. 7 листков достойно есть разных гласов. 3 листка достойно есть на рождество твое низом да верхом порознь //

[л. 20] 21 листок Странствия владычня, и в том числе 11 листков во все строки, а десять листков низом да путем // О тебе радуется перепетая большая, 11 переводов низом да путем порознь. О тебе радуется перепетая меньшая 11 переводов низом да путем порознь, 5-ть листков о тебе радуется путем, и в том числе 4 на речь, 5-перепетой старой. Нерукотворному образу па малей вечерне 2 славника низом да путем да тропаря 7-мь переводов низом да путем, да пять переводов путем //

[л. 21 об] 18 переводов низом да путем Херувимской песни Яко да царя //

[л. 22] 35 столпиков трезвонов разным святым низом да путем порознь. 9 столпиков охтай на 8 гласов письма Михайла Осипова низом да путем. 8 столпиков охтай большие верхом да путем // Столбец, а в нем писма Ивановой руки Микифорова стихеры евангелские низом да путем. Стихеры евангелские тре-строшные да три столица стихер же евангелских старого перевода. Охтай малые старые низом на столицах. Возвахи во все строки на столицах //

[л. 23] 6 переводов на полустолпцах Достойно есть на Рождество твое. 11 столпцов и листков на речь низом да путем Достойно есть. 3 столица, а на них Покаяние отверзи ми, Волстви персистию, Река вавилонская низом да путем Алексева письма Микифорова⁷⁷. Фиты в розводе царских часов рождественских и богоявленских низом да путем на столицах // Разнь всякая из обиходу низом да путем в столицах и в тетратах в четверть ветхие. В свяске 45 столпников, а них всякая разнь. //

⁷⁵ Тюнский Григорий Панфилов — государев певчий дьяк, с 1617 года служил во второй станице «маленьких дьяков», а с 1642 года путник второй станицы, иногда пел «пятым человеком» в первой станице. В 1645 году пел на поставлении патриарха Иосифа, в 1648 году на крещении царевича Дмитрия. 31 января за пение в составе станицы в Савво-Сторожевском монастыре «Софейского переноса» ему было выдано сукно и кафтан. Данные по: *Парфентьев Н. П.* Профессиональные музыканты России... С. 399.

⁷⁶ Денисов Семен — государев певчий дьяк. С 1636 года служил во второй станице «молдых» дьяков. В августе 1648 года в «приселке» у Коломенского пел на освящении церкви «с правую станицю Софейский перенос». Данные по: Там же. С. 192

⁷⁷ Никифоров Алексей Иванов — государев певчий дьяк, сын певчего дьяка Ивана Никифорова. С 1654 года в составе первой станицы (путник) провожал «с Москвы» и встречал «образ Спасов», который был в походе с боярином Ю. А. Долгоруковым, и образ Владимирской Богородицы, который был в «свейском посольстве» с боярином И. С. Прозоровским. Данные по: Там же. С. 302.

[л. 24] Коробья белая.

Книги в переплете в полдесть. Книга обиход, ирмосы, охтай и праздники двенадцатые по-старому. Книга ирмосы знаменны, что писали мастера у Крутицкого Павла митрополита⁷⁸. Книга ирмосы на речь в коже, а по ней писано красками завяски толковые червчаты //

[л. 25] 2 тетради в полдесть, а в них степенна на 8 гласов Федоровой // руки Константинова. 6 тетратей ирмосов в полдесть декабря с 20 числа, января по первое число стихеры хвалитные и стиховные письма Федора Константинова да 2 списка Рождеству Богородицы да Воздвижению по 4 перевода. Успению Богородицы праздник да канон Фёдорова ж письма Константинова //

[л. 26 об.] Неделя страстная, речи писаны с новой треоди. Богородичны прибылые из страстей господних, которых не было в старых печатех, 6 переводов //

[л. 27 об.] Коробья белая, а в ней книги и тетради певчие греческие.

Книги в четверть 5 книг, а в них канон Рождеству Христову. 5 книг, а в них канон Пресвятей Богородице: воду прошед. 3 книги, а в них канон Богоявлению //

[л. 28] Книга, а в ней канон да в тетратех 8 переводов канонов же греческих, и в том числе 5 переводов старых да 3 перевода стихер знаменных неполных, 5 переводов праздника Введению ж Богородице, и в том числе 3 перевода греческих, 2 перевода знаменных и один прописан золотом письма стольника князя Михайла Никитича Одоевского⁷⁹ на старых речах.

В тетратех в четверть. Неделя по Рожестве Христове кондак греческой 10 листков // 9 переводов стихер, 10 переводов канона, 12 листков кондаков греческие. 4 перевода 9-й песни знаменных.

[л. 30 об.] Канон греческой да тетрать, а в ней возбранной воеводе письма грека Мелетия //

[л. 31] Кафизма Блажени непорочни с припевы Фёдоровы руки Константинова, греческого роспеву //

[л. 33] 2 славника знаменных да тропарь, да кондак греческой Фёдорова письма Константинова //

[л. 34 об.] Канон Ивану Златоусту греческой Фёдорова письма Константинова //

[л. 36 об.] 2 литургии Иоанна Златоуста, киевского роспеву да 2 столица многодетны киевского переводу //

[лл. 38 об., 39 не заполнены]

[л. 40] Коробья белая верхняя кровля разломлена, а в ней книги в переплете в десть: Книга степенная, писменная, ветхая, застежек нет. Книга минея общая, печатная. Книга минея месячная, печать мелкая, оклеена кожей червчатою, верхняя цка наведена серебром, застешки медные. Книга в четверть Ермологий, печать

⁷⁸ Петр, митрополит Сарский, Подонский (Крутицкий). С 1659 года — архимандрит Московского Чудова монастыря. Митрополит Павел был высокообразованным человеком, имел значительную для своего времени библиотеку (149 печатных и рукописных книг), в которой были книги на латинском, польском и греческом языках. С 26 июня 1667 года по 17 марта 1675 года возглавлял Печатный двор.

⁷⁹ Михаил Никитич Одоевский — князь, стольник из княжеского рода Одоевских, сын ближнего боярина князя Никиты Ивановича Одоевского и Евдокии Федоровны Шереметевой. Князь Михаил Одоевский впервые упоминается в 1640 году в списке царских стольников. Часто сопровождал царя Алексея Михайловича в его поездках по монастырям и подмосковным селам.

мелкая, оклеена кожей червчатую, застешки медные. // Тетрати в четверть. Литургия трестрошна неполна. 16 тетратей, а в них разнь знаменное и трестрошное. Свяска, а в ней 52 столпника разни знаменного и трестрошного. //

[л. 41] Коробья белая, а в ней старого знаменного переводу книги в переплете в полдесть.

Книги в переплете четверть. Книга обиход. Книга обиход и ирмосы. Книга в переплете в коже, а в ней стихи выборные. //

6 тетратей в полдесть разных строк знаменных.

В тетратах в четверть: Антифоны страстные недели путем, не все знаменены. Трезвоны месячные во весь год. Празники самойловские ветхи суть //

[л. 42] Охтай малые Микиты Горчакова⁸⁰.

Воинские стихи.

4 свяски тетратей, а в них всякая разнь.

Коробья белая, а в ней книги в переплете в четверть: богородичны и крестобогородичны знаменные.

В тетратех в четверть, а в них охтай повсядневныя знаменный //

[л. 43] Стихераль месячной верхом старой, взят после Ивана Семёнова. Стихераль в переплете в черной коже знаменной. 7 тетратей, а в них демественные разные стихи // 15 тетрадей обиход и разни трестрошного роспеву. 52 тетрати всякой разни знаменных и трестрошных ветхих. В свяске 28 столпников, в них стихеры и славники трестрошные. 4 свяски, а в них 340 тетратей, да 90 листков ветхих. //

[л. 44] 4 свяски, а в них 357 столпцов и столпников всякой разни.

Коробья белая, а в ней тетрати в полдесть. 45 тетратей знаменем и без знамени всякой разни Богданова писма Златоустовского // 36 тетратей в коже разных праздников ево ж Богданова писма.

Книга и тетрати в четверть. Книга Стихеры евангелские знаменные ево тетратей охтаев знаменных //

[л. 45] 39 тетратей праздников в кожаном мешечке ево ж Богданова писма низом два путем. 2 свяски тетраток и листков в четверть всякой разни демественного и трестрошного знамени. 4 свяски столпцов старых знаменных и трестрошных, ветхи и от мышей изъедены, а разобрать их немочно.

[лл. 46–47 не заполнены]

⁸⁰ Горчаков Никита Степанов — государев певчий дьяк. С 1629 года нижник второй станицы «молодых» дьяков.

*Диплом за разработку методики музыкального обучения
детей с задержкой психического развития*

МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ С ЗАДЕРЖКОЙ ПСИХИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ НА МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЯХ

ПЛЕХАНОВА Ксения Владимировна
Челябинский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Проблема организации коррекционной работы на современном этапе актуальна и значима в связи с преобразованиями в отечественной системе образования. В данных условиях остро встает проблема своевременной психолого-педагогической помощи детям с ограниченными возможностями здоровья, в том числе детям с задержкой психического развития.

Г. Я. Трошин одним из первых поднял вопрос о необходимости специального исследования детей с задержкой психического развития. Он выдвинул положение о том, что психическое развитие аномального ребенка протекает по тем же закономерностям, что и здорового.

Изучение общих закономерностей психического развития при различных дефектах, диагностики недостатков развития было продолжено в начале тридцатых годов в работах Л. С. Выготского.

Целенаправленный анализ феномена задержки психического развития начался в конце 50-х — начале 60-х годов. Начиная с 1965–1967 годов, велось комплексное изучение проблем и причин неуспеваемости школьников в специальной психологии и педагогике, что привело к формированию нового направления — психологии и педагогики детей с задержкой психического развития.

В 1981 году появились особые школы для детей с задержкой психического развития.

На сегодняшний день исследователями выявлены факторы задержки психического развития, разработаны различные классификации психофизиологического и личностного неблагополучия детей, их дизонтогенеза. Определены свойства детей с задержкой психического развития, обуславливающие отставание их познавательных функций.

Такие исследователи, как Г. П. Бертынь, З. М. Дунаева, Т. В. Егорова и др., отмечают, что при задержке психики обычно наблюдается несоответствие темпа формирования психических функций ребенка по сравнению со средними показателями, считающимися нормой для определенного возраста. Это проявляется в несформированности кратковременной и долговременной памяти детей с задержкой психического развития, особенностях восприятия предметов и явлений окружающего мира и малой концентрации внимания.

Мыслительная и речевая деятельность детей с ЗПР также отличается недостаточной сформированностью. Обучающиеся с ЗПР отличаются нарушением сроков созревания функциональных систем, проблемами с вниманием, процессами запоминания, поведенческими особенностями, бедностью и переменчивостью эмоциональных проявлений, отсутствием успехов в учебе. С. Д. Триггер также обратила внимание на проблемы самооценки у детей с задержкой психического развития.

Одним из важнейших аспектов организации работы с детьми с ЗПР является отбор эффективных форм и методов обучения в соответствии с психолого-педагогическими особенностями детей. Учитывать возможности детей с ЗПР в обучении необходимо и в том числе на музыкальных занятиях.

Современные тенденции развития образования в России подразумевают формирование у детей духовно-нравственной культуры. В этом значительную роль играет музыка. Музыкальные занятия ценны тем, что они являются универсальным средством приобщения детей к общечеловеческим ценностям, формирования эстетической культуры, эстетического вкуса, умений сопереживать, видеть прекрасное.

На музыкальных занятиях дети осваивают такие пласты музыкальной культуры, как общемировая культура, культура нашей страны и культура народов родного края. Реализация принципа от освоения ценностей мировой музыкальной культуры к постижению музыки своего народа позволяет выполнить требование образовательного стандарта. Для этого необходимо использовать разнообразные методы обучения.

Методика музыкального воспитания детей раскрывается в работах Ю. Б. Алиева, Т. Е. Вендровой, Н. А. Ветлугиной, Д. Б. Кабалевского и др. В этих работах широко раскрываются возможности применения различных методов обучения. Однако специфика реализации таких методов при работе с детьми с задержкой психического развития исследована недостаточно. Несмотря на то что многие ученые, педагоги-музыканты обращаются к изучению этого вопроса (Е. А. Медведева, Е. Ю. Тишина и др.), их достижения пока не получили должного обобщения и систематизации.

Вышесказанное позволило выявить противоречие между теоретической разработанностью феномена задержки психического развития у детей в специальной психологии и педагогике и недостаточной адаптацией этих достижений в сфере обучения музыке, несформированностью единых методических подходов к обучению детей с задержкой психического развития на музыкальных занятиях.

Выявленное противоречие позволило сформулировать проблему исследования, суть которой заключается в выявлении комплекса методов, оптимальных для обучения детей с задержкой психического развития, и условий их реализации на музыкальных занятиях.

Таким образом, актуальность и недостаточная разработанность данной проблемы определили выбор темы исследования: «Методы обучения детей с задержкой психического развития на музыкальных занятиях».

Цель исследования — выявить и теоретически обосновать условия эффективной реализации методов обучения детей с ЗПР на музыкальных занятиях.

Объект исследования — процесс обучения детей с задержкой психического развития на музыкальных занятиях.

Предмет исследования — комплекс методов обучения детей с задержкой психического развития на музыкальных занятиях.

Задачи исследования:

1. Проанализировать содержание понятия «задержка психического развития» в научной литературе.
2. Обобщить факторы, влияющие на обучение детей с задержкой психического развития.
3. Дать обобщенную характеристику методов обучения в контексте целесообразности их применения для обучения детей с задержкой психического развития на музыкальных занятиях.
4. Выявить и обосновать условия применения методов обучения детей с задержкой психического развития на музыкальных занятиях.

Методологическую основу исследования составили: теории о сущности и факторах возникновения у детей задержки психического развития (Т. А. Власова, М. С. Певзнер и др.), классификации феномена задержки психического развития (В. В. Ковалев, К. С. Лебединская, Г. Е. Сухарева и др.), положения о психофизических и личностных особенностях детей с задержкой психического развития, влияющих на их обучение (Т. В. Егорова, В. И. Долгова, И. А. Конева, Н. В. Карпушкина, У. В. Ульяновская и др.), представления о сущности и классификации методов обучения (Ю. К. Бабанский, Е. Я. Голант, М. А. Данилов, И. Я. Лернер, Д. О. Лордкипанидзе, И. Ф. Харламов и др.), в том числе в области музыкального обучения (Ю. Б. Алиев, Д. Б. Кабалевский и др.), положения о методических подходах к обучению детей с задержкой психического развития средствами музыки (Л. Н. Комиссарова, Е. А. Медведева, О. Л. Сергеева, Е. Ю. Тишина и др.).

Для решения поставленных задач были использованы следующие **методы**: анализ психолого-педагогической и методической литературы, классификационный и каузальный анализ особенностей обучения детей с задержкой психического развития, сравнение, обобщение педагогического опыта в области музыкального обучения детей с задержкой психического развития.

Новизна исследования:

- сформулирован комплекс условий, адаптирующих традиционные методы музыкального обучения для работы с детьми с задержкой психического развития.

Теоретическая значимость исследования:

- теоретические разработки в области психолого-педагогического исследования детей с задержкой психического развития интерпретированы применительно к условиям музыкального обучения;
- обоснована целесообразность применения традиционных методов в процессе обучения детей с задержкой психического развития на музыкальных занятиях при определенных условиях их реализации.

Практическая значимость исследования заключается в разработке методических рекомендаций по организации музыкальных занятий для детей с задержкой психического развития.

Структура исследования: работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложения.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПРОБЛЕМЫ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ С ЗАДЕРЖКОЙ ПСИХИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

1.1. Задержка психического развития как понятие: содержание, классификация, причины возникновения

Под задержкой психического развития понимается такая форма дизонтогенеза, при которой формирование психических функций происходит в замедленном темпе, с отставанием от нормативных значений. Т. А. Власова и Н. С. Певзнер отмечают, что для детей с задержкой психического развития, характерно сочетание дефицитарных функций с сохранными, наличие инфантильных черт личности и поведения, нарушение произвольности психических функций, отсутствие мотивации к различным видам деятельности [7]. Среди основных причин возникновения этого явления авторы выделяют пренатальные, натальные и постнатальные факторы.

Пренатальные факторы — это факторы, которые воздействуют на ребенка в период беременности матери. К задержке психического развития могут привести такие проявления неблагоприятного течения беременности, как инфекционные болезни матери (грипп, краснуха, паротит), соматические хронические заболевания матери (сахарный диабет, заболевания щитовидной железы, пороки сердца), интоксикация вследствие употребления психоактивных веществ, лекарственных веществ, химических веществ, несовместимость матери и младенца по резус-фактору и другие причины.

Натальные факторы воздействуют на психическую сферу ребенка во время родов. К задержке психического развития могут привести такие факторы, как асфиксия новорожденного, использование средств родовспоможения (щипцы), механическое повреждение плода при родах и другие факторы.

В постнатальный период на формирование ребенка действуют такие факторы, как соматические болезни ребенка, педагогическая запущенность вследствие ограниченного эмоционального контакта с ребенком в ранний период развития и другие факторы [3].

В научной литературе существует несколько классификаций задержки психического развития. Как отмечает Г. Е. Сухарева, виды задержки психического развития выделяют, в частности, по этиологическому принципу (причине возникновения) [24].

Т. А. Власова и М. С. Певзнер описывают две формы задержки психического развития:

- на основе психического и психофизического инфантилизма, неосложненного и осложненного недоразвитием познавательной деятельности и речи;

- на основе воздействия длительных астенических и церебрастенических состояний [7].

По классификации В. В. Ковалева задержка психического развития подразделяется на:

- дизонтогенетическую форму, в основе которой механизмы задержанного или искаженного психического развития ребенка;
- энцефалопатическую форму задержки психического развития, в основе которой органическое повреждение мозговых механизмов на ранних этапах онтогенеза;
- ЗПР, в основе которой недоразвитие зрительного и слухового анализаторов (слепота, глухота, как следствие недоразвитие речи), вызванное сенсорной депривацией;
- ЗПР, в основе которой педагогическая запущенность, недостаток воспитания, информационный дефицит, окружающий ребенка с раннего детства [17].

К. С. Лебединская разработала комплексную классификацию задержки психического развития на основе изучения клинических проявлений, этиологии, вариантов развития. В классификации данного автора выделено четыре основных формы: ЗПР конституционального, соматогенного, психогенного и церебрально-органического генеза [3].

Рассмотрим подробнее причины возникновения и проявления каждой из данных форм.

При задержке психического развития конституционального происхождения проявляются черты психического и психофизического инфантилизма. Под инфантилизмом понимается отставание в развитии с сохранением во взрослом состоянии присущих детскому возрасту черт характера или физического развития. К причинам психического инфантилизма относятся инфекционные заболевания, токсические отравления, травмы плода во время родов, асфиксия.

Инфантилизм при задержке конституционального происхождения проявляется в двух формах:

- простая форма психического инфантилизма включает четыре основных варианта — гармонический, дисгармонический, органический, психогенный;
- осложненная форма психического инфантилизма включает два основных варианта — невропатический и социальный.

Г. Е. Сухарева отмечает, что простой инфантилизм характеризуется чертами детского поведения в соматическом и психическом облике человека. Например, дети отстают по росту и физическому развитию от сверстников на один-два года, их отличает более выразительная мимика и жестикуляция, порывистые движения, быстрая утомляемость при выполнении однообразных заданий, нарушения устойчивости и объема внимания [24].

Невропатический вариант осложненного инфантилизма характеризуется наличием таких черт, как робость, несамостоятельность, боязливость, трудности адаптации в новом коллективе, чрезмерная зависимость от матери, несформированность навыков общения со сверстниками. При социальной запущенности осложненный инфантилизм проявляется у детей в недостаточности развития умений и навыков на фоне полноценной нервной системы из-за длительного нахождения в условиях дефицита интеллектуальной и эмоциональной информации, например, при алкоголизме родителей, в условиях безнадзорности. Это

обуславливает замедленное формирование психической сферы детей в раннем возрасте, что в дальнейшем негативно сказывается на развитии ребенка в дошкольном и младшем школьном возрасте.

При ЗПР соматогенного происхождения ведущими причинами являются различные заболевания, в том числе болезни матери во время беременности, болезни ребенка, врожденные и приобретенные пороки развития соматической системы. Ослабленное здоровье, постоянные болезни не позволяют детям посещать дошкольные образовательные учреждения, у них нарушены контакты со сверстниками. Физическое неблагополучие влияет на формирование личности ребенка, развитию таких черт, как неуверенность, стеснительность. У детей нарушено взаимодействие со сверстниками, они отличаются низким уровнем сформированности коммуникативных навыков. Как правило, родители таких детей в воспитании проявляют гиперопеку, что также негативно сказывается на формировании личности ребенка [8].

При задержке психического развития психогенного происхождения ведущими являются факторы, связанные с особенностями воспитания детей, их социального окружения. Выделяют три направления формирования определенных свойств личности ребенка под влиянием этих факторов:

- психическая неустойчивость. Как правило, дети с данным типом личности воспитываются в условиях безнадзорности, ненадлежащего ухода. У родителей отсутствует ответственность, чувство долга за воспитание ребенка, процесс его социализации проходит стихийно. Родители не занимаются ребенком, не поддерживают его устремления и интересы, у него не формируется устойчивой картины окружающего мира, знания и представления складываются стихийно и фрагментарно. Это находит проявление в период школьного обучения, что препятствует усвоению школьной программы;
- несамостоятельность ребенка, возникающая вследствие гиперопеки. В таких условиях родители оказывают чрезмерное внимание ребенку, ограничивают его от любых трудностей, не формируют самостоятельность в познавательной деятельности, в самообслуживании. У детей отсутствует инициативность, ответственность, они всегда ждут помощи взрослых и не могут проявить самостоятельность. Как правило, у детей формируется эгоцентрическая позиция в общении и взаимодействии с окружающими людьми, установка быть опекаемым;
- тревожность ребенка, возникающая вследствие неустойчивого стиля воспитания с элементами эмоционального и физического насилия в семье. Родители проявляют к ребенку грубость, жестокость, наказания, деспотичность, агрессивность. Между собой родители, как правило, общаются на языке агрессии с использованием насильственных действий. Неблагоприятная обстановка в семье, агрессивные внутрисемейные отношения формируют у ребенка такие черты личности, как тревожность, нерешительность, боязливость, а в дальнейшем, проявление агрессивности в поведении самого ребенка, нарушению взаимодействия со сверстниками, трудности в адаптации в новом коллективе [26].

При задержке психического развития церебрально-органического происхождения у детей наиболее выражены проблемы в эмоционально-волевой и познавательной деятельности. Причинами данного типа задержки психического

развития являются незрелость нервной системы, парциальная поврежденность психических функций. Часто данный тип ЗПР путают с умственной отсталостью, в связи с чем необходима четкая дифференциальная диагностика.

Таким образом, в научной литературе под задержкой психического развития понимается форма дизонтогенеза, при которой формирование психических функций происходит в замедленном темпе. Данный феномен характеризуется многообразным проявлением и разносторонностью образовательных потребностей детей, которые зависят от того, какие факторы были причиной формирования данной формы дизонтогенеза.

1.2. Факторы, влияющие на обучение детей с задержкой психического развития

Вторичные отклонения при задержке психического развития проявляются в отставании познавательных функций от нормативных значений, что существенно сказывается на качестве обучения.

При задержке психического развития наблюдается своеобразие развития восприятия. По сравнению с нормально развивающимися сверстниками у детей с ЗПР наблюдается более длительный период переработки сенсорной информации.

В качестве наиболее характерных особенностей, осложняющих процесс обучения детей с ЗПР, выделим также нарушения внимания. Это недостаточная сформированность произвольного внимания, неустойчивость, низкий объем, трудности переключения, отвлекаемость, рассеянность [3].

Память детей с ЗПР также характеризуется рядом особенностей. Т. В. Егорова отмечает, что сюда входит сниженная продуктивность внимания, нарушение произвольного запоминания, преобладание наглядной памяти над словесной, низкий уровень самоконтроля в процессе заучивания и воспроизведения, неумение организовывать свою работу [14].

Недостаточность в развитии восприятия, внимания и памяти влекут за собой нарушения в формировании всех форм мышления, особенно словесно-логического. В развитии речи у детей с ЗПР наблюдаются сложности, но они не мешают реализации потребности в общении. У детей не наблюдаются грубые нарушения лексико-грамматического строя, но им тяжело выразить свою мысль. Нарушение связности речи также обусловлено недостаточно сформированным активным словарным запасом, владением ограниченным кругом грамматических конструкций. У детей также могут наблюдаться нарушения фонетико-фонематической стороны речи, то есть недостаточное развитие фонематического слуха, звукопроизношения, ошибки в произношении звуков со сходными артикуляционными и акустическими признаками.

Формирование личности детей с ЗПР также отличается качественным своеобразием. Это эмоциональная неустойчивость, нарушение самоконтроля, трудности приспособления к детскому коллективу, частая смена настроения, неуверенность, чувство страха. Все это свидетельствует о недоразвитии у детей данной категории социальной зрелости.

Одним из проявлений дисгармоничного развития личности детей с задержкой психического развития является формирование неправильной самооценки. В дошкольном и младшем школьном возрасте самооценка неустойчивая.

В процессе взросления формируется представление о своих возможностях, психических и физических способностях, личностных качествах. К концу младшего школьного возраста происходит интеграция представлений ребенка о себе, формирование своего «Я».

В. И. Долгова отмечает, что самооценка происходит в результате действия приемов самоанализа, самоотчета, самоконтроля, сравнения [13]. Основу самооценки составляют представления детей младшего школьного возраста о себе, постепенно появляются элементы самокритичности и требовательности к себе.

Р. Д. Тригер изучила особенности самооценки детей с ЗПР и определила ее как неадекватно завышенную [26]. Это, по мнению автора, объясняется тем, что дети с ЗПР не умеют сравнивать себя с другими детьми, они не видят, чем лучше сверстников, в чем равны им и в чем отстают. Данная особенность характерна для самооценки детей младшего школьного возраста. В дошкольном возрасте самооценка детей без коррекционной работы становится заниженной.

У. В. Ульяновская отмечает, что у детей с ЗПР наряду с неадекватной самооценкой наблюдаются такие особенности личности, как отсутствие умений оценить себя, свою работу, правильно мотивировать свою оценку, с одной стороны, и переоценка своей личности, часто неосознаваемая, с другой стороны; зависимость самооценки от уровня притязаний и тревожности; отсутствие навыков самокритики [27].

И. А. Конева, Н. В. Карпушкина среди факторов, влияющих на личность детей с ЗПР, называют школьную успеваемость и оценки учителя, уровень притязаний, тревожность [18]. Они считают, что:

- дети с ЗПР характеризуются качественным своеобразием личностного развития, а именно снижением самооценки, высоким уровнем тревожности в сравнении с нормально развивающимися сверстниками;
- самооценка и уровень тревожности у детей с ЗПР между собой связаны: снижение самооценки пропорционально повышению уровня тревожности.

Дети с ЗПР испытывают затруднения в усвоении общеобразовательных программ, обусловленные отставанием всех познавательных функций.

Таким образом, детям с задержкой психического развития необходимо более длительное время на переработку сенсорной информации, вследствие нарушения зрительного, слухового и пространственного восприятия у детей отмечается фрагментарность представлений об окружающей действительности.

У детей с ЗПР наблюдается нарушение произвольного внимания, его низкий объем, низкий уровень устойчивости внимания, особенно при выполнении учебных заданий, требующих усидчивости.

В развитии памяти отмечаются низкая продуктивность произвольного, словесно-логического запоминания, низкий уровень самоконтроля при запоминании информации, неустойчивость запоминания, неумение организовывать свою работу.

Своеобразие в формировании мышления заключается в том, что у детей с ЗПР недостаточно сформированы мыслительные операции, наблюдаются трудности в формировании словесно-логического мышления.

К особенностям личности детей с ЗПР можно отнести незрелость эмоционально-волевой сферы, нарушение самоконтроля, заниженную или завышенную самооценку, агрессивность или инфантильность, низкий уровень

сформированности коммуникативных навыков и другие черты социальной незрелости.

В обучении такие дети характеризуются низким уровнем умственной работоспособности, отвлекаемостью, инертностью, несформированностью познавательных мотивов, недостаточностью самоконтроля, замедленным темпом учебной деятельности.

Все эти психолого-педагогические особенности детей с задержкой психического развития необходимо учитывать в процессе организации обучения и воспитания, в том числе на музыкальных занятиях.

Работа по коррекции когнитивной, эмоционально-волевой и личностной сфер детей с задержкой психического развития должна строиться поэтапно, на основе определенных принципов, в форме групповых занятий, посредством различных методов.

ГЛАВА 2. УСЛОВИЯ ПРИМЕНЕНИЯ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ С ЗАДЕРЖКОЙ ПСИХИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ НА МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЯХ

2.1. Понятие методов обучения, их классификация

Теоретические основы организации процесса обучения, его закономерности, принципы, методы изучает важнейшая отрасль педагогики — дидактика. В развитие дидактики как науки существенный вклад внесли такие зарубежные педагоги, как Я. А. Коменский, И. Г. Песталоцци, И. Ф. Гербарт, Д. Дьюи, а также отечественные педагоги и исследователи К. Д. Ушинский, П. Ф. Каптерев, М. А. Данилов, Б. П. Есипов, М. Н. Скаткин, Л. В. Занков и др.

Как отмечает Ю. К. Бабанский [2], системообразующими понятиями процесса обучения как системы выступают:

- цель обучения;
- деятельность педагога (преподавание);
- деятельность обучающихся (учение) и результат.

Переменными составляющими выступают средства управления:

- содержание учебного материала;
- методы, средства обучения;
- организационные формы.

Способами достижения целей обучения являются методы и приемы обучения.

Понятие метода в дидактике используется в значении способа достижения цели, задачи (обучающей, воспитательной, развивающей). В обучении метод понимается как способ организации взаимосвязанной деятельности детей и педагога, направленный на достижение цели. Метод обучения включает в себя как работу педагога (методы преподавания — изложение нового материала, закрепление), так и работу детей (методы учения) [Там же].

С понятием методов обучения тесно связан термин «прием обучения». Под ним понимается составная часть или отдельная сторона метода обучения. Каждый метод может включать несколько приемов обучения, которые позволяют уточнить и обогатить используемые методы обучения, содействовать достижению целей обучения.

В научной литературе существует несколько подходов к классификации видов методов обучения. Согласно одной из них, методы обучения можно разделить на словесные, наглядные и практические, в соответствии с источником получения знаний.

К словесным методам обучения относятся:

- беседа;
- рассказ;
- лекция;
- инструктаж;
- дискуссия;
- работа с книгой;
- объяснение.

Для выявления наиболее целесообразных методов обучения детей с задержкой психического развития на музыкальных занятиях рассмотрим каждый из них.

Беседа — словесный метод обучения, в основе которого лежит диалог, общение педагога с детьми по заранее подготовленным вопросам.

Рассказ предполагает изложение изучаемого вопроса, основанное на образном фактическом материале. С помощью рассказа, который сочетается с использованием наглядности, обучающиеся будут понимать тему, хорошо в ней разберутся и выполнят практические задания без сложностей.

В основе лекции лежит монолог педагога с целью изложения изучаемого материала. Лекция отличается от рассказа тем, что он включает более глубокое и широкое освещение рассматриваемых вопросов, логический переход от одного к другому, от одной части лекции к другой.

Инструктаж — это словесный метод обучения, включающий разъяснение педагогом этапов хода предстоящих работ, описание приемов предстоящей деятельности, анализ возможных ошибок во время выполнения практических работ. На практических уроках проводится вводный, текущий и заключительный инструктаж.

Дискуссия предполагает активное участие в обсуждении определенного вопроса. В дискуссии задействованы не только педагог, но и обучающиеся, которые высказывают свою точку зрения по рассматриваемой проблеме. Во время дискуссии педагог стимулирует познавательный интерес обучающихся к изучаемой теме, вовлекает их в процесс обучения. Обучающиеся активно обсуждают поставленную педагогом проблему.

Работа с книгой (учебником, словарем, справочником) — это метод обучения, где источником получения знаний является печатное слово. Обучающиеся конспектируют текст, делают план параграфа, составляют таблицы, схемы и т. д. Конспектируя материал, обучающиеся вчитываются и записывают важную информацию.

Объяснение представляет собой монологическую форму изложения. Педагог пользуется данным методом, например, для объяснения свойств объекта или явления [2].

Наглядные методы обучения включают демонстрацию, иллюстрацию и используются совместно со словесными методами обучения. Практические методы представлены в упражнениях. Также можно выделить игровые методы обучения,

в основе которых лежит использование различных видов игр в первую очередь дидактических.

И. Я. Лернер, М. Н. Скаткин выделяют методы обучения на основе характера учебно-познавательной деятельности:

- объяснительно-иллюстративный;
- репродуктивный;
- проблемное изложение;
- частично-поисковый;
- исследовательский метод [12].

Ю. К. Бабанский выделяет методы организации, методы стимулирования и методы контроля и самоконтроля [2].

М. А. Данилов, Б. П. Есипов предлагают различать такие методы обучения, как методы получения знаний, методы формирования умений, методы проверки знаний и умений [11].

И. Ф. Харламов подразделил методы обучения на пять групп: устное изложение знаний педагогом, закрепление, самостоятельная работа, учебная работа по применению знаний, проверка и оценка знаний [29].

В последнее время исследователи стали отдельно выделять методы активного обучения. Активные методы предполагают получение знаний благодаря самостоятельной работе обучающихся, взаимодействию учащихся и педагога, учащихся между собой. Среди активных методов обучения можно выделить: дискуссионные методы проведения занятия, метод проблемного обучения, эвристические вопросы, дидактические игры, круглый стол [16].

На музыкальных занятиях используются как общедидактические, так и специфические методы обучения. К последним можно отнести:

- метод сравнения музыкального материала;
- метод наглядно-слухового показа;
- метод эмоциональной драматургии (Д. Б. Кабалевский);
- метод создания композиций (Л. В. Горюнова) и др.

На музыкальных занятиях необходимо формировать устойчивый интерес к искусству, способствовать развитию интеллектуальной и эмоциональной сферы, а также творческого потенциала детей. В содержании образовательных программ методы обучения обусловлены спецификой музыкальной деятельности. Применение эффективных методов обучения создает принципиально новое восприятие музыкального занятия, имеющего перспективное направление в системе образования, способного формировать творческий интерес детей к обучению и развитию.

Таким образом, использование разнообразных методов обучения является важнейшим условием эффективной организации музыкальных занятий. Как общедидактические в контексте музыкальных занятий могут быть использованы группы методов, выделяемые на основе характера учебно-познавательной деятельности; методы организации, стимулирования, контроля и самоконтроля; методы активного обучения и др. С точки зрения проблемы нашего исследования тем не менее целесообразно обратиться, помимо специальных методов музыкального обучения, к рассмотрению условий применения словесных, наглядных, практических, игровых методов в процессе работы с детьми с задержкой

психического развития на музыкальных занятиях, предполагающего учет их психологических особенностей.

2.2. Методические рекомендации по организации музыкальных занятий для детей с задержкой психического развития

Дети с задержкой психического развития характеризуются отставанием в развитии познавательных процессов, а также неустойчивостью эмоциональной сферы, сформированностью знаний и представлений об окружающей действительности. В связи с этим процесс обучения детей с задержкой психического развития должен осуществляться на основе специально подобранных методов при активном взаимодействии не только педагогов, но и психологов, родителей.

Педагог-музыкант на занятиях с детьми с ЗПР ставит различные задачи (образовательные, воспитательные и развивающие, связанные с формированием универсальных учебных действий), решение которых возможно при комплексном использовании разнообразных методов, которые должны быть направлены на коррекцию и развитие эмоциональной сферы детей, формирование музыкально-эстетических чувств [7].

В ходе работы на музыкальных занятиях дети приобщаются к музыке в процессе различных видов музыкальной деятельности, учатся воспринимать музыку, различать музыкальные средства выразительности, понимать элементарные музыкальные понятия. В ходе практической деятельности дети учатся осваивать несложные музыкальные формы. Педагог должен подобрать доступные для возраста и психологических возможностей музыкальные произведения, под которые дети смогут танцевать, петь, играть на музыкальных инструментах, участвовать в музыкально-дидактических играх.

На музыкальных занятиях методы обучения детей с ЗПР должны использоваться комплексно с приоритетом наглядных и игровых методов. Посредством игры у детей развивается музыкальное мышление, память, внимание, музыкальный слух.

Музыкальные занятия с детьми с ЗПР необходимо проводить системно, по определенному плану, в соответствии с определенной темой. Все методы должны быть подчинены теме и задачам занятия и выполнять не только обучающие, но и коррекционные задачи.

Важно, чтобы используемые методы не вызывали утомления у детей, так как при задержке психического развития наблюдается сниженный объем внимания и быстрая истощаемость. Для этого нужно использовать смену деятельности, включать больше двигательных заданий, словесные методы должны обязательно сочетаться с наглядными. Для закрепления различных умений и навыков можно использовать игровые методы, а также различные физические упражнения, которые чередуются со спокойными играми и заданиями [5].

Структура музыкального занятия включает несколько этапов, каждый из них должен быть направлен на решение поставленных задач. Этапы должны быть объединены общим сюжетом, игровой ситуацией, проблемой, которую нужно решить. Это повышает интерес детей к занятию, способствует развитию их активности [19].

Одним из важнейших условий организации музыкальных занятий с детьми с ЗПР является тщательный подбор репертуара, на основе которого проводятся

различные виды музыкальной деятельности — слушание, пение и т. д. В данном случае следует максимально учитывать особенности и уровень развития у таких детей внимания, восприятия, памяти, мышления, самооценки и т. д.

В структуре музыкального занятия для детей с задержкой психического развития можно выделить несколько этапов, на каждом из которых целесообразно использовать определенные методы обучения.

Первый этап — это вводная часть, ее задача — разминка детей, использование различных видов движений, настрой детей на занятие, обсуждение ее темы или сюжета.

Второй этап — это основная часть, включающая различные задания, упражнения и игры в различных видах музыкальной деятельности детей. Коррекционная составляющая используемых средств должна быть направлена в первую очередь на развитие познавательных процессов, эмоционально-волевой сферы, ориентировки в пространстве, художественного вкуса, творческих способностей детей.

Заключительная часть музыкального занятия предполагает использование музыкально-ритмических упражнений, релаксационных упражнений, которые направлены на снятие эмоционального и двигательного напряжения.

Все виды музыкальной деятельности на занятиях с детьми с ЗПР направлены на достижение поставленных задач, например, при слушании музыки формируется не только способность эстетического восприятия, но и произвольность процессов внимания, памяти, мышления, воображения. У детей с ЗПР расширяются представления об окружающей действительности, о мире чувств и эмоций. В процессе пения у детей с ЗПР создаются условия для развития речи, правильного звукопроизношения, артикуляционной моторики, речевого дыхания, улучшаются качества голоса (громкость, высота, тембр).

Как мы выявили ранее, на музыкальных занятиях целесообразно использование следующих методов обучения детей с задержкой психического развития:

- а) словесные;
- б) наглядные;
- в) практические;
- г) игровые.

Словесные методы используются для объяснения детям заданий, беседы по вопросам, позволяющим выявить отношение детей к музыкальному материалу, впечатления от различных видов деятельности.

Словесные методы не должны преобладать в работе с детьми с задержкой психического развития, их необходимо сочетать с наглядными методами обучения. Это предполагает использование различных приемов, таких как показ педагогом приемов исполнения в пении, игре на музыкальных инструментах (со старшими детьми можно использовать показ хорошо подготовленного ребенка), «сравнительный показ» правильного и неправильного выполнения движения; показ иллюстраций, картин, просмотр видеоматериалов и фотоматериалов, альбомов, использование различных пособий для танцев (листочки, платки, султанчики), игрушек и т. п.

Наглядно-слуховые методы задействуют слуховой анализатор. Использование таких методов предполагает специальную организацию слушания музыкальных произведений, правильный отбор музыкального репертуара, использование

фольклора, активную певческую деятельность как самих детей, так и педагога, слушание аудиозаписей, игры педагога на музыкальном инструменте.

Тактильно-мышечная наглядность реализуется через исполнение музыкальных произведений, танцевальные движения, использование мимики, жестов, пантомимы.

Практический метод обучения детей с задержкой психического развития на музыкальных занятиях включает использование различных упражнений, в ходе которых педагог закрепляет умения и навыки детей, позволяет реализовать детям потребность в движении, пении, музицировании, танцевальных движениях. Следует учитывать, что детям с задержкой психического развития необходимо дозировать нагрузку, тщательно объяснять технику выполнения движения, показывать несколько раз трудные для воспроизведения места [4].

Полезны упражнения без музыки, под счет, или в своем темпе, выполняемые в течение 1–2 минут. Эти упражнения помогают овладеть телом, прочувствовать движение, технику, избежать ошибок при разучивании. Упражнения учат принимать правильное исходное положение, также способствуют осознанной работе двигательного аппарата детей с ЗПР. Важно использовать предварительную проработку трудных мест, еще до начала разучивания песни, пляски или игры. Если в песне встречается сложная мелодия, то ее вначале можно дать в виде распевки.

Важно как можно чаще, использовать игровые приемы. Они помогут заинтересовать детей и вызвать желание выполнить задание лучше. Для чистоты интонирования можно использовать игровой прием «Гудит паровоз». Если ребенок правильно спел заданный звук, то педагог поднимает белый флажок («Наш паровоз проезжает»), а если спел неправильно, то синий («Нужно наш паровоз отремонтировать»).

Каждое музыкальное занятие должно включать в себя игры, упражнения и т. д. Они должны быть короткими и разнообразными, доступными для детей по их содержанию. В дошкольном возрасте внимание детей еще не устойчиво, дети отличаются большой подвижностью и впечатлительностью, нуждаются в частой смене заданий. С этой целью в качестве отдыха используется спонтанный танец, подвижные шумные игры, где много смеха и движений.

Продолжительность музыкального занятия зависит от качества внимания детей, возраста и их поведения.

В процессе музыкальных занятий следует обращать особое внимание на воспитание музыкального восприятия, обуславливающего формирование устойчивого интереса к таким занятиям и имеющего большое коррекционно-воспитательное значение. Такая направленность работы также поможет преодолевать волнения и переживания детей, обусловленные задержкой психического развития. Формирование умений и навыков в музыкальной деятельности идет от показа к подражанию и осуществляется на многофункциональной основе: речевой, слуховой и музыкально-двигательной [5].

Методика проведения занятий должна учитывать специфические особенности детей. Первоначальное внимание должно быть уделено индивидуальной работе с детьми, для чего педагогу-музыканту нужно изучить особенности каждого ребенка, общее состояние и музыкально-двигательные возможности.

В процессе музыкального воспитания детей с ЗПР особое место занимают праздники и развлечения. Они являются яркими моментами в жизни детей,

обогащая их новыми, запоминающимися впечатлениями, содействуя творческой активности, организации детского коллектива.

Воспитательное воздействие праздников заключается в том, что их основная идея доводится до детей в образной форме, при помощи ярких эмоциональных средств. Участвуя в мероприятиях, дети приобретают не только новые знания, но и закрепляют материал, который был отработан ранее на музыкальных занятиях. В приложении приводится пример музыкальных заданий для детей, в содержании и методике проведения которых учтены особенности дошкольников с ЗПР и основные требования к их музыкальному воспитанию.

У детей с ЗПР в процессе восприятия музыки развиваются эмоции, благодаря чему детям становятся понятными эмоции и чувства, которые выражают окружающие — взрослые, сверстники.

В певческой деятельности у детей с отклонениями развивается речь, совершенствуются звукопроизношение, артикуляция. Развиваются музыкально-сенсорные способности, связанные с различением высоты, длительности, тембра звука, его динамики.

Музыкально-ритмическая деятельность укрепляет и совершенствует двигательный аппарат ребенка, с помощью чего формируется точность, ритмичность движений, способствует ориентировке в пространстве. Дети с ЗПР, благодаря музыкально-ритмической деятельности, учатся выполнять простейшие движения под музыку, менять их в связи с характером и музыкой, сопровождают пение несложными ритмическими движениями.

Игра на музыкальных инструментах не только доставляет детям огромное удовольствие, активизируя самостоятельные и творческие проявления, но и развивает слух, память, способствует выработке координации движений рук, пальцев.

В процессе музыкальных занятий, при выполнении детьми музыкально-ритмических упражнений у детей постепенно формируются произвольность внимания, двигательный самоконтроль, целостность движений, активизируется воображение [4].

Таким образом, методы обучения детей с задержкой психического развития на музыкальных занятиях должны учитывать структуру и особенности психического развития детей, сниженный объем представлений об окружающей действительности, быструю утомляемость и истощаемость. Главное место отводится наглядным и практическим методам, а также различным музыкально-дидактическим играм, позволяющим преподнести учебный материал в более доступной и непосредственной форме. Это позволяет решать не только дидактические, но и коррекционные задачи, а также формирует у детей интерес к видам музыкальной деятельности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ научной литературы по проблеме исследования позволил дать определение понятию «задержка психического развития», выяснить ее причины, классификацию, психолого-педагогические особенности детей, содержание коррекционной работы.

Под задержкой психического развития понимается форма дизонтогенеза, при которой формирование психических функций происходит в замедленном темпе, с отставанием от нормативных значений. Задержка психического развития характеризуется многообразным проявлением и разносторонностью образовательных потребностей учащихся, которые зависят от того, какие факторы стали причиной формирования данной формы дизонтогенеза.

Формирование задержки психического развития обусловлено пренатальными, натальными и постнатальными факторами. Среди причин этого явления выделяют заболевания и травмы, особенности семейного воспитания (гиперопека, безнадзорность, неустойчивый стиль воспитания с элементами эмоционального и физического насилия) и социального окружения.

Для детей с задержкой психического развития характерны нарушения восприятия, внимания, памяти, словесно-логического мышления, фонетико-фонематической стороны речи, эмоциональная неустойчивость, неадекватная самооценка.

В обучении дети характеризуются низким уровнем умственной работоспособности, отвлекаемостью, инертностью, несформированностью познавательных мотивов, недостаточностью самоконтроля, замедленным темпом учебной деятельности. Им необходимо более длительное время на переработку сенсорной информации.

Работа по коррекции когнитивной, эмоционально-волевой и мотивационно-личностной сфер детей с задержкой психического развития должна строиться поэтапно, на основе определенных принципов, в форме групповых занятий, посредством различных методов.

Использование разнообразных методов обучения детей с ЗПР, как общедидактических, так и специальных, является важнейшим условием эффективной организации музыкальных занятий. Среди них могут быть выделены четыре группы методов (словесные, наглядные, практические, игровые), среди которых приоритет отдается наглядным и игровым.

К особым условиям реализации методов обучения детей с задержкой психического развития на музыкальных занятиях следует отнести:

- специально продуманную смену видов деятельности;
- увеличение количества двигательных упражнений;
- сочетание словесных методов с наглядными, где особая роль отводится тактильно-мышечной наглядности;
- тщательный подбор репертуара, учитывающего особенности детей с ЗПР;
- использование в конце занятий музыкально-ритмических, релаксационных упражнений на снятие эмоционально-двигательного напряжения;
- стимулирование в процессе пения развития речи, правильного звукопроизношения, артикуляционной моторики, речевого дыхания, улучшения качества голоса;
- особое внимание к индивидуальной работе с детьми на первоначальном этапе.

В целом следует сделать вывод, что каждый вид музыкальной деятельности обладает большим потенциалом для обучения детей с задержкой психического развития. Перспективными направлениями научного поиска по данной теме могут являться: дополнение и классификация условий обучения детей с задержкой

психического развития по функциональным группам, разработка и апробирование специальных методов обучения таких детей на музыкальных занятиях, исследование информационно-коммуникативной стороны музыкального искусства в контексте выявления его потенциала для более эффективного обучения детей с различными формами дисонтогенеза.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиев, Ю. Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта [Текст] / Ю. Б. Алиев. — Москва : Владос, 2000. — 336 с.
2. Бабанский, Ю. К. Педагогика [Текст] / Ю. К. Бабанский. — Москва : Просвещение, 1987. — 478 с.
3. Бертынь, Г. П. Актуальные проблемы диагностики задержки психического развития детей [Текст] / Г. П. Бертынь, З. М. Дунаева, К. С. Лебединская; под ред. К. С. Лебединской. — Москва : Педагогика, 1982. — 127 с.
4. Булатова, Е. А. Музыкально-эстетическое образование в социокультурном развитии личности [Текст] / Е. А. Булатова — Екатеринбург : Азимут, 2001. — 145 с.
5. Вендрова, Т. Е. Воспитание музыкой [Текст] / Т. Е. Вендрова, И. В. Писарева. — Москва : Просвещение, 1991. — 50 с.
6. Ветлугина, Н. А. Теория и методика музыкального воспитания в детском саду [Текст]: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / Н. А. Ветлугина, А. В. Кенеман. — Москва : Просвещение, 1983. — 255 с.
7. Власова, Т. А. О детях с отклонениями в развитии [Текст] / Т. А. Власова, Н. С. Певзнер. — Москва : Просвещение, 1973. — 175 с.
8. Выготский, Л. С. Психология [Текст] / Л. С. Выготский. — Москва : ЭКСМО-Пресс, 2000. — 1008 с.
9. Гнездилов, Г. В. Возрастная психология и психология развития [Текст] : учебное пособие / Г. В. Гнездилов, А. Б. Курдюмов, Е. А. Кокорева; отв. ред. Р. В. Ершова. — Москва : Изд-во Современного гуманитарного университета, 2013. — 204 с.
10. Голант, Е. Я. Методы обучения в советской школе [Текст] / Е. Я. Голант. — Москва : Учпедгиз, 1957. — 152 с.
11. Данилов, М. А. Дидактика [Текст] / М. А. Данилов, Б. П. Есипов. — Москва : Изд-во Академии педагогических наук, 1957. — 518 с.
12. Дидактика средней школы [Текст]: Некоторые проблемы современной дидактики : учеб. пособие для пед. ин-тов / М. А. Данилов, М. Н. Скаткин, И. Я. Лернер и др.; Под ред. М. А. Данилова и М. Н. Скаткина. — Москва : Просвещение, 1975. — 303 с.
13. Долгова, В. И. Инновационные психолого-педагогические технологии в начальной школе [Текст] : монография / В. И. Долгова, Н. И. Аркаева, Е. Г. Капитанец. — Москва : Перо, 2015. — 200 с.
14. Егорова, Т. В. Особенности памяти и мышления младших школьников, отстающих в развитии [Текст] / Т. В. Егорова. — Москва : Педагогика, 1973. — 150 с.
15. Кабалевский, Д. Б. Дело всей жизни [Текст] : сб. ст. / Д. Б. Кабалевский; сост. Е. Д. Критская, Г. А. Пожидаев. — Москва : Искусство в школе, 1995. — 256 с.

16. Кемалова, Л. И. Духовно-нравственное воспитание личности: единство образования, просвещения и воспитания [Текст] / Л. И. Кемалова // Вестник международных научных конференций. — 2015. — № 8 (12). — С. 27–33.
17. Ковалев, В. В. Психиатрия детского возраста [Текст] / В. В. Ковалев. — Москва : Медицина, 1979. — 607 с.
18. Конева, И. А. К проблеме самооценки подростков с задержкой психического развития и ее коррекции [Текст] / И. А. Конева, Н. В. Карпушкина // Проблемы современной науки и образования. — 2016. — № 30 (72). — С. 110–111.
19. Лордкипанидзе, Д. О. Принципы, организация и методы обучения [Текст] / Д. О. Лордкипанидзе. — Москва : Учпедгиз, 1957. — 172 с.
20. Музыкальное воспитание детей с проблемами в развитии и коррекционная ритмика [Текст] : учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений / Е. А. Медведева, Л. Н. Комиссарова, Г. Р. Шашкина, О. Л. Сергеева; Под ред. Е. А. Медведевой. — Москва : Академия, 2002. — 224 с.
21. Одинцова, Е. Ю. Влияние обучения по разным образовательным программам на интеллектуальное развитие детей с задержкой психического развития [Текст] / Е. Ю. Одинцова // Вестник Череповецкого государственного университета. — 2012. — Т. 2. № 4 (43). — С. 146–149.
22. Петрушин, В. И. Музыкальная психология [Текст] / В. И. Петрушин. — Москва : Владос, 1997. — 384 с.
23. Подласый, И. П. Педагогика [Текст]: в 3-х кн. / И. П. Подласый. — Кн. 2: Теория и технология обучения. — Москва : Владос, 2007. — 576 с.
24. Сухарева, Г. Е. Лекции по психиатрии детского возраста [Текст]: избр. главы / Г. Е. Сухарева. — Москва : Медицина, 1974. — 320 с.
25. Тишина, Е. Ю. Музыкальное воспитание как средство социальной адаптации младших школьников с задержкой психического развития [Текст] / Е. Ю. Тишина // Вестник Оренбургского государственного университета. — 2007. — № 5. — С. 30–36.
26. Тригер, С. Д. Психологические особенности социализации детей с задержкой психического развития [Текст] / С. Д. Тригер. — Санкт-Петербург : Питер, 2008. — 192 с.
27. Ульenkova, У. В. Дети с задержкой психического развития [Текст] / У. В. Ульenkova. — 2-е изд., испр. и доп. — Нижний Новгород : НГПУ, 1994. — 230 с.
28. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации: от 29 декабря 2012 года № 273-ФЗ: по состоянию на 2018 год: с комментариями юристов компании «Гарант» [Текст] / сост.: А. А. Кельцева. — Москва : Эксмо, 2018. — 787 с.
29. Харламов, И. Ф. Как активизировать учение школьников [Текст]: дидактические очерки / И. Ф. Харламов. — Минск : Народная асвета, 1975. — 208 с.
30. Шапарь, В. Б. Словарь практического психолога [Текст] / В. Б. Шапарь. — Москва : АСТ; Харьков : Торсинг, 2005. — 734 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Примеры упражнений для обучения детей с задержкой психического развития на музыкальных занятиях

На каждом этапе обучения, материал для занятия подбирается по принципу возрастания сложности и преемственности.

Музыкальное приветствие:

- является частью привычного, необходимого ритуала, создает ощущение стабильности;
- становится пусковым механизмом, включающим детей в работу;
- помогает поддерживать доверительные отношения между педагогом и ребенком.

В музыкальном приветствии целесообразно применять:

- различные пальчиковые упражнения («Наши пальчики шагают», «Пальчики»);
- упражнения с предметами.

Музыкально-дидактические игры:

- учат различать и воспроизводить музыкальные звуки по длительности, тембру, высоте;
- развивают чувство ритма, тембровый и динамический слух;
- обогащают внутренний мир ребенка, способствуют творческой активности;
- помогают заинтересовать даже детей с крайне неустойчивым вниманием, гиперактивных.

Варианты применения музыкально-дидактических игр:

1. При знакомстве самых маленьких детей с различной звуковысотностью можно показывать многоэтажный домик;
2. При знакомстве с жанрами музыки — отправляться на «поляну» (специальная игра);
3. При знакомстве с ладом в музыке использовать специальные карточки (мажор, минор).
4. При изучении длительности нот дети использовать для изображения паузы специальную картинку и т. д.
5. Применение заданий по группам в виде игр-соревнований (ритмический рисунок отхлопывается, отщелкивается, отшлепывается, отстукивается).

Двигательные упражнения, хороводы, танцевальная деятельность:

- учат выразительности исполнения, умение воспроизводить в движении заданный ритм и темп;
- помогают выполнять движения в пространстве, управлять своим телом, регулировать мышечный тонус;
- способствуют коррекции отклонений в развитии моторики, эмоционально-волевой и коммуникативной сферы.

На ранних этапах используются шаги, бег, простейшие песенки-игры, сопровождающиеся ритмическими движениями.

Примеры упражнений (пропеваются):

1. *Мы ногами топ-топ, мы руками хлоп-хлоп, мы глазами миг-миг, мы плечами чик-чик.*
2. *Я к Сереже подхожу, на Сережу погляжу. Я ладошки покажу. И на танец приглашу.*

Также могут применяться несложные хороводы с использованием элементов костюмов и театральных шапочек.

Когда в группе между детьми уже налажен контакт, целесообразно исполнение парных танцев (например, «Парная пляска»).

Дети постарше очень любят творческие танцы, когда они сами придумывают движения, а остальные за ними повторяют.

Собственно игровая деятельность:

- повышает заинтересованность,
- развивает коммуникативные навыки, ориентировку в пространстве, координацию движений, возможность действовать по правилам.

В работе может применяться большое количество различных игр, среди которых выделим следующие:

- коммуникативные музыкальные игры;
- музыкальные игры с предметами;
- игры, сопровождаемые пением;
- ролевые музыкальные игры.

Важным фактором для усиления заинтересованности ребенка и повышения эффективности занятий является подбор педагогом интересного и адекватного материала с учетом предпочтений самих детей.

Например, во время игр с предметами заметен интерес детей к играм с платочками, лентами.

В работе с детьми с ЗПР очень помогают игры с куклами-прыгунками. Они развивают координацию движений, учат терпению, улучшают ориентировку в пространстве. Можно заниматься в группе и индивидуально.

Коммуникативные музыкальные игры имеют решающее значение для всех возрастов.

Например, попевка:

*Дай ладошку, моя крошка,
Я поглажу тебя по ладошке.
На ладошку, моя крошка,
Ты погладь мою ладошку.
Улыбнись соседу справа,
Улыбнись соседу слева.
Ты погладь соседа справа,
Ты погладь соседа слева.*

Упражнения, направленные на развитие голоса, дыхания, артикуляционного аппарата:

- укрепляют дыхательную систему;
- снимают напряжение;
- формируют вокально-слуховую координацию.

Для развития голоса у маленьких детей используются речевые игры, подражание голосам птиц, животных, пение попевок, считалок, пропевание своего имени.

Для работы с ребятами постарше, которые плохо говорят, можно предложить следующие варианты заданий:

- освоение специально подобранных скороговорок, например «Варит мама кашу, кашу-малашу»;
- разучивание песен с целью развития согласованности пения с движениями, мелкой и общей моторикой, формирования навыка эмоционального пения («Солнышко-ведрышко», муз. В. Карасевой);
- освоение парных плясок с целью развития ритмичности и выразительности движений, чувства ритма и темпа, межличностного общения, согласованности действий с партнером («Погуляем», муз. Е. Макшанцевой);
- погружение в музыкально-слушательскую деятельность для развития эмоциональной отзывчивости на песню изобразительного характера, слухового внимания («Есть часы во всех домах», муз. А. Островского).

*Номинация «Музееведение, консервация
и реставрация историко-культурных объектов»*

Первая премия

ЦЕРКОВНЫЕ МУЗЕИ СИБИРИ: ИСТОРИЯ, МИССИЯ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

ЗЕЛЕНКОВА Арина Михайловна
Алтайский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы обусловлена непреходящей ролью традиционных ценностей жизни современного человеческого сообщества: они были и остаются одним из важнейших факторов, влияющих на мировоззрение и образ жизни каждого человека, а также на характер отношений в обществе в целом. По мере развертывания процессов глобализации, вестернизации и господства массовой культуры значение традиционной культуры усиливается, поскольку она становится источником сохранения культурной самобытности, равно как и национальной, этнической и гражданской идентичности. В этом контексте религия воспринимается как базовая, фундаментальная основа культуры, центральное условие ее существования и воспроизводства [55, с. 613].

Исходя из этих факторов, можно констатировать возрастающий запрос, не только на традиционную культуру, но и на религиозно-культурное наследие в его версиях, адаптированных к современности, то есть, актуализированных в аспектах, наиболее значимых для современного человека, в рамках привычных для него культурных событий и институтов. [3, с. 25–70.]

Вышеуказанные процессы обусловили процессы воссоздания и создания церковных музеев, документирующих материальное и нематериальное наследие православия, как в контексте религиозной традиции, так и традиционной культуры [4, с. 50–56].

Объект исследования — музейный мир Сибири.

Предмет исследования — церковные музеи Сибири их потенциал в документировании и трансляции ценностей отечественной культуры

Цель исследования — определить миссию церковных музеев Сибири на основе реконструкции их деятельности и разработать проект организации экспозиционного пространства музея старообрядческой общины г. Барнаула.

Достижение цели работы обеспечивается решением следующих задач:

- воссоздать историю церковных музеев Сибири XIX–XX вв.;
- определить роль современных церковных музеев в формировании социокультурного пространства региона;
- выявить специфику деятельности церковных музеев старообрядческих общин Сибири;
- разработать проект музея старообрядческой культуры для старообрядческой общины Покровского собора г. Барнаула.

Степень изученности темы

Первый блок объединяет труды по церковной археологии, выступившей фактором создания церковных музеев, по истории их формирования и деятельности.

Одной из первых работ церковно-археологического характера стала книга профессора Московской духовной академии А. П. Голубцова «Из чтений по церковной археологии и литургики». В этом фундаментальном труде автор исследует историю церковной археологии и ее источники, определяет принципы их выявления, сбора, хранения и систематизации. Это издание являлось и научным исследованием, и учебным пособием по церковной археологии [17, 370 с.].

Среди российских ученых, занимавшихся темой церковных музеев, можно отметить Ф. И. Буслаева. Им сделаны интересные наблюдения в области русского средневекового искусства в сравнении и сопоставлении его с византийским и западноевропейским. Ф. И. Буслаев занимался изданием древних рукописей и исследованием иконописи; можно отметить его книгу «Русский лицевой апокалипсис. Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям с XVI века по XIX» [13, с. 835].

В контексте церковной археологии значительный вклад в изучение византийского и древнерусского искусства внес Н. П. Кондаков, заслугой которого является создание иконографического метода изучения памятников искусства. В соавторстве с И. И. Толстым он опубликовал книгу «Русские древности в памятниках искусства» в 6 томах. На его лекциях воспитывалось следующее поколение ученых, занимавшихся церковной археологией, крупнейшим из которых стал Н. П. Лихачёв — специалист в области источниковедения.

Музеографические труды, посвященные собственно церковным музеям появляются в конце XIX в. В 1871 году вышла переводная статья основателя Берлинского музея христианских древностей Ф. Пипера «О введении в гимназический курс изучения художественных памятников, преимущественно христианских», в которой автор предлагал формировать специализированные музейные коллекции и предложил концепцию их организации [54, с. 613].

Проект Музеума христианских древностей Ф. Пипера лег в основу российского проекта церковных научно-педагогических музеев, разработанного И. Д. Мансветовым в 1870–1872 гг. [39, с. 259–282] и частично использовались в концепции П. А. Лашкарёва [54, с. 380]. Проект научно-педагогического музея И. Д. Мансветова впоследствии стал базовым для большинства российских церковных музеев, а проект П. А. Лашкарёва был реализован в Киевской духовной академии.

В 1890 г. выходит статья В. Т. Георгиевского «О преподавании археологии в духовных семинариях и об устройстве епархиальных археологических музеев» [15, с. 81], в которой автор рассуждает о научно-педагогическом характере создаваемых музеев.

В конце XIX — начале XX века обозначилась тенденция к осмыслению накопленного в России опыта по использованию церковного музея в работах А. П. Голубцова [16, с.140] Т. В. Георгиевского, [15, с. 67] А. И. Успенского [70, с. 92], Н. В. Покровского [49, с. 151].

Церковная археология и церковные музеи являются предметом изучения современных исследователей. Так, например, книга А. Е. Мусина «Церковная старина в современной России» посвящена вопросам сохранения и трансляции православной культуры и истории. [43, с. 456] Предметом изучения В. И. Косых являются факторы формирования церковных музеев — церковно-археологические общества второй половины XIX — начала XX в., созданные при церквях и епархиальных управлениях, благодаря которым был спасен огромный пласт памятников православной архитектуры, живописи, литературы [30, с. 6].

В настоящее время тема церковного музея активно разрабатывается специалистами Сибири: Е. А. Поляковой [55, с. 613] «История светских и церковных-педагогических музеев Западной Сибири как образовательной формы культуры», П. А. Коваленко [27, с. 26] «Создание и особенности реализации инновационного проекта музеефикации архитектурного и историко-культурного памятника «Бийское архиерейское подворье», М. Н. Сафроновой [61, с. 14] «Из истории Тобольского древлехранилища» и Л. С. Алексеевой [3, с. 5] «Возрождение музейных традиций Русской Православной Церкви в Западной Сибири». Авторы исследуют процесс возрождения церковных музеев Западной Сибири и их состояние на современном этапе. Среди группы авторов следует выделить работы Е. А. Поляковой, которая комплексно рассматривает дореволюционные и современные педагогические музеи в контексте авторского подхода к музею как образовательной форме культуры.

Второй блок объединяет работы музееведческого характера. В работе В. Г. Ананьева [6 с. 56] Вопросам музейной коммуникации посвящены работы О. И. Алимасовой [5, с. 8] и Комлева [28, с. 76]. Аспекты музейного проектирования отражены в работах А. А. Щербаковой [76, с. 256], М. Г. Майстровской [37, с. 75], В. П. Арзамасевцева [7, с. 15].

Характеристика культурно-образовательной деятельности музея представлена в работах Галкиной Т. В. [14, с. 8]; Корневой Л. В. [29, с. 112]; Макеевой И. А. [38, с. 168].

Поскольку автором на основе изучения истории и деятельности церковных музеев был разработан проект старообрядческого церковного музея, то третий блок использованной литературы посвящен культуре и наследию старообрядчества и отражает степень изученности вещественных источников — материальных артефактов старообрядческой культуры XX-XXI вв. Здесь можно выделить публикации барнаульских исследователей Л. Г. Красноцветовой, представляющие собой искусствоведческий анализ творчества иконописца-старообрядца В. Ф. Балыкина [31, с. 57]; В. П. Кладовой, которая является автором каталога старинных книг, представляющего собой результат большого труда по атрибуции книжных памятников [25, с. 246].

Анализ особенностей старообрядческой культуры сделан в работах Л. С. Дементьевой, с акцентировкой на старообрядчестве Алтая: «Алтай — территория, где встретились культуры многих этнических и конфессиональных групп. Культура старообрядцев развивалась на стыке культурных традиций в условиях диалога культур, и это не могло не сказаться на ее особенностях» [18, с. 170]. Труды И. В. Куприяновой, были очень полезны при изучение данной темы, это прежде всего книга «Старообрядцы Алтая в первой трети XX века», где автор на основе многочисленных документальных материалов, данных полевых исследований рассматривает роль и место старообрядчества в экономике, политике и социальной структуре российского общества, говорит о проблеме взаимоотношений разных согласий и общин, старообрядческой семье, морально-нравственных основах вероисповедания [34, с. 247].

В статье Н. А. Старухина «Материалы по истории Крестовоздвиженской старообрядческой церкви г. Барнаула (обзор фонда 135 ЦХАФ АК)» выявлены и охарактеризованы важные документальные источники: акты допросов, метрические книги, «Книга о присоединившихся к Крестовоздвиженской общине (записи браков и крещения)», «Домовая книга церковной прописки», церковная приписка. Благодаря этим выявленным источникам возможно узнать многие интересные факты о старообрядцах Барнаула [66, с. 103].

В завершение историографического обзора можно отметить, что при наличии работ, посвященных церковным музеям, деятельность церковных старообрядческих музеев остается не изученной ввиду начального этапа их становления. Изучения материального и нематериального наследия старообрядчества не закончено, поскольку далеко не все материальные артефакты алтайского староверия выявлены, классифицированы, систематизированы и введены в научный оборот в качестве вещественных источников его истории и культуры. Решение этих задач может быть сферой деятельности специализированного музея старообрядческой культуры, проект которого предлагается в настоящей работе.

Источниковую базу исследования составили сайты старообрядческих музеев: Музея Уймонской долины в Верхнем Уймоне (республика Алтай); Музея истории и культуры старообрядцев (с. Тарбагатай, Республика Бурятия); Церковного музея древлеправославия при храме Рождества Христова Сибирской епархии Русской древлеправославной церкви (г. Улан-Удэ, Республика Бурятия); Музея истории старообрядчества Сибири» (г. Новосибирск); сайта Алтайский старообрядец, официальные страницы музеев в социальных сетях «ВКонтакте», «Фейсбук».

Научная новизна исследования состоит во введении в научный оборот информации о музеях старообрядческих общин и характеристики их деятельности.

Кроме того, в настоящей работе впервые вводится в научный оборот комплекс вещественных источников по истории старообрядчества — материальных артефактов, выявленных и атрибутированных автором. Среди них — предметы традиционной культуры, церковной книжности, иконописи, а также собрание фильмов о старообрядчестве. Еще одна группа источников представляет собой записи рассказов жителей города — выходцев из старообрядческой среды, сделанные специалистами в области истории и музейного дела Барнаула и Новосибирска.

Теоретическая значимость исследования заключается в выявлении специфики актуализации музеев старообрядческих общин и их деятельности, отличия от музеев ведомства РПЦ.

Практическая значимость

Возрастающий интерес к религии и церкви требует осмысления проблемы репрезентации религиозно-культурного наследия в музейном пространстве. Разработка проекта музея старообрядческой общины позволит использовать накопленный в данной области опыт в целях становления и развития церковных (церковно-археологических) музеев в рамках общественных, частных, учебно-методических статусных музейных групп. Кроме того, это даст возможность оказания методической и кураторской помощи в разработке научной концепции музеев данного профиля в целом и отдельных направлений их деятельности: собирательской, фондовой, экспозиционно-выставочной, экскурсионной, просветительской, научно-исследовательской и пр.

Методология и методы исследования

Теоретико-методологическую основу исследования составляют работы теоретиков и историков музееведения.

Методологической основой при изучении церковных музеев стали труды Е. А. Поляковой [54, с. 119] и Л. С. Алексеевой [4, 70], а при разработке концепции старообрядческого музея стали труды В. П. Арзамасцева [7, с. 15] и М. Г. Майстровской [37, с. 75].

Методологическую основу исследования составляют следующие общенаучные методы диалектический, дедуктивный, исторический, который включает в себя приемы, средства, техники, которые применяются для изучения и интерпретации текстов первоисточников, археологических доказательств, а также изложения исторических событий. Также использовался и системный подход в основе, которого лежит рассмотрения объекта как целостного множества элементов в совокупности отношений и связей между ними, то есть рассмотрение объектов как система.

ГЛАВА 1. ЦЕРКОВНО-АРХЕОЛОГИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ИНСТИТУТ

1.1. История формирования церковных музеев

История создания церковных музеев тесно связана с памятникоохранительной деятельностью, с теоретическими и практическими ее составляющими. Необходимость сохранения памятников истории культуры православия обусловила развитие церковной археологии посредством ведения одноименного курса в духовные учебные заведения, основания церковно-археологических обществ и музеев [43, с. 456].

Сама археология как наука начинает формироваться в России в первые годы XIX в., что было обусловлено возникновением интереса к древностям. При этом начало формирования первых коллекций памятников античности и русского средневековья относится к еще более раннему периоду и связано с деятельностью

Петра I по созданию первого музея России — Кунсткамеры. Но только в XIX в. внимание к проблеме сохранения памятников старины захватывает широкие общественные круги [47, с. 149].

Церковная археология как научная дисциплина начала формироваться в 30-х гг. XIX в. Ее истоки восходят к литургике и богословию; впоследствии она переходит от литургических образов к изучению конкретных богослужебных предметов, представленных памятниками культуры. Ко второй половине XIX в., наряду с богословско-литургическим направлением, формируется и историко-художественная составляющая церковной археологии, ориентированная на изучение иконописи, архитектуры и прикладного искусства [58, с. 176].

Признанный авторитет в данной области, профессор Московской духовной академии А. П. Голубцов, характеризуя этот аспект церковной археологии как «монументальный» (в противопоставление литургическому), отмечал, что необходимый предмет науки о церковных древностях представляют собой, помимо прочего, «те вещественные средства, которые составляют обстановку и материал литургических действий»: храм как архитектурное целое, со всеми приспособлениями, относящимися к богослужению, церковная живопись, одежда, утварь [17, с. 215].

Главным фактором становления церковной археологии стало развитие археологической науки как таковой. Начиная с 1869 г. в России регулярно проводились Археологические съезды, инициатором которых стало Императорское Московское Археологическое общество. На этих съездах постепенно уточнялось понятие «церковная археология» и определялась область ее научных интересов.

Так, например, важным событием первого съезда стало выступление профессора Ф. И. Буслаева, посвященное необходимости изучения христианских древностей в духовных школах. В его докладе был сделан акцент на изучении греко-русской иконографии, необходимом для атрибуции подлинников и для борьбы с влиянием зарубежной традиции на русскую религиозную живопись. Именно Ф. И. Буслаевым впервые была высказана идея организации церковных музеев наглядных пособий при духовных учебных заведениях для ознакомления с произведениями церковного искусства [13, с. 78].

Развитие церковной археологии, ее становление как науки включало формирование ее теоретической базы. В 1872 г. на страницах журнала «Православное обозрение» вышла статья известного археолога, профессора Московской духовной академии, председателя Совета общества любителей духовного просвещения И. Д. Мансветова «Об устройстве церковно-археологических музеев», в которой, на основе анализа деятельности зарубежных христианских музеев, был представлен проект создания российских древлехранилищ. Предварительное теоретическое изучение собраний российских памятников древностей показало, что предметы церковного искусства занимают в их структуре весьма значительное место; в связи с этим, по мнению ученого, данные коллекции способны оказать «важную услугу» общей археологии, но лишь при условии оформления их в специализированные центры — древлехранилища [39, с. 282].

В церковных музеях были представлены как подлинные произведения искусства (иконы, ткани), так и коллекции копий — слепков, фотографий, характеризующих состояние искусства в различные исторические периоды, причем каждый отдел должен был строиться по систематическому принципу, что

способствовало бы наибольшей полноте и информативности музея. Основа фонда такого музея составлялась из предметов различных собраний, принадлежавших приходам, монастырям, уже вышедших из употребления, но представляющих интерес для науки о церковных древностях. Частные лица могли дарить церковно-археологические материалы или продавать их «по уменьшенной цене», пополняя тем самым фонд музея. Такое собрание «должно быть устроено в историческом плане и наглядно пояснять то, что в теоретическом курсе излагается в целом ряде чтений» [54, с. 119]. Таким образом, с развитием церковной археологии состоялось формирование всех аспектов (комплектование, научное изучение, сохранение и трансляция) реализации документирующей функции церковных музеев [63, с. 418].

Данные разработки вскоре начали осуществляться на практике. В 1871 г., одним из первых в России, был учрежден Московский епархиальный музей. Инициаторами его создания стали члены отдела иконоведения при Московском обществе любителей духовного просвещения, которые видели свою обязанность в сохранении и изучении образцов старинной иконописи; указом Синода, адресованного церквям и монастырям, было предписано передать в пользу вновь учрежденного музея имеющиеся у них древние иконы. Другое собрание, насчитывавшее около 70 единиц хранения, было создано при Московской духовной академии: оно состояло из икон, отобранных у старообрядцев [53, с. 189].

На территории европейской части России большинство церковных музеев возникло в результате инициативы того или иного правящего епископа в период 80–90-х гг. XIX в., когда «лихорадка собирательства охватила все круги образованного общества, и потребовалось оградить церковные древности от расхищения частными коллекционерами» [63, с. 418].

Коллекции, сформированные на базе духовных учебных заведений, церковно-археологических обществ и православных братств, выполняли иную функцию: они использовались в образовательной и миссионерской работе [21, с. 128].

Развитие церковной археологии как науки и как учебной дисциплины способствовало формированию документирующей функции церковных музеев, обеспечило церковное музееведение научными кадрами, которые дали теоретическое обоснование их научно-исследовательской и образовательно-воспитательной функций. Поэтому церковные музеи являлись научно-педагогическими, так как занимались и методическим обеспечением учебного процесса, и научным комплектованием, исследованием и презентацией наследия православной культуры [55, с. 613].

Первый церковный музей Сибири был учрежден при Тобольском Церковно-православном братстве во имя великомученика Димитрия Солунского. Согласно уставу братства, помимо миссионерской и проповеднической деятельности, было предусмотрено обнаружение и сохранение «вещественных памятников церковной старины, имеющихся в церквях Тобольской епархии или у частных лиц» [61, с. 4].

В связи с этим в 1899 г. членами братства была разработана специальная программа, требующая предоставить в Совет братства сведения о церковных памятниках. Полученные сведения были систематизированы, после чего Совет братства обратился в Тобольскую духовную консисторию с ходатайством о создании циркулярного распоряжения по епархии «о тщательном сохранении

вещественных памятников старины. Строго воспретив таковые поновлять, исправлять, видоизменять, продавать или же совсем уничтожать без ведома и согласия Епархиального Начальства». Заботы братства о сохранении вещественных памятников способствовали учреждению в Тобольской епархии церковно-археологического древлехранилища [4, с. 62]. Музей был открыт в 1902 году и просуществовал до 2019 г. [55, с. 613].

Второй церковный музей был открыт на территории Томской епархии в 1912 г. при Томском церковном историко-археологическом обществе. Дата основания музея является спорной ввиду ограниченности сведений о его деятельности. Наибольшее количество информации о работе музея представлено в «Томских епархиальных ведомостях» за 1916 год. В этот период состоялось избрание заведующего древлехранилищем [54, с. 119] и торжественное открытие Томского церковного историко-археологического общества, на котором был озвучен план работы древлехранилища [53, с. 192].

Создание томского древлехранилища на базе Томского церковного историко-археологического общества было обусловлено потребностью в сохранении местных памятников, которые, как отмечалось современниками, «незаметно гибнут естественным путем, уступая место движению культуры» [61, с. 15]. Так, в уставе общества, утвержденном Святейшим синодом в 1914 году, подчеркивалось, что его основными целями является «совместное с Алтайской Духовной миссией изучение церковно-религиозной жизни Томской епархии», «обследование, охранение и собирание памятников местной церковной древности и истории» и принятие мер к устройству «церковного древлехранилища для сосредоточения и хранения письменных и вещественных памятников церковной старины, древностей первобытной истории и вообще предметов археологического и исторического значения» [55, с. 613].

Церковные музеи открывались не только на базе духовно-учебных и церковно-археологических учреждений. В своей диссертации Полякова Е. А. («История светских и церковных педагогических музеев Западной Сибири как образовательная форма культуры (XIX — начало XXI века)») выявила виды организации церковных музеев характерные для того периода. К первому виду относятся церковные музеи, созданные при духовных учебных заведениях. Для этих учреждений было характерно превалирование образовательно-воспитательной функции в рамках обеспечения наглядности преподавания. Так, согласно уставам, эти музеи учреждались с целью «успешного преподавания и учебной разработки церковной археологии» [50, с. 344], «для преподавания церковной истории и литургики», «для научной разработки церковной истории и археологии», «для сохранения церковно-исторических древностей». Примерами являются музеи при Московской, Санкт-Петербургской и Киевской духовных академиях и семинариях — Харьковской духовной семинарии, Нижегородской духовной семинарии и пр. [55, с. 613].

Второй, самый многочисленный вид, был представлен музеями, основанными при церковно-археологических обществах с целью сохранения и изучения «памятников церковной старины, древностей первобытной истории и вообще предметов археологического и исторического значения». Образовательная функция этих музеев была направлена на популяризацию церковной археологии и формирование соответствующих знаний у местного духовенства и интеллигенции.

Примерами являются древлехранилища при Томском церковном историко-археологическом обществе, Псковском церковно-археологическом обществе, Орловском церковном историко-археологическом обществе и др.

Третий вид составляли музеи, основанные при православных братствах, таких как Братство св. Гурия Казанской епархии, Братство св. Креста Саратовской епархии, Братство св. Д. Ростовского Ростовской епархии, Тобольское епархиальное братство св. Д. Солунского. Их фонды также формировались с образовательно-воспитательными целями, но в несколько ином аспекте — для обеспечения наглядности «распространения просвещения в духе православной церкви» [76, с. 16], «ознакомления посетителей с замечательными памятниками церковной старины» и «предохранения как собранных в нем, так и известных на пространстве епархии памятников от повреждения и разрушения», «поддержания в местном русском населении сознания своих религиозных убеждений» и противодействия другим вероучениям [52, с. 12].

Четвертый вид музеев, действовавших при монастырях, был самым малочисленным, фактически это были открытые для доступа различные собрания, не предполагавшие масштабной памятникоохранительной деятельности. Их работа заключалась в «сохранении религиозных предметов», «изучении древнего искусства», презентации собраний. Просветительная деятельность таких древлехранилищ была ориентирована преимущественно на паломников. Примером представителей этой группы может служить музей при Александро-Невской лавре [3, с. 70], древлехранилище Валаамского монастыря.

Завершая обзор церковных музеев, следует отметить, что все они, независимо от видовой принадлежности, занимались памятникоохранительной, просветительной деятельностью.

После Октябрьской революции церковные музеи были ликвидированы, а их собрания влились в коллекции исторических, художественных, краеведческих музеев или перепрофилированы в антирелигиозные музеи. Первый возобновленный церковно-археологический музей советского периода был открыт в 1944 г. при Московской духовной академии [55, с. 613].

Итак, во второй половине XIX века, в результате инициатив научных и общественных организаций, а также при непосредственном участии деятелей РПЦ, в России возникает новая для нее группа церковно-археологических музеев. Их основной задачей считалось предоставление наглядных пособий для целей духовного образования и памятникоохранительная деятельность. После событий октября 1917 года церковные музеи были ликвидированы.

1.2. Церковные музеи в современном социокультурном пространстве

Процессы церковного возрождения и активизации деятельности Церкви в сфере культуры, образования и социального служения в конце XX — первом десятилетии XXI века обусловили феномен воссоздания церковных музеев.

В настоящее время намечена тенденция возрождения церковного музееведения. В 2007 году РПЦ заявила о намерении возродить собственную музейную сеть; 27 июня 2008 года Архиерейский собор в определении «О вопросах внутренней жизни и внешней деятельности Русской Православной церкви» счел «полезным создание при епархиальных управлениях, духовных школах, монастырях и приходах древлехранилищ (церковных музеев) для сохранения духовного,

исторического и культурного наследия православной традиции, запечатленной в материальных памятниках прошлого» [21, с. 128]. В 2011 году Священный синод Русской православной церкви утвердил типовой устав частного учреждения культуры «Церковный музей епархии Русской православной церкви» [22, с. 5].

В июне 2019 г. в издательстве Московской духовной академии вышел первый номер нового научного журнала «Вестник церковного искусства и археологии». 1-го июля 2019 г. Патриарший совет по культуре опубликовал книгу — пособие, в котором даются методические рекомендации по созданию церковных музеев и древлехранилищ и сохранению памятников церковной культуры [47, с. 149].

В настоящее время в России действует множество церковных музеев, однако за отсутствием единого координирующего центра, куда могли бы поступать сведения о них, указать их полное количество не представляется возможным.

В Западной Сибири, начиная с середины первого десятилетия XXI в., было создано шесть крупных музеев ведомства Русской православной церкви (РПЦ): Музей истории православия на Алтае (Барнаул), Музей истории Новосибирского епархиального управления (Новосибирск), Музей истории Алтайской духовной миссии (Бийск), Церковно-археологический кабинет Томской духовной семинарии (Томск), Древлехранилище Тобольско-Тюменской епархии (Тобольск), Музей истории православия на земле Кузнецкой (Кемерово) [55, с. 613].

В формировании церковных музеев присутствуют сходные моменты: все они были основаны в период с 2004 по 2010 гг.; инициаторами их создания были преимущественно главы епархии; учреждены они были при семинариях, духовных заведениях, епархиальных управлениях (Новосибирское, Кемеровское); схож и базовый профиль экспонируемых коллекций [54, с. 119].

Первым современным церковным музеем на территории юга Западной Сибири стал музей Истории православия на Алтае, открытый в 2005 г. на базе Барнаульской православной духовной семинарии. Музей был создан по инициативе епископа Барнаульского и Алтайского Максима [Там же].

Основу музейной экспозиции составили святыни и предметы музейного значения, переданные из Покровского собора города Барнаула. В коллекцию входят богослужебные книги и иконы XIX — начала XX вв., а также письма репрессированных священнослужителей, фотографии храмов, разрушенных после революции.

Экспозиционное пространство музея располагается в четырех залах, каждый из которых посвящен отдельной теме: «Духовная жизнь города Барнаула (середина XVIII — начало XX века)», «Алтайская духовная миссия (середина XIX — начало XX века)», «Приходы и Святыни истории Барнаульской епархии», «Зал новомучеников Алтайских (начало XX — середина XX века)». В основном музей ориентирован на воспитанников воскресных школ и студентов Барнаульского православного духовного училища.

Следующим по времени образования стал Музей истории Новосибирской епархии, открытый 17 февраля 2006 г. в резиденции Новосибирского епархиального управления. Идея создания Музея истории Новосибирской епархии принадлежит правящему архиепископу Новосибирской и Бердской епархии Тихону (Емельянову). В день торжественного открытия музея в приветственном слове владыка отметил, что давно мечтал об открытии подобного музея. Стоит сказать, что это не первый музей, созданный трудами владыки Тихона: первый музей был

им основан в конце 1980-х гг. в московском Свято-Даниловом монастыре. В музее представлена история Новосибирской (Николаевской) епархии и ее церковных деятелей; ведется сбор информации о церковно- и священнослужителях, принимавших участие в Великой Отечественной войне [23, с. 688].

В экспозиции музея видное место занимает пасхальное облачение, принадлежавшее Иоанну Кронштадтскому. Среди других экспонатов представлены четки преподобного Амвросия Оптинского, а также четки и посох патриарха Тихона, управлявшего Русской православной церковью в сталинский период.

4 октября 2008 г., в рамках торжеств, посвященных 150-летию Томской духовной семинарии, архиепископ Томский и Асиновский Ростислав торжественно открыл Церковно-археологический кабинет, учрежденный при Томской семинарии. Музейный корпус расположен на территории Богоявленского кафедрального собора. Основу экспозиции составляют предметы церковного искусства, в том числе икона первой половины XVI в., первопечатная Острожская Библия, книга с автографом царевны Софьи Алексеевны, ряд антиминсов. Жемчужиной музея считаются Царские врата XVII века ярославско-ростовской школы. Экспозиция Томского церковного музея условно разделена на четыре раздела: иконы Иисуса Христа, иконы Божией Матери, раздел избранных святых, цикл праздничных икон [11, с. 59].

Еще одним крупным сибирским музеем является Музей истории Алтайской духовной миссии, который расположен в историко-архитектурном комплексном памятнике — Бийском Архиерейском подворье. По благословению епископа Барнаульского и Алтайского Максима, в 2006 г. благочинный Бийского округа иерей Валерий Замятин и Бийское отделение Демидовского фонда приступили к формированию фонда будущего музея [4, с. 70].

По состоянию на 1 октября 2013 г., как отмечает директор музея П. С. Коваленко, музей насчитывает более 46 тысяч экспонатов основного и научно-вспомогательного фондов, действует в составе 15 тематических экспозиций, которые размещены в залах трех этажей архиерейского дома. Кроме того, разрабатывается и реализуется большое количество музейных и экскурсионных программ; также разработан и с 24 апреля 2011 г. реализуется проект музеефикации комплексного историко-архитектурного памятника «Бийское архиерейское подворье» [Там же].

В 2014 году в городе Тобольске открылся музей Истории православия в Сибири. Новая постоянная экспозиция организована в Тобольском кремле; Это уникальный совместный проект Тобольского историко-архитектурного музея-заповедника и Тобольской митрополии — это иллюстрированная летопись рождения, становления и распространения православия в Сибирском крае [55, с. 119].

Подводя итоги, можно отметить, что возрождение и создание церковных музеев оказывает благотворное влияние на сохранение и презентацию историко-культурного наследия. Несмотря на сравнительно недавнее возникновение этих музеев, они уже успели пополниться различными ценными памятниками, которые представляют собой неисчерпаемый материал для научных исследований. Церковные музеи содействуют оживлению в российском обществе интереса к церковной и светской истории отечества. Больших успехов в развитии и распространении церковных музеев добилась Западная Сибирь: такие ее центры, как Тобольск, Кемерово, Новокузнецк, Барнаул, Бийск. В новейший период церковные музеи имеют перспективы дальнейшего развития, поскольку культура и религия тесно взаимосвязаны и составляют единое духовное пространство.

Таким образом, церковные музеи, появившиеся в России XIX в. вследствие активизировавшейся памятникоохранительной деятельности и реформ духовного образования и ликвидированные в результате политических событий 1917 г., начинают возрождаться в постсоветский период. Социокультурные функции церковных музеев нацелены на документирование и трансляцию и наследия и истории православия.

ГЛАВА 2. ЦЕРКОВНЫЕ МУЗЕИ СТАРООБРЯДЧЕСКИХ ОБЩИН СИБИРИ

2.1. История создания и миссия старообрядческих музеев Сибири

Современный культурный мир Сибири состоит из разномасштабных культур, сформировавшихся на основе этнических и религиозных общностей. Одним из сложнейших культурных конгломератов является старообрядчество, оказавшее большое влияние на развитие экономического, образовательного и культурного пространства региона [8, с. 138].

С началом постсоветского периода, изменившего отношение к религии, в обществе стал возникать интерес к православию в целом, и старообрядчеству в частности. В условиях поиска национального идеала стало актуальным изучение старообрядчества, позиционирующего себя хранителями «древлего» церковного благочестия, исконно русской культуры и традиции [2, с. 14].

На современном этапе старообрядчество больше не является закрытой от общества культурой, староверы стремятся рассказать о себе, о своей культуре, своих традициях. С задачей интегрирования в социум истории, культуры, традиций отдельных общностей успешно справляется музей — институт социальной памяти, который осуществляет документирование и трансляцию истории традиций, обычаев, объектов материальной культуры. Именно музей, обладая аутентичной базой, использует информационный потенциал своих собраний для интеграции наследия в культурно-образовательную сферу общества, способствуя тем самым формированию мировоззрения у широкого круга аудитории [34, с. 247].

Главной миссией церковных старообрядческих музеев является интеграция наследия культурного мира старообрядчества в современное социокультурное пространство региона и позиционирование старообрядчества как духовного движения, нацеленного на сохранение традиционных ценностей [10].

В музейных экспозициях показана судьба старообрядчества, его сложный путь. Отдельный акцент делается на обозначении роли старообрядцев в сохранении и трансляции исконно русской культуры [1, с. 148].

Посетителям предлагается узнать, увидеть, понять старообрядчество посредством изучения источников, материальных артефактов и духовно наследия. Основными источниками являются книги, иконы, которые в годы Никоновской реформы и революции 1917 года, прятали крестьяне-староверы, сохранив, таким образом, для изучения современными исследователями. Церковно-археологическими источниками по истории и культуре старообрядчества выступают также предметы церковной утвари и облачения священнослужителей [12, с. 149].

Культурно-образовательная деятельность старообрядческих музеев традиционна и представлена такими формами как лекции, музейные уроки, экскурсии, мастер-классы, празднования, приуроченные к церковным годовщинам и религиозным праздникам [37, с. 75].

Если сравнивать церковные старообрядческие музеи с музеями ведомства РПЦ, то можно отметить, что и те и другие могут быть созданы на базе церквей и принадлежать к категории историко-краеведческих. Однако старообрядческие музеи представлены категорией историко-бытовых, создаваемых на базе усадеб силами старообрядческих общин, что, впрочем, актуально и для старообрядческих музеев, создаваемых на базе церквей [55, с. 613].

Первым музеем старообрядческим музеем является музей Уймонской долины в Верхнем Уймоне (республика Алтай), размещенный в красивой старинной усадьбе. Фонды музея насчитывают более 500 единиц хранения. Это историко-бытовой музей русского быта и старообрядчества. В экспозиции музея в аутентичных интерьерах представлены коллекции домашней утвари (горшки, кринки, лари, тарелки, кружки), одежда и обувь, текстиль (пояса, опояски, коврики, вышитые полотенца, вышивки), фотографии, книги, иконы. В музее есть большое собрание литературы по истории старообрядчества, воспоминания местных жителей по истории села [79]. Культурно-образовательная деятельность осуществляется в форме обзорной и тематических экскурсий.

В 2006 г священником старообрядческой церкви (семейские старообрядцы) о. Сергием в с. Тарбагатай республики Бурятия был основан Музей истории и культуры старообрядцев (историко-краеведческий). Фондовое собрание музея представлено коллекциями книг, икон и иконостасов XVII — XX вв. Отдельные обширные коллекции отражают приоритеты местного старообрядчества в предметах быта, утвари, орудиях труда, оружии, одежде и пр. В экспозиции музея представлены гарпуны для ловли рыбы, кокемялки, старинные китайские шали с кистями, сарафаны, курмушки (теплые женские куртки), мужские и женские халаты, шубы на лисьем меху. Отдельный экспозиционный комплекс воссоздает убранство старообрядческой горницы [78]. Работа с посетителями осуществляется в форме проведения обзорных экскурсий.

Историко-краеведческий церковный музей древлеправославия при храме Рождества Христова Сибирской епархии Русской древлеправославной церкви был основан в г. Улан-Удэ в 2014 году силами митрополита Сергия Попкова и членами древлеправославной общины. Музей расположен в двух отдельных помещениях в цокольном этаже храма. Начало собрания положила коллекция старинных книг, самый ценный предмет экспозиции Евангелие 1614 г. В собрании музея есть более двадцати старинных книг и более двадцати икон (живописных, литых). И как в любом старообрядческом музее, представлен быт, в данном случае семейских старообрядцев: посуда, одежда, элементы внутреннего убранства. Для посетителей поведятся тематически и обзорные экскурсии [80].

В 2016 году в Новосибирске был открыт музей истории старообрядчества Сибири, относящийся к категории историко-краеведческих музеев. Музейная экспозиция отражает историю старообрядчества в прошлом и настоящем. В нее представлены предметы из ризницы кафедрального собора: старинные облачения, церковная утварь, включая литургические наборы и кадилницы, писанные и литые иконы, книги. Среди книжного собрания можно встретить певческие,

богослужебные и поучительные старопечатные книги и рукописи. Отдельный комплекс посвящен быту. В нем представлены: традиционные костюмы старообрядцев Алтая и Забайкалья, вышитые рушники, плетеные пояса, лестовки. История старообрядчества Сибири представлена на стендах, содержащих копии фотографий, карт, архивных документов, переписки. Организаторы музея отмечают, что судьбы многих поколений русских староверов от истории освоения Сибири стали практически неотделимы. Строго соблюдая устои и каноны древнего христианского благочестия, старообрядцы сохранили вместе с этим и свою уникальную бытовую духовную культуру. Культурно-образовательная деятельность музея отличается активностью. Посетителям предлагается посетить обзорную и тематические экскурсии и многочисленные временные выставки стационарного и передвижного характеров [78].

В с. Залесово Алтайского края 2017 представителями местной старообрядческой общины был основан историко-бытовой музей-усадьба «Причумышье». Торжественное открытие состоялось 12 ноября 2017 г. и было приурочено к 110-летию официальной регистрации старообрядческой общины с. Залесово. Музей находится на территории усадьбы купцов-старообрядцев Кадниковых возраст которой 150 лет. Этот музей существует больше года и успешно проводит культурно-образовательную деятельность. Так, в программе музея экскурсии и музейные уроки («Из истории быта старожилов Залесово», «В гостях у прабабушки»); «событийные праздники с элементами театрализации музейного пространства» («Кузьминки», «Пасха Красная»), «гастрономические» экскурсии с возможностью продегустировать блюда русской кухни, приготовленные в настоящей русской печи» («Матушка — Русская печь», «Русский самовар, или русское чаепитие» и пр.), мастер-классы по ткачеству [10, с. 248–249]. Сами представители старообрядческих общин считают, музейная коммуникация «является действенным способом осуществления межпоколенческого взаимодействия, передачи обычаев, опыта, образа жизни, картины мира старожилов-старообрядцев» [Там же, с. 249].

Процесс создания старообрядческих музеев продолжается. В 2017 году в г. Барнауле был открыт новый старообрядческий храм Покрова Божией Матери, и одновременно было принято решение о создании музея общины [59]. Проект церковного старообрядческого музея, посвященного истории общины, разрабатывается уже второй год. На первом этапе велось комплектование и изучение фондов.

В настоящее время при храме сформирована коллекция, насчитывающая более 200 книг, несколько десятков икон. Работа по ее пополнению продолжается. Практически неисчерпаемым ресурсом являются предметы, находящиеся в собственности членов общины и сочувствующих лиц.

Следующим этапом работы стала атрибуция. Подробное описание предметов осуществляется по схеме, принятой для той или иной группы памятников. Обязательными параметрами описания являются название предмета, источник его поступления в музей, определение подлинности, назначения, места, времени, техники, стиля и способа изготовления и составляющих его материалов, подробная характеристика его внешнего вида и оценка состояния сохранности (См. Приложение № 2).

Если описание внешних характеристик не представляет особого труда — это делается в ходе визуального исследования памятника, то его история до

поступления в музей порой представляет значительные трудности. В течение советского периода, особенно богоборческих 1920–1930-х гг., памятники религиозной культуры постигла весьма плачевная участь: при закрытии церквей, монастырей, конфискации имущества репрессированных верующих эти предметы беспощадно уничтожались, выбрасывались на улицу.

При этом иконы нередко использовались как обыкновенный древесный материал: известна масса случаев, когда из них сколачивали хозяйственную утварь, школьные парты и доски, мостки для перехода улицы, или даже употребляли в качестве топлива для печей. В лучшем случае они хранились на дне сундуков, но чаще всего содержались в неподходящих условиях — в сырых подвалах и чердаках, закапывались в землю. После кончины старообрядческих наставников и священников их книги, архивы и предметы религиозного культа переходили из рук в руки, при этом забывалось, кому они изначально принадлежали, какими путями попали на Алтай. Атрибуция этих предметов часто ограничивается описанием их нынешнего состояния [73, с. 184].

На данном этапе сформирован и действует первый раздел экспозиции «История старообрядчества Сибири и Алтая» (Приложение № 2) и осуществляется обработка собранных материалов второго раздела экспозиции «Старообрядческая община Крестовоздвиженской церкви». В ходе дальнейшей работы планируется атрибутировать предметы, предназначенные для разделов экспозиций «История и современность старообрядческой общины при храме Покрова Божией Матери» и «Быт старообрядцев XIX–XX веков». Ведется создание необходимой учетно-хранительской документации: книги основного фонда, картотеки, инвентарных книг и прочих документов, что отличает создаваемый музей от всех прочих. Собрание музея обещает быть обширным и богатым на уникальные исторические материальные артефакты, которые станут источникам по истории старообрядчества Алтая.

Старообрядческие музеи находятся в стадии становления. Все музеи старообрядческих общин документируют материальную и нематериальную культуру и историю старообрядцев Сибири и представлены группами историко-краеведческих и историко-бытовых музеев. Через призму старообрядчества, транслируется не только история того или иного края, но и традиционная культура, включая ее досуговую составляющую. Музеи располагают достаточно большими фондами, но научно-фондовая работа находится в стадии развития. Экспозиции историко-краеведческих музеев освещают события локальной истории, быта и традиций, а историко-бытовые преимущественно акцентируют свою деятельность на трансляции нематериальной культуры. Культурно-образовательная деятельность приставлена просветительными, образовательными и рекреационными формами.

2.2. Проект создания экспозиции музея Покровской старообрядческой общины

Основой деятельности любого музея является его экспозиции. Проектирование и создание экспозиции требует грамотного научного подхода, обязательными компонентами которого являются разработка научной концепции, определение актуальности, постановка целей и задач, с учетом которых будет строиться экспозиционное пространство, определение тематической структуры

экспозиции, методов построения и архитектурно-художественного решения [37, с. 75]. Концепция экспозиции церковного старообрядческого музея должна учитывать его специфику.

Актуальность темы экспозиции обусловлена всевозрастающим интересом к истории и культуре старообрядчества. В современный век глобализации, важно помнить о своих традициях, о своей истории и о своих корнях, чтобы не забыть свою историю и не потерять национальную идентичность. В настоящий период времени, когда вследствие активизировавшихся процессов вестернизации и культурной экспансии, происходит трансформация национальной идентичности общества, которая выражается в утрате исторической памяти и нивелировании складывавшихся веками традиционных ценностей. Эти процессы являются весьма опасными, поскольку стабильность любой страны зависит от «определенной национальной идентичности, базирующейся на религии, языке, исторической памяти, исторических традициях» [36, с. 256]. Старообрядчество это пример сохранения людьми своей традиционной культуры. В свете этого перед представителями этой конфессии встала задача позиционирования старообрядчества как духовного движения не только сохраняющего, но и активно популяризирующего древнерусскую культуру и традицию в современном социуме, результатом решения которой должна стать интеграция наследия старообрядчества в социокультурное пространство региона.

В Алтайском крае в настоящее время существуют многочисленные общины старообрядцев, проживающих в различных его районах. Старообрядцы живут на Алтае уже не один век: они участвовали во всех этапах освоения Сибири, несли сюда свет своей самобытной христианско-православной культуры, которая должна быть сохранена для потомков: в этом состоит миссия церковно-археологического музея истории и культуры старообрядчества, которая должна быть положена в основу его научной концепции [51, с. 20].

Создаваемый музей нацелен на привлечение внимания жителей города Барнаула к сохраненному наследию традиционной культуры барнаульской старообрядческой общины Белокриницкого согласия. Приоритетной темой музея выступает история регионального старообрядчества, его подлинная роль в развитии экономики и культуры региона [66, с. 103].

Цель создания музея заключается в позиционировании старообрядчества как духовного движения, сохраняющего и популяризирующего ценности традиционной культуры, ее материальное и нематериальное наследие.

Задачи:

- осветить историю Покровской старообрядческой общины г. Барнаула в контексте общеисторических событий российской истории XVII–XX вв.;
- показать преемственность ценностей и традиций русской культуры посредством презентации истории и деятельности покровской старообрядческой общины;
- способствовать гражданско-патриотическому воспитанию в контексте формирования уважительного отношения к прошлому и выработке собственных мировоззренческих позиций;

- привлечь внимание к старообрядчеству и его роли в развитии культуры, образования и экономики региона.

Принципы, используемые при организации экспозиционного пространства:

- принцип научности, выражается в предварительной обработке каждого музейного предмета, помещаемого в экспозицию, в научном исследовании темы, воплощенном в концепции экспозиции;
- комплексно-тематический принцип, предполагает организацию экспозиционных материалов разного типа, связанных единством темы, в тематико-экспозиционный комплекс;
- принцип коммуникативности, предполагает построение выставки, ориентированное на восприятие разных категорий посетителей.

Методы построения экспозиции:

- тематический метод;
- систематический метод;
- ансамблевый метод.

Тематическая структура экспозиции включает четыре блока. Первый раздел экспозиции «История старообрядчества Сибири и Алтая» предполагает использование плоскостного материала и размещен на планшетах. Второй и третий разделы («Старообрядческая община Крестовоздвиженской церкви», «История и современность старообрядческой общины при храме Покрова Божией Матери») будут включать в себя книги, иконы и церковную утварь, а также фотографический и документальный материал. Четвертый раздел «Быт старообрядцев XIX-XX веков» предполагает реконструкцию жилища, использование изобразительных и вещественных источников.

Предметное наполнение обоих отделов составят личные предметы прихожан и священнослужителей Крестовоздвиженской церкви и их потомков: вещи личного обихода, личная переписка, письменные принадлежности и т. д., а также архивные документы.

Первый раздел экспозиции уже создан. Он посвящен истории старообрядчества Сибири и Алтая. Так, ключевой идеей раздела является показ роли старообрядцев в развитии экономики и культуры Сибири. История старообрядческих общин региона транслируется в контексте ключевых событий российской истории (Великий раскол; освоение Сибири; буржуазно-демократические реформы XIX в.; революция и постреволюционные события; подписание императором Николаем II Указа «Об укреплении начал веротерпимости» в 1905 г., Принятие законов «О свободе совести и религиозных организациях» и «О свободе вероисповеданий» в 1990). Раздел отражает историю и современное состояние старообрядчества Сибири посредством трансляции письменных и фотоисточников.

Второй раздел экспозиции отражает историю Крестовоздвиженской общины со времен ее основания в Алтайском крае и до событий 20–30-х гг. XX века. Экспозиция будет строиться посредством применения систематического

и тематического методов. В него войдут следующие предметы: Устав святых отцов; Канонник Святой Пасхе; Часослов XIX-XX; Евангелие; Цветная Триодь; книга о Вере Христовой; Канонник по усопшим; Ирмосы; Церковное знаменное пение 1885 год; Пролог июнь-август; две Лампадки. Предметы комплекса планируются разместить в стеклянных витринах, чтобы посетитель мог осмотреть предмет со всех сторон. По центру экспозиции будет размещена диорама с изображением старой церкви. На стенах будут вывешены планшеты с копиями архивных документов, фотографиями и письмами, связанными с историей Крестовоздвиженской церкви и общины (См. Приложение № 3).

Третий раздел экспозиции посвящен старообрядческой общине храма Покрова пресвятой Богородицы преемнице Крестовоздвиженской общины. В комплексе будут представлены три иконы Николы Чудотворца, Иоанна Крестителя, Георгия Победоносца, три богородичных иконы. В разделе будет представлена история старообрядческой общины и 20-летняя история строительства храм Покрова Божий Матери (См. Приложение № 3).

Четвертый раздел, формируемый при помощи ансамблевого метода, посвящен старообрядческому быту. Вниманию посетителей будет представлен фрагмент русской избы с красным углом и русской печью и манекенами в бытовой, церковной и молитвенной одежде. В разделе будут представлены такие предметы быта как: лампа, прялка взрослая и прялка детская, утюг, кринки и ступа. Маслобойка, корыто, бутылки, сито, корзины, чугуны и ухват, швейная машина, два сундука (См. Приложение № 3).

Архитектурно художественное решение

Помещение будет поделено на три части (первый раздел экспозиции — планшеты — размещен на стенах коридора). Экспозиция, посвященная Крестовоздвиженской общине, будет оформлена в белые цвета, с большим количеством света — нейтральное оформление: светлые стены, пол на один тон темнее. Раздел экспозиции, посвященный Покровской общине, будет оформлен в светло-зеленые тона. Четвертый раздел, посвященный быту староверов, будет стилизован под традиционный интерьер старообрядческого жилища.

Предметы будут выставляться в стеклянных стеллажах, вспомогательными средствами выступают манекены, проектор (для роликов про староверов), столы и стулья для занятий культурно-образовательной деятельностью. Быт староверов займет центральное место экспозиции, по правой стороне расположится экспозиция, посвященная истории Крестовоздвиженской церкви, по левую сторону будет экспозиция по Покровскому храму.

Световое решение предполагает наличие искусственного света, представленного общим освещением зала и подсветками над стендом и в витрине.

В завершении следует отметить, что первый раздел экспозиции уже действует. В 2018 году был апробирован материал 3 раздела, посвященный строительству Покровского храма. Тематико-экспозиционный план составлен (См. Приложение № 3). На современном этапе осуществляется поиск средств для закупки оборудования.

Таким образом, предлагаемый к реализации проект экспозиции церковного музея Покровской старообрядческой общины г. Барнаула решает традиционные для музеев подобного рода задачи — документирование наследия, истории и культуры православия в его допетровской традиции и популяризация традиционных духовно-нравственных ценностей.

Тенденции расширения музейной практики группой церковных старообрядческих музеев вполне обосновано. На современном этапе большое внимание уделяется популяризации исконных духовно-нравственных ценностей и традиций. Старообрядческие музеи вследствие сформированного фондового собрания, наличия историко-бытовых музеев и избранной миссии в большей степени, чем музеи ведомства РПЦ ориентированы на решение этих задач.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Необходимость решения задач памятникоохранительной деятельности и развития духовного образованию научными и общественными и религиозными организациями, обусловила создание и развитие в России церковно-археологических музеев, начиная со второй половины XIX века. Их миссия была связана с обеспечением наглядности преподавания церковной археологии и сохранением и изучением наследия православия. После событий октября 1917 года церковные музеи были ликвидированы.

События постсоветского периода, связанные с активизацией церковной жизни способствовали воссозданию и созданию историко-краеведческих церковных музеев. Их миссия традиционно была ориентирована на сохранение и презентацию историко-культурного наследия православия и обеспечение наглядности преподавания, но уже в меньшей степени. Церковные музеи содействуют оживлению в российском обществе интереса к церковной и светской истории отечества. Больших успехов в развитии и распространении церковных музеев добилась Западная Сибирь: такие ее центры, как Тобольск, Кемерово, Новокузнецк, Барнаул, Бийск.

Политические концепции современного общества, отраженные в «Основах государственной культурной политики» повлияли на процессы формирования новой группы церковных музеев, создаваемых старообрядческими общинами. Миссия музеев связана с документированием материальной и нематериальной культуры и истории старообрядчества. Эти музеи представлены группами историко-краеведческих и историко-бытовых музеев. Через призму старообрядчества, транслируется региональная история и культура, и традиционная культура, включая ее досуговую составляющую. Места сосредоточения церковных старообрядческих музеев — республика Бурятия, Республика Алтай и Алтайский край, Новосибирская область.

Необходимость позиционирования материальной и нематериальной культуры старообрядчества, а также изученный опыт деятельности церковных старообрядческих музеев позволили разработать проект экспозиции церковного музея Покровской старообрядческой общины г. Барнаула.

Организация экспозиционного пространства в церковном музее приобретает особую сложность, поскольку требует не только обширных знаний в области

региональной истории и религиоведения, но и деликатности, высокой личной культуры. Экспозиция церковного музея должна быть интересна не только последователям данного вероисповедания, но и людям других религиозных взглядов. Созданный и частично-апробированный проект экспозиции органично вписывается не только в просветительную деятельность общины, но и общую концепцию культурной политики.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абрамов, И. С.* Старообрядцы на Ветке: этнографический очерк [Текст] / И. С. Абрамов // Живая старина. — 1997. — Вып. III. — С. 115–148.
2. *Агеева, Е. А.* Типология центров старообрядческой традиционной культуры (к постановке проблемы) [Электронный ресурс] / Е. А. Агеева // Рябининские чтения : Мат-лы науч. конф. по изучению народной культуры Русского Севера / отв. ред. Т. Г. Иванова. — Петрозаводск : Музей-заповедник «Киж», 2007. — Режим доступа: <http://kizhi.karelia.ru/library/ryabinin-2007/327.html>.
3. *Алексеева, Л. С.* Возрождение музейных традиций Русской православной церковью в Западной Сибири [Текст] / Л. С. Алексеева // Музееведение и историко-культурное наследие : сб. ст. — Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. — 2009. — Вып. 3. — С. 25–70.
4. *Алексеева, Л. С., Кулемзин А. М.* Музеи Русской православной церкви юга Западной Сибири / Л. С. Алексеева // Вестник КемГУКИ. — 2014. — № 28. — С. 61–70.
5. *Алимаева, О. И.* Коммуникативное пространство современного музея / Алимаева, О. И. // Образование в современном мире. — Саратов, 2011. — Вып. 6. — С. 3–8.
6. *Ананьев В. Г.* Историко-Бытовые музеи как культурная форма (по архивным материалам) / В. Г. Ананьев, А. В. Майоров // Вопросы музеологии. — 2010. — № 1. — С. 50–56.
7. *Арзамасцев, В. П.* О систематической структуре музейной экспозиции. — М., 1990. — С. 15.
8. *Беликов, Д. Н.* Первые русские крестьяне-населенники Томского края и разные особенности в условиях их жизни и быта. (Общий очерк за XVII и XVIII столетия) [Текст] / Д. Н. Беликов. — Томск : Типо-литография М. Н. Кононова и И. Ф. Скулимовского, 1898. — 138 с.
9. *Белобородов, С. А.* «Австрийцы» на Урале и в Западной Сибири (из истории русской Православной Старообрядческой церкви белокрыницкого согласия) [Текст] / С. А. Белобородов // Очерки истории старообрядчества Урала и сопредельных территорий / отв. ред. И. В. Починская. — Екатеринбург : Изд-во Урал. гос. ун-та, 2000. — С. 136–172.
10. *Баумтрог, Н. Н.* Актуализация историко-культурного наследия старожилов-старообрядцев в образовательной деятельности музея-усадьбы «Причумышь» / Н. Н. Баумтрог, В. Э. Баумтрог, Д. А. Петров // Мир науки, культуры, образования. — 2018. — № 6. — С. 248–249.
11. *Боченков, В. В.* Истина историческая против истины миссионерской [Текст]: к истории отмены клятв собора 1667 г. / В. В. Боченков // Церковь. — М. : ФАСмедиа, 2004. — Вып. 6. — С. 50–59.
12. *Буслаев, Ф. И.* Древнерусская народная литература и искусство [Текст] / Ф. И. Буслаев. — СПб. : Издание Д. Е. Кожанчикова : Типогр. товарищества «Общественная польза», 1861. — [6], 429 с.: [110] л. ил.
13. *Буслаев, Ф. И.* О преподавании археологии / Ф. И. Буслаев // Труды Первого Археологического съезда в Москве. 1869. — М. : Синод. тип., 1871. — С. 75–82.

14. Галкина, Т. В. Музейная педагогика XXI века: социальные и образовательные проекты как новая форма работы с детской и молодежной аудиторией [Текст] / Т. В. Галкина // Вестник Томского государственного педагогического университета. — 2009. — Вып. 8. — С. 5–10.
15. Георгиевский, Т. В. О преподавании археологии в духовных семинариях и об устройстве епархиальных археологических музеев // Труды VIII археологического съезда в Москве в 1890 г. — М., 1897. Т. IV. — С. 81.
16. Голубцов, А. П. Введение в церковную археологию / А. П. Голубцов // Богословский вестник. — 1912. — Т. 1. — № 1. — С. 192–215.
17. Голубцов, А. П. Из чтений по церковной археологии и литургике / А. П. Голубцов. — СПб. : Сатисъ, 1995. — 370 с.
18. Дементьева, Л. С. Старообрядческая культура как исток русского духовного возрождения [Текст] / Л. С. Дементьева // Русское социокультурное пространство: духовные константы и социальные технологии : мат-лы межрегион. науч. конф., посвященной Дням славянской письменности и культуры 24 мая 2003 г. / под ред. Т. А. Семилет. — Барнаул : Изд-во Алт. ун-та, 2004. — С. 157–170.
19. Дементьева, Л. С. Старообрядческие монастыри на Алтае [Текст] / Л. С. Дементьева // Старообрядчество: история и культура : сб. ст. / под ред. Л. С. Дементьевой, В. Ю. Инговатова. — Барнаул, 2002. — Вып. 2.
20. Дементьева, Л. С. Старообрядчество Алтая как феномен культуры [Текст] / Л. С. Дементьева. — Барнаул, 2015.
21. Долотов, А. С. Церковь и сектантство в Сибири [Текст] / А. С. Долотов. — Новосибирск : Сибкрайиздат, 1930. — 128 с.
22. Журнал № 78 [Электронный ресурс] // Журналы заседания Священного Синода от 27 июля 2011 года. Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/db/text/1586149.html>.
23. Зеньковский, С. А. Русское старообрядчество [Текст] : в 2 т. / С. А. Зеньковский; сост. Г. М. Прохоров; под общ. ред. В. В. Нехотина. — Москва : Институт ДИДИК, Квадрига, 2009. — 688 с.: ил.
24. Казанцева, Т. Г. Старообрядцы Алтая [Электронный ресурс] / Т. Г. Казанцева, Н. С. Мурашова. — Режим доступа: <http://starover.religare.ru/article7200.html>.
25. Кладова, В. П. Старопечатные и рукописные книги кириллической традиции в собрании отдела редких книг Алтайской краевой универсальной научной библиотеки им. В. Я. Шишкова [Текст] : каталог / В. П. Кладова; науч. ред. А. Ю. Бородихин ; Сиб. отд-ние Рос. акад. наук, Гос. публич. науч.-техн. б-ка, Алт. краев. универс. науч. б-ка им. В. Я. Шишкова. — Новосибирск : ГПНТБ СО РАН, 2006. — 246 с. ил. — (Материалы к сводному каталогу рукописей, старопечатных и редких книг в собраниях Сибири и Дальнего Востока / В. П. Кладова; под общ. ред. А. П. Деревянко) (Книжные памятники и книжные собрания).
26. Ключевский, В. О. Лекция XLVIII [Текст] / В. О. Ключевский // Курс русской истории. — Ч. III. — М. : Мысль, 1988. — С. 138–152.
27. Коваленко, П. С. Создание и особенности реализации инновационного проекта музеефикации архитектурного и историко-культурного памятника «Бийское архиерей архиерейское подворье» [Электронный ресурс] // Мир науки, культуры и образования. — URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=21159103>.
28. Комлев, Ю. Э. Культурно — образовательные коммуникации в музее / Комлев, Ю. Э. // Вестник Моск. гос. ун-та культуры и искусства. — 2008. — № 4. — С. 73–76.
29. Корнева, Л. В. Культурно-образовательная деятельность музеев: учеб. пособие [Текст] / Л. В. Корнева. — Хабаровск: ХГИИК, 2009. — 112 с.: ил.

30. *Косых, В. И.* Церковно археологические общества русской православной церкви (конец XIX — начало XX века) [Текст] / В. И. Косых. — Электрон. дан. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru>.
31. *Красноцветова, Л. Г.* Алтайский иконописец В. Ф. Балыкин [Текст] / Л. Г. Красноцветова // Алтайский краевой музей изобразительных и прикладных искусств. Итоги деятельности музея в 1992 г. — Барнаул, 1993. — С. 52–57.
32. *Куприянова, И. В.* Источники по истории старообрядчества Алтая первой трети XX века [Текст] / И. В. Куприянова // Гуманитарные и социальные науки. — 2013. — № 4. — С. 279–281.
33. *Куприянова, И. В.* Опыт межконфессионального общения русских старообрядцев и «никониан» на Алтае: конец XIX — начало XXI вв. [Текст] / И. В. Куприянова // Традиционная народная культура как действенное средство патриотического воспитания и формирования межнациональных отношений : сб. науч. тр. / под ред. Ю. В. Анохина. — Барнаул : Барнаулский юридический институт МВД России, 2017. — С. 208–211.
34. *Куприянова, И. В.* Старообрядцы Алтая в первой трети XX века [Текст] / И. В. Куприянова. — Барнаул : Изд-во АлтГАКИ, 2010. — 247 с.
35. *Куприянова, И. В.* Старообрядчество как фактор сохранения русской национальной идентичности [Текст] / И. В. Куприянова; под ред. М. Ю. Мартынова [и др.] // X Конгресс этнографов и антропологов России : тез. докл. 2–5 июля 2013 г. — М. : ИАЭ РАН, 2013. — С. 158–159.
36. *Лебедев, С. В.* Глокализация и «возврат этничности» в век глобализации. // Мир науки, культуры, образования. — 2018. — № 2. — С. 255–256.
37. *Майстровская, М. Г.* Музейная экспозиция: Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции / Майстровская, М. Г. // М., 1997. — С. 60–75.
38. *Макеева, И. А.* Культурно-образовательная деятельность музея: содержание и формы [Текст] / И. А. Макеева // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. — 2011. — Т. 17, № 4. — С. 164–168.
39. *Мансветов, И. Д.* Об устройстве церковно-археологических музеев [Текст] / И. Д. Мансветов // Православное обозрение. — 1872. — № 2 (февраль). — С. 259–282.
40. *Мельников, Ф. Е.* История Русской Церкви (со времен царствования Алексея Михайловича до разгрома Соловецкого монастыря) [Текст] / Ф. Е. Мельников. — Барнаул : АКООХ-И «Фонд поддержки строительства храма Покрова...», 2006. — 384 с.
41. *Мельников, Ф. Е.* Краткая история древлеправославной (старообрядческой) Церкви [Текст] / Ф. Е. Мельников. — Барнаул : Изд-во БГПУ, 1999. — 557 с.
42. Музеи наглядных пособий [Электронный ресурс] // Российская музейная энциклопедия. — Режим доступа: http://www.museum.ru/rme/sci_nagl.asp.
43. *Мусин, А. Е.* Церковная старина в современной России [Текст] / А. Е. Мусин. — СПб. : Петербургское Востоковедение, 2010. — 456 с.
44. *Наумлюк, А. А.* Центр старообрядчества на Иргизе: появление, деятельность, взаимоотношения с властью: монография [Текст] / А. А. Наумлюк. — Саратов : Изд-во «Научная книга», 2009. — 100 с.
45. *Никитина, С. Е.* Об идентичности, самоидентификации и идентификаторах в конфессиональных культурах (на материале современного старообрядчества) [Электронный ресурс] / С. Е. Никитина // Старообрядчество: история, культура, современность : мат-лы X Междунар. конф. 2011 г. — Режим доступа: http://www.borovskold.ru/content.php?page=lonuemcd_rus&id=138&sid=831.

46. О вопросах внутренней жизни и внешней деятельности Русской Православной церкви. Определение Освященного Архиерейского Собора Русской Православной Церкви 24–29 июня 2008 года [Электронный ресурс] // Официальный сайт Московского патриархата. — Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/db/text/428914.html>.
47. Опыт создания церковных музеев. Лучшие практики. — М. : Фонд президентских грантов, 2019. — 149 с.
48. *Покровский, Н. Н.* Крестьянский побег и традиции пустынножительства в Сибири XVIII в. [Текст] / Н. Н. Покровский // Крестьянство Сибири. XVIII — начало XX в. Классовая борьба, общественное сознание и культура : сб. ст. — Новосибирск : Наука. Сибирское отделение, 1975. — С. 19–49.
49. *Покровский, Н. В.* Церковно-археологический музей при Санкт-Петербургской духовной академии 1879–1909. СПб. : Синод. тип., 1909. — 151 с.
50. *Покровский, Н. Н.* Путешествие за редкими книгами [Текст] / Н. Н. Покровский. — Новосибирск : ИД «Сова», 2005. — 344 с.
51. *Покровский, Н. Н.* Пути изучения старообрядчества российскими исследователями [Текст] / Н. Н. Покровский // Археографический ежегодник за 1998 год. — М. : Наука, 1999. — С. 3–20.
52. Полный православный богословский энциклопедический словарь [Электронный ресурс] : в 2 т. — Санкт-Петербург: Изд-во П. П. Сойкина. П. П.Сойкин, 1913. — Режим доступа: <https://xzsad.academic.ru>.
53. *Полякова, Е. А.* История светских и церковных педагогических музеев Западной Сибири как образовательной формы культуры (вторая половина XIX–XX века). Барнаул : АГИК, 2018. — 383 с.
54. *Полякова, Е. А.* Церковная археология как фактор формирования церковных музеев наглядных пособий [Текст] / Е. А. Полякова // Научный диалог: История. Социология. Культурология. Этнография. Научный журнал. — 2012. — № 4. — С. 183–192.
55. *Полякова, Е. А.* Церковные музеи Западной Сибири: вопросы классификации [Текст] / Е. А. Полякова // Вестник Томского государственного университета: Культурология и искусствоведение. — 2014. — № (13). — С. 114–119.
56. Православная энциклопедия [Электронный ресурс] / под ред. патриарха Московского и всея Руси Кирилла 2007. — Режим доступа: <http://www.pravenc.ru>.
57. *Розанов, В. В.* Психология русского раскола [Текст] / В. В. Розанов // Религия, философия, культура. — М. : «Республика», 1992. — С. 33–54.
58. *Русакова, Л. М.* Традиционное изобразительное искусство русских крестьян Сибири [Текст] / Л. М. Русакова. — Новосибирск : Наука: Сибирское отделение, 1989. — 176 с.
59. Русская Православная Старообрядческая Церковь [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://altaistarover.ru>.
60. Русские древности в памятниках искусства / издаваемые графом И. Толстым и Н. Кондаковым. — Вып. 1–6. — СПб.: Тип. Мин. Путей сообщ. (А. Бенке), 1889–1899.
61. *Сафронова, М. Н.* Из истории Тобольского древлехранилища [Электронный ресурс] // Сибирская газета. — 2010. — № 12. — Режим доступа: <http://www.ihtus.ru/122010/st14.shtml>.
62. Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям с XVI-го века по XIX-й / сост. Ф. Буслаев. — СПб. : Тип. М. М. Стасюлевича, 1884. — 835 с.
63. *Сиволап, Т. Е.* Роль церковно-археологических музеев в культурной жизни России (вторая половина XIX — начало XX века) [Текст] / Т. Е. Сиволап; Санкт-Петерб. гос. ун-т, Гос. Эрмитаж // Триумф музея? — СПб. : Осипов, 2005. — С. 404–418.

64. Смирнов, П. С. Полемика о перстосложении в первое время существования раскола [Текст] / П. С. Смирнов // Христианское чтение. — 1904. — № 7. — С. 36–58.
65. Соловьёв, С. М. История России с древнейших времен : в 7 кн., в 29 т. [Текст] / С. М. Соловьёв. — СПб. : Товарищество «Общественная польза», 1896.
66. Старухин, Н. А. Белокриницкое согласие на Алтае: Барнаульская Крестовоздвиженская церковь [Текст] / Н. А. Старухин // Старообрядчество: история и культура : сб. ст. / под ред. Л. С. Дементьевой. — Барнаул : Изд-во БГПУ, 1999. — Вып. 1. — С. 93–103.
67. Старухин, Н. А. История старообрядческих согласий Алтайского района [Текст] / Н. А. Старухин // В предгорьях Алтая: очерки истории и культуры / под ред. Т. К. Щегловой. — Барнаул : Алтайское, 1998. — С. 131–135.
68. Старухин, Н. А. Новые источники по истории белокриницких общин Томско-Алтайской епархии [Текст] / Н. А. Старухин // Общественное сознание населения России по отечественным нарративным источникам XVI–XX вв. / отв. ред. акад. Н. Н. Покровский. — 2006. — Вып. 25. — С. 62–81.
69. Старцев, А. В. Хозяйственная этика старообрядчества [Текст] / А. В. Старцев // Старообрядчество: история и культура : сб. ст. / под ред. Л. С. Дементьевой. — Барнаул : Изд-во БГПУ, 1999. — Вып. 1. — С. 78–93.
70. Успенский, А. И. Церковно-археологическое хранилище при Московском дворце в XVII в. — М. : Имп. О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1902. — 92 с.
71. Фурсова, Е. Ф. Традиционная одежда русских крестьян-старожилов Верхнего Приобья (конец — начало XX вв.) [Текст] / Е. Ф. Фурсова; отв. ред. И. Н. Гемуев. — Новосибирск : Изд-во ин-та археологии и этнографии СО РАН, 1997. — 152 с.
72. Шаманаев, А. В. И. П. Кондаков и проект музея древностей в Херсонесе Императорской Археологической комиссии / А. В. Шаманаев // Научные ведомости. Серия: История. Политология. Экономика. Информатика. — 2014. — № 15 (186). — Вып. 31. — С. 76–80.
73. Шаманаев, А. В. Проект «Христианского музея» в Херсонесе второй половины 1870-х гг. / А. В. Шаманаев // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. — 2015. — Вып. 2 (10). — С. 29–39.
74. Шелегина, О. Н. Адаптация русского населения в условиях освоения территории Сибири (Историко-этнографические аспекты. XVII — XX вв.) : учеб. пособие [Текст] / О. Н. Шелегина. — М. : Логос, 2001. — Вып. 1. — 184 с.
75. Щербакова, А. А. Музейное проектирование / отв. ред. А. А. Щербакова, состав. А. В. Лебедев. — М., 2009. — С. 256.
76. Юрьевский, А. И. Об издании книжек церковно-исторического и церковно-археологического содержания под общим заглавием «Тобольское церковное древлехранилище» [Текст] / А. И. Юрьевский. — Тобольск, 1902. — Вып. 1. — С. 13–16.

Электронные ресурсы

77. В Новосибирске был открыт музей истории старообрядчества Сибири [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://ruvera.ru/news/muzeiy_staroobryadchestva_sibiri.
78. Музей истории и культуры старообрядцев [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://buryatia.drugiegoroda.ru/attractions/16781-muzej-starobryadcev-v-tarbagatae/>.
79. Старообрядческий музей Уймонской долины в Верхнем Уймоне [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.vtourisme.com/altaj/bogatstva_altaya/muzei/294_verkh_ujmonskij_shkolnyj-kraevedcheskij-muzej.
80. Церковный музей древлеправославия [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://buryatia.drugiegoroda.ru/attractions/44314-cerkovnyj-muzej-drevlepravoslaviya/>.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1**Учетные карточки***Карточка № 1*

1. Название предмета: «Устав святых отцов».
2. Инвентарный номер.
3. Источник поступления предмета: предмет поступил из главного хранения храма.
4. Подлинник.
5. Легенда предмета: Книга использовалась при богослужениях в храме. Происхождение установить невозможно. На базе музея с 2018 года.
6. Разбор надписей, отпечатков клейм: текст на старославянском языке, клейм и печатей нет.
7. Используемые материалы: бумага, дерево (отделанное кожей).
8. Техника, стиль, способ изготовления: старопечатное издание, кириллический шрифт.
9. Полные размеры: 45 × 27 см.
10. Назначение предмета: чтение во время службы.
11. Краткая характеристика. Состояние удовлетворительное, деревянная обложка, обтянутая кожей, белые страницы с заглавием из красных букв.
12. Информация о месте и времени создания предмета, изготовления. XIX–XX век, место создания неизвестно.
13. Авторская принадлежность. Неизвестна.
14. Сохранность предмета. Состояние удовлетворительное, на некоторых страницах небольшие пятна.

Карточка № 2

1. Название предмета «Канон Святой Пасхе».
2. Инвентарный номер.
3. Источник поступления предмета: предмет поступил из главного хранения храма.
4. Подлинник.
5. Легенда предмета: книга использовалась при богослужениях в храме. Происхождение установить невозможно. На базе музея с 2018 года.
6. Разбор надписей, отпечатков клейм: отсутствуют.
7. Используемые материалы: бумага, деревянная обложка обернута черной клеенкой.
8. Техника, стиль, способ изготовления. Старопечатное издание, кириллический шрифт.
9. Полные размеры: 24 × 20 см.
10. Назначение предмета: Чтение во время пасхальной службы.
11. Краткая характеристика. Книга реставрирована с лицевой и внутренней стороны, страницы помяты, есть восковые пятна.
12. Информация о месте и времени создания предмета. XIX–XX век, место создания неизвестно.
13. Авторская принадлежность.
14. Сохранность предмета: удовлетворительная, частичные повреждения восстановлены.

Карточка № 3

1. Название предмета: «Часослов».
2. Инвентарный номер
3. Источник поступления предмета: предмет поступил из главного хранения храма.
4. Подлинник.
5. Легенда предмета: книга использовалась при богослужениях в храме. Происхождение установить невозможно. На базе музея с 2018 года.
6. Разбор надписей, отпечатков клейм: таковые отсутствуют.
7. Использованные материалы: бумага, дерево, кожа.
8. Техника, стиль, способ изготовления. Старопечатное издание, кириллический шрифт.
9. Полные размеры: 17 × 22 см.
10. Назначение предмета: чтение во время службы.
11. Краткая характеристика. Обложка деревянная, по корешку книги приклеена кожа коричневого цвета. Страницы повреждены по краям; половины страниц скреплены нитками.
12. Информация о месте и времени создания предмета. XIX-XX век, место создания неизвестно.
13. Авторская принадлежность.
14. Сохранность предмета. Состояние ветхое, деревянная обложка облезла, страницы потрепаны по краям.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Фрагмент первого экспозиционного комплекса
«История старообрядчества Сибири и Алтая»

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Тематико-экспозиционный план второго-четвертого раздела экспозиции

Название предмета	Размер	Сохранность	Примечания
<i>Раздел 2. «Старообрядческая община Крестовоздвиженской церкви»</i>			
«Устав святых отцов»	45 × 27 см	Состояние удовлетворительное, небольшие пятна на страницах внутри книги	Числится на базе старообрядческого храма Покрова Божией Матери
«Канонник Святой Пасхе»	24 × 20 см	Отреставрирован с лицевой и внутренней стороны	Числится на базе старообрядческого храма Покрова Божией Матери
«Часослов»	17 × 22 см	Состояние очень ветхое, деревянная обложка облезла, страницы потрепаны по краям	Числится на базе старообрядческого храма Покрова Божией Матери
«Евангелие»	25 × 20 см	В хорошем состоянии, лицевая сторона реставрирована	Числится на базе старообрядческого храма Покрова Божией Матери
«Цветная Триодь»	37 × 24 см	Повреждения на лицевой части и внутри обшивки и страницах.	Числится на базе старообрядческого храма Покрова Божией Матери
«Книга о вере Христовой»	36 × 23 см	Пятна внутри книги и проклеенная обшивка	Числится на базе старообрядческого храма Покрова Божией Матери
«Канонник по усопшим»	15 × 10 см	Надрывы на лицевой стороне, потрепанные страницы	Числится на базе старообрядческого храма Покрова Божией Матери
«Ирмосы»	36 × 23 см	Кожа облезла на лицевой стороне, внутри измятые страницы	Числится на базе старообрядческого храма Покрова Божией Матери
«Церковное знаменное пение». 1885 г.	35 × 27 см	Без повреждений	Числится на базе старообрядческого храма Покрова Божией Матери
«Пролог. Июнь-август»	37 × 23 см	Повреждения на лицевой стороне, пятна воска и надписи внутри книги	Числится на базе старообрядческого храма Покрова Божией Матери
Лампадка	Высота 42 см	Потемнения на металле	Числится на базе старообрядческого храма Покрова Божией Матери
Лампадка	Высота 66 см	Потемнения на металлической основе	Числится на базе старообрядческого храма Покрова Божией Матери

Название предмета	Размер	Сохранность	Примечания
<i>Раздел 3. «История и современность старообрядческой общины при храме Покрова Божией Матери»</i>			
Икона Николы Чудотворца	25 × 32 см	Краска слезла, повреждения на лице	Передана в дар из других скитов Алтайского края (требуется реставрация)
Икона Иоанна Крестителя	25 × 32 см	На лицевой стороне слезла краска, с лика облупилась краска	Передана в дар из других скитов Алтайского края (требуется реставрация)
Икона Георгия Победоносца	28 × 34 см	Трещина на лицевой стороне, облупившаяся краска, потемнения по всей поверхности	Передана в дар из других скитов Алтайского края (требуется реставрация)
Икона Николы Чудотворца	27 × 24 см	Сильно потемнела, есть трещина в нижнем левом углу	Передана в дар из других скитов Алтайского края (требуется реставрация)
Маленькая икона (не установленная)	18 × 23 см	Трещина на лицевой стороне по всей поверхности	Передана в дар из других скитов Алтайского края (требуется реставрация)
Икона Богородицы Казанской	32 × 25 см	Сильно потемневшая	Передана в дар из других скитов Алтайского края (требуется реставрация)
Икона Богородицы	25 × 20 см	Потемневшая	Передана в дар из других скитов Алтайского края (требуется реставрация)
Икона большая неизвестная	38 × 34 см	Повреждения на лицевой стороне	Передана в дар из других скитов Алтайского края (требуется реставрация)
Икона неизвестная	34 × 30 см	Верхняя часть почти вся стерта	Передана в дар из других скитов Алтайского края (требуется реставрация)
Икона Богородицы в окладе	32 × 25 см	Оклад потемнел, потерт, лик потемнел	Передана в дар из других скитов Алтайского края (требуется реставрация)
Икона Николы Чудотворца в окладе	32 × 25 см	Частичная утрата лика	Передана в дар из других скитов Алтайского края (требуется реставрация)
Икона с металлическим обрамлением.	32 × 25 см	Повреждения на металле, потемнения на деревянной части	Передана в дар из других скитов Алтайского края (требуется реставрация)
<i>Раздел 4. «Быт старообрядцев XIX-XX веков»</i>			
Лампа керосиновая	20 × 10 см	Следы ржавчины и пятна от голубок краски	Личная коллекция Величина Андрея Николаевича
Прялка	80 × 52 см	На внешней стороне облупившая краска	Личная коллекция Величина А. Н.

Название предмета	Размер	Сохранность	Примечания
Прялка детская (рабочая)	50 × 25 см	Облезла краска, следы мазута	Личная коллекция Величкина А. Н.
Утюг	23 × 20 см	Следы ржавчины, царапины на деревянной ручке	Личная коллекция Величкина А. Н.
Крынка глиняная	25 × 12 см	Сколы по нижнему краю	Личная коллекция Величкина А. Н.
Ступа и пестик чугунные	Ступа: 22 × 14 см Пестик: 30 × 5 см	Следы ржавчин	Личная коллекция Величкина А. Н.
Маслобойка	48 × 21 см	Следы ржавчины, облупившая по краям краска	Личная коллекция Величкина А. Н.
Корыто	50 × 12 см	Сохранность хорошая	Личная коллекция Величкина А. Н.
Крынка стеклянная	25 × 13 см	Сохранность хорошая	Личная коллекция Величкина А. Н.
Бутылка стеклянная	21 × 16 см	Сохранность хорошая	Личная коллекция Величкина А. Н.
Сито	18 × 30 см	Повреждения на деревянной части предмета, ржавчина на металлической сетке	Личная коллекция Величкина А. Н.
Корзина плетеная	23 × 30 см	Хорошее состояние	Личная коллекция Величкина А. Н.
Корзина плетеная	30 × 12 см	Сохранность хорошая	Личная коллекция Величкина А. Н.
Серп	Деревянная ручка 12 × 4 см	Вмятины, порезы на деревянной ручке	Личная коллекция Величкина А. Н.
Чугунный ухват	12 × 3 см	Без повреждений. Царапины	Личная коллекция Величкина А. Н.
Чугун алюминиевый	23 × 16 см	Облупившая краска, загрязнения, следы использования.	Личная коллекция Величкина А. Н.
Швейная машина	75 × 30 × 30 см	Царапины корпуса.	Собственность общины
Сундук	200 × 75 × 50 см	Нарушение элементов обшивки	Собственность общины
Сундук	100 × 60 × 50 см	Потертости красочного слоя	Собственность общины

Вторая премия

СОХРАНЕНИЕ ПАМЯТНИКОВ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКОВНОЙ АРХИТЕКТУРЫ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЧАСТИ РОССИИ

ВЛАСНИКОВА Мария Александровна
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Проблема сохранения памятников церковной архитектуры и сотрудничества государства, музеев и Церкви в этой деятельности имеют высокую степень актуальности в связи с тем, что происходит активный процесс передачи объектов культурного наследия религиозного назначения Русской православной церкви. Актуальность проблемы подчеркивается все возрастающим к ней вниманием: введение должности епархиального древлехранителя, появление методических рекомендаций и инструкций по сохранению и эксплуатации памятников церковной архитектуры и искусства, создание Реестра памятников церковной архитектуры с указанием их технического состояния, увеличение количества конференций, посвященных проблемам сохранения памятников церковной архитектуры и искусства. Вопросы сохранения культурного наследия Церкви актуальны и для европейских стран: исследуются проблемы сохранения заброшенных храмов, valorизации культурного наследия религиозного назначения¹.

Актуальность темы обусловлена необходимостью понимания причин и преодоления разногласий, возникающих между светским и церковным сообществом в вопросах использования и сохранения памятников культовой архитектуры, и необходимостью сохранения последних.

Объектом исследования являются памятники православной церковной (культовой) архитектуры — каменные храмы, признанные объектом культурного наследия (включенные в Единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации). География исследования строится на изучении объектов Северо-Запада с привлечением примеров в европейской части России.

¹ P. Cavana, Il problema de gli edifici di culto dismessi, in Stato, Chiese e pluralismo confessionale, Aprile 2009. URL: <https://www.statoechiese.it/contributi/il-problema-degli-edifici-di-culto-dismessi> (дата обращения: 26.03.2019); Niglio O. Knowing, Preserving and Enhancing The Cultural-Religious Heritage, in Alma Tourism. — 2017. — № 15. — P. 152–156; Niglio O., Visenti C. (eds) Conoscere, conservare, valorizzare il patrimonio culturale religioso. Roma, Aracne, 2017.

Цель — проанализировать современную ситуацию и тенденции в сохранении памятников церковной архитектуры, определив корректный подход к их музеефикации и реставрации.

Задачи:

- 1) Рассмотреть аксиологию памятников церковной архитектуры в контексте вопросов их сохранения.
- 2) Посредством анализа воззрений православного духовенства выявить факторы, влияющие на отношение священнослужителей к сохранению памятников.
- 3) Рассмотреть специфику реставрации и музеефикации как основных методов сохранения памятников церковной архитектуры.
- 4) Проанализировать современную ситуацию в реставрации и музеефикации памятников церковной архитектуры.
- 5) Изучить опыт взаимодействия государства и Церкви в реставрации памятника церковной архитектуры на примере Троицкого собора Александро-Невской лавры.

Научная новизна

В исследовании проводится попытка обнаружить предпосылки, причины и суть проблемы сохранения памятников церковной архитектуры. Проблема рассматривается через важность взаимодействия религиозного и исторического сознания. Работа расширяет границы понимания вопросов музеефикации памятников церковной архитектуры. Анализируются современные формы музеефикации памятников культовой архитектуры в контексте развития музейно-церковного сотрудничества, выделяется специфическая форма «живой» музеефикации, появившейся с развитием церковной системы охраны памятников. Впервые анализируется опыт сотрудничества государства и Церкви в реставрации Троицкого собора Александро-Невской лавры в 1957–1987 гг. и выделяются предпосылки, определившие высокий уровень сохранности объекта при его использовании по первоначальному назначению. В работе активно привлекаются и вводятся в научный оборот ранее не исследовавшиеся документы из фондов архива музея Древлехранилище Александро-Невской лавры, освящающие реставрации Троицкого собора в 1957–1987 гг.

Теоретическая и практическая значимость работы

Исследование может стать основой для дальнейшей разработки темы в диссертациях, для преподавания спецкурсов в вузах по теме сохранения памятников культового зодчества, а также может использоваться на курсах повышения квалификации для священнослужителей. Работа может стать теоретическим основанием для практической работы по сохранению памятников культовой архитектуры. В исследовании даются пути к формированию решения вопросов сохранения и использования памятников церковной архитектуры музеями и представителями Церкви. Работа может способствовать решению проблем взаимодействия музеев и Церкви.

Методология и методы исследования

Методология основана на использовании общенаучных методов, методов культурологии и исторической науки. В работе используются методы анализа (для выявления характерных черт отдельных явлений и детального изучения различных сторон в рассматриваемых проблемах) и синтеза (для обобщения результатов изучения отдельных вопросов). В исследовании применяются метод диалектики для изучения форм сознания, их взаимодействия и влияния на сохранение памятников культового зодчества, историко-генетический метод, который позволяет проследить причинно-следственные связи между историко-культурным контекстом и их влиянием на образ, восприятие ценностей памятников культовой архитектуры и их сохранение. В исследовании используется системный подход для изучения вопросов сохранения памятников как результата взаимодействия государства, музеев и Церкви, применяются историко-сравнительный метод для выделения периодов рассматриваемых явлений и анализа их трансформаций с течением времени.

Степень разработанности темы

Обобщающие работы по теме сохранения памятников культовой архитектуры в современной России отсутствуют. Серьезное внимание, в особенности усилившееся в последние десятилетия, исследователи уделяют изучению символики православного храма и его богословского содержания, влияния культурно-религиозного сознания на архитектурную концепцию (работы А. С. Щенкова, И. Л. Бусевой-Давыдовой, Н. Ф. Гуляницкого, Т. Н. Вятчаниной, игумена Александра (Фёдорова), А. С. Копиrowsкого и др.). Однако при широком интересе к указанным темам, практически не изученной остается область, связанная с комплексным раскрытием историко-культурной ценности православного храма, ее материальных и духовных оснований, взаимодействием исторического и религиозного сознания в сохранении памятников культовой архитектуры.

Вопросы музеефикации и экспонирования интерьеров памятников культовой архитектуры исследовала М. Е. Каулен. Она рассматривала также формы музеефикации памятников архитектуры, однако эта тема требует дальнейшей разработки именно в отношении церковной архитектуры.

Вопросы сохранения памятников культовой архитектуры Церковью в современной России не получили широкого исследования. В основном публикации посвящаются церковным музеям, а также методическим рекомендациям по использованию и сохранению объектов культурного наследия; реставрации отдельных объектов освящаются в публикациях «Журнала Московской Патриархии».

Реставрации Троицкого собора Александрo-Невской лавры в 1957–1987 гг. до сих пор подробно не освещались. В публикациях М. В. Шкаровского², Е. В. Шунь-

² Свято-Троицкая Александрo-Невская лавра : 1713–2013 : в 3 т. Т. 3 : 1917–2013 / М. Шкаровский. Санкт-Петербург : Изд-во Св.-Троицкой Александрo-Невской лавры, 2013. — 447 с.; Свято-Троицкая Александрo-Невская лавра = The Holy Trinity Alexander Nevsky lavra : [альб.] / С.-Петербург. епархия. — СПб. : АртДеко, 2006.

гино³ история реставрационных работ показана достаточно кратко и относится преимущественно к периоду 1957–1960 гг. Также не исследовано взаимодействие государства и Церкви в рамках указанных реставраций.

Вышеозначенные темы прорабатываются в рамках настоящего исследования.

ГЛАВА 1. АКСИОЛОГИЯ ПАМЯТНИКОВ ЦЕРКОВНОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Исследуя ценностные основания памятников культовой архитектуры, мы сталкиваемся с их глубиной и многоплановостью. Полноценное прочтение и сохранение памятника возможно только со знанием и пониманием всех содержательных уровней, заключенных в нем. Для понимания ценности памятника культовой архитектуры необходимо рассмотреть основания, являющиеся источниками его ценностей. Требуется изучить формы сознания, влияющие на восприятие ценностей памятника культового зодчества, роль и вопросы взаимодействия этих форм в сохранении памятников культовой архитектуры.

Сохранение памятника культовой архитектуры мы понимаем в контексте теории П. А. Флоренского, выдвинувшего идеи о «живом музее» и «храмовом действе как синтезе искусств»⁴, то есть в первую очередь как меры, направленные на корректное, максимально полное раскрытие историко-культурной ценности объекта культурного наследия, и обеспечение его физической сохранности. Памятник культовой архитектуры рассматривается нами в единстве со связанными с ним недвижимыми элементами интерьера (включая иконостасы и паникадила).

Ценность мы рассматриваем как базовый признак любого явления культуры. Чтобы показать связь между ценностью и сознанием, изучить грани ценности культурных феноменов, мы придерживаемся определения, данного Г. Риккертом: ценность — отличительный признак объекта культуры (понимаемого как надприродный объект), и этот признак может существовать только при наличии воспринимающего психического существа⁵. В рамках концепции Э. Дюркгейма сущность ценностей можно рассматривать как «констатацию впечатлений», которые производит тот или иной материальный или нематериальный объект или явление ввиду присущих ему внутренних свойств⁶. В подобных впечатлениях велика роль самого субъекта и его готовности к их рецепции. Такого понимания мы придерживаемся при изучении тем, связанных с восприятием храма как

³ Шуньгина, Е. В. Роль государственной инспекции по охране памятников Ленинграда в процессе восстановления Троицкого собора Александро-Невской лавры // Известия РГПУ им. А. И. Герцена : Общественные и гуманитарные науки. — 2008. — № 74–1. — С. 562–565.

⁴ Флоренский, П. А. Храмовое действо как синтез искусств // П. А. Флоренский. Сочинения : в 4 т. Т. 2 / сост. и общ. ред. игум. Андроника (А. С. Трубочёва), П. В. Флоренского, М. С. Трубочёвой. — М. : Мысль, 1996. — С. 370–383.

⁵ Риккерт, Г. Науки о природе и науки о культуре. — М. : Республика, 1998. [Эл. ресурс] // Платонанет. URL:https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/neokantianstvo/rikkert_g_nauki_o_prirode_i_nauki_o_kulture_1998/66-1-0-1811 (дата обращения: 04.03.2019).

⁶ Дюркгейм, Э. Ценностные и «реальные» суждения / Э. Дюркгейм // Социологические исследования. — 1991. — № 2. — С. 106–111.

святыни и взаимодействия религиозного и исторического сознания в сохранении памятников культовой архитектуры.

Выделим виды историко-культурной ценности, являющиеся основаниями для законодательного признания объекта церковного зодчества памятником (то есть включения его в Реестр объектов культурного наследия). Культовый тип памятника архитектуры сочетает в себе, во-первых, свойственные всем типам памятников архитектуры виды ценности, являющиеся основаниями для включения объекта в Реестр, такие как историческая (мемориальная), эстетическая, архитектурно-художественная, градостроительная, научная (спектр ценностей общих для всех типов памятников архитектуры может быть расширен), во-вторых, специфическую религиозную ценность, связанную с функциональным назначением объекта и его обликом. Историческую ценность и древность объекта можно рассматривать в качестве основополагающей: сегодня в России памятником истории и культуры может быть признан только объект старше сорока лет (первоначально возраст охраняемых памятников, согласно законопроекту 1850 года, определялся старше ста пятидесяти лет⁷). Поэтому мы акцентируем внимание на рассмотрении вопросов, связанных с основополагающей исторической и специфической религиозной ценностями.

Религия рассматривается нами как составляющие культуры⁸. В религии все, что имеет отношение к религиозному культу, ритуалу и поклонению, признается святыней, которая носит характер абсолютной, наивысшей ценности. Для осознания религиозной святыни как предельной ценности необходимо обладание определенным мировоззрением, которому свойственна способность выходить за пределы чувственного мира и признавать существование божественного мира. Такое мировоззрение основано на религиозном сознании человека, порожденном потребностью и способностью возвышения над реальным, добавления к чувственному миру иного мира. Для достижения этих целей носитель религиозного сознания создает и использует религиозную культуру, которая включает в себя различные виды искусства, в том числе храмовую архитектуру, приобретающую характер святыни.

Архитектура как таковая является с точки зрения функциональности речью или текстом. Христианский храм — это «манифестация христианских смыслов»⁹, «наглядно-доступное озвучание, визуализация таинства, библия не только для неграмотных, но и для безмолвных, для внимающих»¹⁰. Храм является «мистагогическим инструментом», предполагающим «такую иерархию ценностей, внутри которой историческая наука далеко не вершина»¹¹. Храмовая архитектура помогает

⁷ Охрана памятников истории и культуры в России: XVIII — начало XX вв. : Сборник документов / Отв. ред. Л. Г. Бескровный / Институт истории СССР АН СССР, Инст. археологии АН СССР (Ленингр. отд.), ЦГИА СССР. — М., 1978. — С. 55.

⁸ *Артемьев А. В.* Культ и культура // Предмет архитектуры: Искусство без границ / Отв. ред. и сост. И. Н. Слюнькова. — М. : Прогресс-Традиция, 2011. — С. 335–344.

⁹ *Земскова В. И.* Христианская базилика и Иерусалимский храм: единство традиции и преемство архитектуры. — СПб. : АИК, 2012. — С. 5.

¹⁰ *Ванеян С. С.* Храм и Грааль в западном Средневековье // Храм земной и небесный / Сост. Ш. М. Шукуров. — М. : Прогресс-Традиция, 2004. — С. 201–310, С. 218.

¹¹ Там же. С. 264.

верующим сосредоточиться, получить одухотворение, настроиться на молитву, получить знание о божественном: с присущей ей символикой она иллюстрирует «идею небесности, духовности, с которой и начинается собственно религиозное чувство верующего»¹². Архитектор православного храма, необходимо обладая знаниями о вероучении, назначении храма, семантике его элементов и внутреннего пространства, «основывался на необходимости выразить особое сакральное содержание возводимого архитектурного произведения»¹³, выражал в нем свое религиозное чувство. Религиозное сознание зодчего способствовало внесению сверхмирского содержания в архитектурное произведение, ощущаемого каждым верующим христианином и способствующего восприятию эстетических свойств храма: исток эстетической выразительности храмовой архитектуры находился в религиозном сознании зодчего.

Религиозное сознание трансформировалось с течением времени, что оказывало влияние на архитектурную концепцию храма, его композиционное решение и художественный образ. Это демонстрирует тесную связь духовного и материального в храмовой архитектуре. Особенности и оттенки религиозного мировоззрения, присущие разным историческим периодам, детерминировали облик храмов. Этот тезис крайне важен в понимании культурно-исторической обусловленности православного храма, ставшего выражением догматов православного вероучения.

В контексте религиозной концепции творчества связь религиозного сознания и образа храмовой архитектуры подтверждает работа матери Марии (Скобцовой), выделившей пять типов религиозного благочестия, являющегося проявлением религиозного сознания. Особый интерес представляют следующие: синодальный (присущий секуляризованному государству, обладающему религией как национальной традицией), эстетический (рассматривающий религиозные обряды, искусство, архитектуру с точки зрения их художественных свойств и внешних проявлений), евангельский (обладающий «жаждой охристовления жизни»)¹⁴. С изменением преобладающего типа религиозного благочестия с евангелического, более характерного для Средневековья, на синодальный, что явственно происходит с начала XVIII в., смещается акцент с поиска образа, адекватного «сакральной сущности храма как Дворца Царя Небесного и как места присутствия Неба на земле»¹⁵, на следование национальной традиции в храмостроении и историзм.

Понимание и знание символики и богословского содержания православно-го храма возможно в научной среде и среди любителей культовой архитектуры. Кроме того, отсутствие знания и понимания символики храма, его религиозной составляющей не отрицает возможности эстетического восприятия, чувства восхищения памятником, осознания и преклонения перед древностью объекта (то есть понимание эстетической, исторической, мемориальной ценностей).

¹² Протасов Н. Д. Архитектура храма и настроение // Богословский вестник. — 1912. — Т. 4. — № 12. — С. 772–794, С. 180.

¹³ Архитектура русского православного храма / Под общ. ред. доктора архитектуры А. С. Щенкова. — М.: Памятники исторической мысли, 2013. — С. 521–522.

¹⁴ Мать Мария (Скобцова). Типы религиозной жизни. 1937. [Эл. ресурс] // Христианское просвещение. URL: <http://www.messia.ru/bibliotk/s/skobcovam/typy.htm> (дата обращения: 04.03. 2019).

¹⁵ Архитектура русского православного храма. Указ. соч. С. 521–522.

Религиозное сознание не является определяющим в понимании символической стороны православной архитектуры, но оно может способствовать не только пониманию, но и «чувствованию» символики и образа памятника культовой архитектуры, основанному на практическом опыте воцерковленного человека. Носители религиозного сознания обеспечивают использование храма в соответствии с первоначальной функцией (что признается оптимальным способом использования памятника архитектуры), включая его в актуальную культуру и способствуя раскрытию и трансляции религиозной ценности памятника. Это более полно раскрывает его историко-культурные смыслы. Авторы методического пособия для церковных древлехранителей справедливо отметили: «отношение к храмам как к святыням сохраняло их первозданность на протяжении многих столетий и свидетельствовало о признании ценности зодчества Древней Руси как хранителя церковной традиции, церковного предания»¹⁶. История знает примеры, когда почитание памятника культовой архитектуры как святыни способствовало бережному обращению с объектом: почитание святыни продуцировало стремление сохранить ее в первозданном виде.

Однако у древних народов «главным образом объектом поклонения служило само священное место и его духовное содержание <...>. Конкретные же формы и элементы отходили на второй план, ими дорожили, но их сохранение было не принципиально»¹⁷, в случае обветшания здания его зачастую разбирали и на том же самом месте строили новое. Таким образом, религиозное сознание, как бы не было это необходимо, не всегда предопределяет почтительное отношение к древности святыни и понимание важности сохранения ее исторического облика, поддержания сохранности памятника. Религиозное сознание может продуцировать и такое восприятие культуры, которое характеризуется небрежением к культурным и цивилизационным ценностям, отношением к ним как к бренному, «не имеющему значения перед лицом надвигающегося конца»¹⁸. Но целенаправленно пренебрежительное восприятие культурных ценностей не имеет богословского основания и не находит поощрения среди священнослужителей.

В сохранении памятников культовой архитектуры значительную роль играет историческое сознание, рассматриваемое как способность относить объект к событиям и людям прошлого и понимать ценность оригинала.

Историческое сознание формирует ценностное отношение к прошлому, осознание культурного наследия важным историческим источником. В России оно развивается в начале XVIII в. и связано с ростом исторической науки. Первые шаги в централизованном сохранении культурного наследия относятся ко времени правления Петра I, положившего начало процессам секуляризации в целях модернизации общества. Тогда закладывается отношение к культурному наследию как к историческим памятникам, начинает осознаваться их историческая

¹⁶ Церковный древлехранитель: Методич. пособие по сохранению памятников церковной архитектуры и искусства. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2017. — С. 10.

¹⁷ Ядрышников В. А. Чудо возрождения: История новгородской архитектурной реставрации. — СПб.: Крига, 2017. — С. 17.

¹⁸ Флоровский Г., прот. Вера и культура // Электронная библиотека Одинцовского благочиния. URL: <http://www.odinblago.ru/pravoslavie/flor2/> (дата обращения: 28.03.2019).

ценность, а объекты культурного наследия получают наименование «древностей». Однако принципиально новая культура XVIII в. строится на ориентации на западноевропейские образцы и отказе от средневекового наследия, значительную часть которого составляет церковная архитектура. Но уже во второй половине XIX в. «памятники воспринимались как материальные свидетельства ушедшего прошлого»¹⁹. С 1860-х гг. серьезное влияние начинают оказывать принципы историзма: появляется стремление максимально сохранить подлинные элементы, а памятники древности, к которым в этот период в основном относили уже церковную архитектуру, понимаются как «исторический источник, подлежащий сохранению со всеми его частями»²⁰.

Одной из важнейших характеристик исторического сознания является исторический интерес и стремление понимать прошлое исторически. Феномен исторического сознания может рассматриваться с разных сторон. Нам важно понять принципы, определяющие отношение к объекту как памятнику истории. Для этого приведем подходящее к нашей цели определение: «в своем генезисе историческое сознание — это становление различия и связи времен в материальной и духовной культуре каждой данной человеческой общности, которая является в то же время условием исторической устойчивости носителя этой культуры»²¹. Необходимо отличать историческое сознание от исторической памяти: историческое сознание формируется под влиянием исторической науки, а историческая память — это «способность к воспроизведению прошлого, одно из фундаментальных свойств и человека и человеческого общества. <...> историческая память <...> несет в себе оценочный момент»²² относительно события в прошлом и «формирует практический, обыденный, массовый уровень исторического сознания»²³. Поскольку историческая память оценочна, то восприятие фактов и памятников прошлого приобретает большую субъективность, чем при развитом историческом сознании. Историческая память как обращенность к прошлому развита в религиозном сознании: в христианстве существует ориентация на Священное Предание и древнюю Церковь, что формирует и определенный консерватизм. Но историческая память не является достаточным механизмом восприятия исторической ценности памятника; ввиду субъективности исторической памяти, объект может восприниматься как достойный сохранения или требующий уничтожения исходя из своей принадлежности к определенным событиям, эпохе, государственному строю, а не своей историко-культурной ценности (примерами тому служат уничтожение памятников старой Франции во время Великой Французской революции, памятников Церкви в некоторые этапы советской эпохи). Историческое сознание же, сложившееся под влиянием исторической науки, содействует восприятию памятника как важного исторического источника, документа, а его

¹⁹ Топычканов А. В. Охрана и музеефикация культурного наследия России в XVIII — начала XX века // Историческая культура императорской России: формирование представлений о прошлом : коллект. моногр. в честь проф. И. М. Савельевой / отв. ред. А. Дмитриев; НИУ ВШЭ. — М. : Изд. Дом ВШЭ, 2012. — С. 335.

²⁰ Ядрышников В. А. Указ. соч. С. 229.

²¹ Барг М. Эпохи и идеи: Становление историзма. — М. : Мысль, 1987. — С. 333.

²² Егоров В. К. История в нашей жизни. — М. : Наука, 1990. — С. 7.

²³ Там же.

ценности — пропорционально древности объекта и его роли в истории и культуре, что, как правило, способствует сохранению памятника.

Религиозное и историческое сознание не являются взаимоисключающими и могут гармонично сочетаться в одном человеке. Между ними можно усмотреть генетическую связь: в XVIII — первой половине XIX в. памятники Соборной площади в Москве воспринимались как святыни и древности, объекты религиозного и мемориального значения²⁴. Примечательно отношение ряда священнослужителей как дореволюционного и советского, так и современного периодов к памятникам Церкви. Их воззрения отличает комплексный подход: осознание объекта святыней и памятником одновременно, стремление подчеркнуть историческую ценность объекта при четком определении его религиозного значения.

Памятник культовой архитектуры необходимо рассматривать не только с точки зрения сакральной и исторической ценностей. Как произведение архитектуры, храм обладает определенными материальными характеристиками, эстетическими свойствами, формой и символикой, имеющими свою специфику. Как любой объект архитектуры (в отличие от других видов искусства), храм имеет функциональное назначение. А. С. Мухин определил это как физическую природу архитектуры как культурного феномена («служение телесности человека, исполнение функционального назначения по созданию комфортной среды или решение утилитарных задач самого широкого профиля»²⁵). Отличие храмовой архитектуры от других ее типов в том, что функция храма четко определена и узконаправлена, что создает его характерный, хорошо узнаваемый облик. Он достаточно традиционен, что относится как к внешней форме храма, так и к интерьерам. Следование традиции и определенным правилам объясняется необходимостью воплощения в храмовой архитектуре догматов православного вероучения, благодаря чему «сакральная архитектура служит формой фиксации, трансляции и презентации базисных культурных архетипов»²⁶, то есть «аксиологических, историко-культурных и экзистенциальных смыслов»²⁷, которые объемлет религиозная вера с ее догматическим и обрядовым содержанием. Без понимания этого историко-культурная ценность объекта не может быть раскрыта и воспринята в полноте, хотя эстетическая сторона и мастерство исполнения, грандиозность и древность сооружения могут производить большое впечатление и раскрывать такие виды историко-культурной ценности как эстетическая и архитектурно-художественная, историческая и мемориальная, также играющими большую роль в сохранении памятников архитектуры и отношении к ним. Богословская символика тесным образом связана с сакральным значением храмовой архитектуры, которое можно отнести к выявленной А. С. Мухиным метафизической природе архитектуры («детерминирование смыслов на различных уровнях, когда объект архитектуры важен вне своих “пользы и прочности”, как образ, позволяющий обозначить явления, порой далекие от строительного искусства»²⁸). Так в храмовой

²⁴ Барг М. Указ. соч. С. 333.

²⁵ Мухин А. С. Архитектура и архетип. — СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2013. — С. 223.

²⁶ Аванесов С. С. Религиозная архитектура: визуально-семиотические аспекты // Вестник ТомГПУ. — 2014. — № 7 (148). — С. 59.

²⁷ Там же. С. 63.

²⁸ Мухин А. С. Указ. соч. С. 223.

архитектуре сочетаются материальная и духовная составляющие, являющиеся источниками ее ценностей.

Сохранение памятника культовой архитектуры, раскрытие и понимание его историко-культурной ценности связаны с совокупностью материальных и духовных начал, пониманием памятника как исторического источника и религиозной святыни, воспринимаемых историческим и религиозным сознанием. Религиозное сознание, став одной из главных движущих сил в храмостроительстве, способствует включению памятника в актуальную культуру, сохранению и трансляции историко-культурных смыслов, пониманию и восприятию символики храма. Но религиозное сознание не обязательно предопределяет почтительное отношение к древности святыни. Эту функцию более полно исполняет историческое сознание, продуцирующее интерес к памятнику и его истории, понимание исторической ценности объекта, ответственность за его сохранение. В случае забвения исторической ценности памятника культовой архитектуры возникает опасность его утраты, в случае забвения религиозной ценности существенно сокращаются доступные историко-культурной смыслы. Если историческое и религиозное сознание сочетаются в человеке, имеющем отношение к использованию памятника культовой архитектуры, это может способствовать максимально полному его сохранению. Храм будет сохраняться как святыня для верующих, как памятник истории и культуры для современников и потомков, а его значение в истории и культуре будет раскрыто в полноте: религиозная ценность благодаря соответствующим экспозиционным приемам и экскурсионному обслуживанию в музеефицированном храме или совершению богослужений и живой приходской жизни в действующем храме; его историческая, научная и художественная ценность — посредством поддержания физической сохранности объекта, этикетажа и экскурсионного обслуживания, что может успешно осуществляться как в музеефицированном, так и действующем храме.

ГЛАВА 2. ВОЗЗРЕНИЯ ПРАВОСЛАВНОГО ДУХОВЕНСТВА НА ВОПРОСЫ СОХРАНЕНИЯ ПАМЯТНИКОВ

В действующих храмах и монастырях, где исследуемая проблема становится наиболее актуальной, за сохранение памятника отвечают в первую очередь настоятели и наместники²⁹.

В связи с этим необходимо выяснить воззрения православного духовенства на вопросы сохранения памятников церковной архитектуры.

Указанная проблема изучается в период 1917–2019 гг. Начальная дата обусловлена тем, что Октябрьская революция породила конфликт между государством и Церковью, противопоставила Церковь и музей, что стало причиной имущественных споров и сложностей во взаимоотношениях этих институций в постсоветское время. Конечная дата позволяет возможно полно отобразить ситуацию вплоть до настоящего времени.

²⁹ Шумилов С., прот. Реставрация и некоторые принципы содержания храма // ЖМП. — № 3. — 2010. — С. 85–88, С. 86.

XX век ознаменовался подъемом общественного интереса к культурному наследию и его сохранению. Вместе с тем памятники культового зодчества в советский период подверглись чудовищному по масштабу уничтожению и разрушению, связанными как с Великой Отечественной войной, так и с антирелигиозной политикой советского государства.

В рамках данной работы выясняются понимание памяти и ракурс, с которого сами священнослужители смотрели на памятники. Анализируются некоторые работы православного духовенства XX в., а также взгляды современных священнослужителей. Это поможет ответить на вопрос, как можно способствовать улучшению взаимопонимания научного сообщества и православного духовенства по вопросам сохранения памятников, которые находятся в пользовании Русской православной церкви, увеличению уровня ответственности за них и сокращению количества непрофессиональных ремонтов памятников культового зодчества.

Вопрос имеет богатую предысторию с XIX века, связанную с организацией курсов церковной археологии в духовных учебных заведениях, церковно-археологических кабинетов, древлехранилищ, а также деятельностью отдельных представителей православной церкви. В этой связи будет уместно вспомнить Н. В. Покровского — археолога, профессора Санкт-Петербургской духовной академии, создателя и руководителя Музея церковно-археологических древностей в Санкт-Петербургской духовной академии, директора Императорского археологического института; протоиерея Н. Г. Богословского — инициатора создания и первого заведующего Новгородского музея-заповедника; В. Т. Георгиевского — многолетнего служащего по духовному ведомству, архивиста, исследователя древнерусского и традиционного церковного искусства, заведующего библиотекой и древлехранилищем владимирского братства во имя благоверного князя Александра Невского, члена множества ученых обществ, комитетов и комиссий по сохранению памятников церковного искусства и старины; митрополита Арсения (Стадницкого) — исследователя церковной старины, создателя церковного музея и историко-археологического комитета в Пскове, епархиального церковно-исторического музея и церковно-археологического общества в Новгороде, инициатора начала реставрации Ферапонтова монастыря.

В послереволюционное время выдающийся вклад в вопросы охраны памятников внес священник Павел Флоренский. Идеи о. Павла, изложенные им в ряде трудов, послужили основой для многих более поздних исследований, и сегодня трудно представить работы на данную тему, авторы которых не обращались бы к идеям П. А. Флоренского.

Священник Павел Флоренский, один из крупнейших русских религиозных философов, будучи членом Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры (функционировала в 1918–1919), активно занимался деятельностью по сохранению памятников. Во время работы в Комиссии П. А. Флоренский уделял внимание не только практическим вопросам сохранения памятников, но и философским. Философское обоснование, которое могло помочь сохранить памятник во всей его целостности и уберечь крупнейшие православные монастыри от закрытия, таким образом, стало для П. А. Флоренского одной из важнейших задач. Сохранение не только православных памятников художественной культуры, но и живой, развивающейся культуры в целом, которая была сосредоточена в Троице-Сергиевой лавре, приобрело в деятельности

П. А. Флоренского первостепенное значение³⁰. Однако он недооценивал значение и важность памятников как таковых, вне среды их бытования. Ученый считал, что стремление сохранить отдельный памятник — слишком узкая и зачастую бесполезная задача, поскольку часть целого (икона вне храма, интерьер церкви, отдельные монастырские постройки) вне этого целого в лучшем случае переходит в состояние анабиоза, а в худшем — умирает³¹. Именно потому предметы, имеющие музейное значение, должны сохраняться в своей естественной среде или в максимально приближенной к ней³².

В более позднее время воззрения относительно памятников религиозного искусства публично высказывал протоиерей Ливерий Воронов (1914–1995 гг.). Он видел в таких памятниках как произведение искусства, так и религиозную святыню, и понимал, что именно благодаря такому синтезу в памятнике религиозного искусства раскрывается подлинная сущность и духовность православия³³.

Для протоиерея Ростислава Лозинского памятники культового зодчества являлись «каменной летописью прошлого», рассказывающей о важных событиях, о вкусах людей, об их устремлениях, об ориентирах и уровне развития определенной эпохи. Кроме того, Р. Р. Лозинский отмечал и духовную составляющую памятника культового зодчества, его важную роль в развитии и воспитании духовности человека³⁴.

Во взглядах современного духовенства прослеживается тенденция к разделению религиозной и исторической составляющих ценности памятника. Зачастую понятие памятника употребляется лишь в религиозном контексте, в то время как исторический контекст и значение памятника для культуры в целом остаются в тени. Отчасти, полагаем, причина этого может крыться в недостатке у священнослужителей соответствующего образования, что отмечал еще в начале XX в. архиеп. Феодор (Яковцевский)³⁵. Однако и среди образованного духовенства и даже некоторых его представителей с искусствоведческим образованием может встречаться недостаточное понимание художественной или иной историко-культурной ценности памятника религиозного искусства.

Некоторые современные священнослужители обосновывают свое мнение о необходимости использования культовых памятников в богослужебных целях концепцией П. А. Флоренского. Но если Флоренский подчеркивал важность эстетического переживания в религиозно-эмоциональном воздействии произведения церковного искусства, то сегодня чаще встречается мысль о второстепенности эстетического переживания по отношению к идейно-религиозному содержанию, как, например, в работах архиепископа Михаила (Мудьюгина): церковное искусство

³⁰ Флоренский П. А. Указ. соч.

³¹ Там же.

³² Флоренский П. А. Указ. соч. С. 381–382.

³³ Воронов Л., проф.-прот. Андрей Рублев — великий художник древней Руси // Богословские труды. Сборник 14-й. — Изд-е МП РПЦ. — М., 1975. — С. 77.

³⁴ Лозинский Р. Страницы минувшего: (очерки из истории Тулы, описание 66-ти храмов — памятников архитектуры, прил. ист.-стат. характера с двумя планами г. Тулы) / Р. Р. Лозинский. — Тула, 1994.

³⁵ Яковцевский К. М. // Несколько слов о причинах исчезновения древностей в сельских церквях // Новгород. епарх. ведомости. — 1904. — № 24. — С. 1608–1612, С. 1612.

является «мощным средством проповеди», которое помогает богопознанию³⁶.

Архимандрит Алексей (Фролов) подчеркивает преобладание религиозной составляющей памятника церковного искусства над «линиями и красками» и видит в церковном искусстве спасительную силу, средство христианизации населения и достижения миссионерских целей³⁷. По мнению архимандрита Алексея (Фролова), превращение памятников церковной архитектуры из музеев в действующие храмы будет способствовать «возрождению к благой жизни»³⁸ отдельной личности и всей страны.

Протоиерей Борис Михайлов, кандидат искусствоведения, предлагает изъять из музеев сохранившиеся подлинники и внести их в богослужебную практику, а в музее разместить копии, превратив музеи из «сокровищниц с набитыми запасниками» в «просветительские классы»³⁹. Сохранение за культовым памятником музейного статуса, по мнению о. Бориса, является проявлением «отвратительной социальной практики эстетизма», а сам музей — выражением «человекобожеского-исторического сознания»⁴⁰. В таких воззрениях определяется неприятие исторического сознания, необходимого, как мы определили выше, для сохранения культурного наследия.

Несмотря на приведенные примеры поверхностного с историко-культурной точки зрения взгляда на памятники церковного искусства и архитектуры, многие современные священнослужители демонстрируют комплексный подход к объектам культурного наследия религиозного назначения, понимание наличия в религиозных святынях высокой историко-культурной ценности.

Епископ Кронштадтский Назарий (Лавриненко), игумен Александро-Невской лавры, убежден, что монастырям и храмам необходимо сохранять памятники истории и культуры как «наследство от великих предков», принимая и используя методики, разработанные профессиональным сообществом, научаясь у него искусствоведению и музейному делу. Через церковное искусство и архитектуру происходит постижение сути веры, «духовной составляющей русской культуры», богословских символов, и этому способна научить Церковь. Профессиональное сохранение памятников истории и культуры с раскрытием их богословского значения способствует «духовно-нравственному и культурному воспитанию будущих поколений»⁴¹. Подобную позицию проявляет и архимандрит Александр (Фёдоров), профессор, кандидат богословия и кандидат архитектуры, который акцентирует внимание на важности сотрудничества церковных организаций с реставраторами и музейщиками для «профессионально грамотного

³⁶ *Михаил (Мудьюгин)*, архиеп. Введение в основное богословие / Архиеп. Михаил (Мудьюгин); Библийс.-богослов. Ин-т. — М.: Общедоступ. Православ. Ун-т, 1995. — 226 с.

³⁷ *Алексий (Фролов)*, архим. Церковь — храм и музей // Святыни и культура. М., 1992. — С. 11.

³⁸ Там же.

³⁹ *Михайлов Б.*, прот. Утопия эстетизма в музейном деле: К вопросу о возвращении РПЦ ее имущества, находящегося в ведении музеев // Святыни и культура. М., 1992. — С. 14.

⁴⁰ Там же. С. 18.

⁴¹ Приветственное слово епископа Кронштадтского Назария, наместника Александро-Невской лавры // Музей и Церковь в контексте сохранения национального наследия: Сб. статей. Под ред. Цветаевой М. Н. СПб.: Философ. фак-т СПбГУ, 2013. — С. 8–10.

отношения к хранимым святыням»⁴². Прот. Сергей Шумилов, член Епархиального отдела по реставрации и строительству и Консультативно-экспертного совета при отделе по реставрации и строительству Московской епархии, добавляет к этому, что обезображенный безвкусной реставрацией или росписью храм может стать препятствием «в обретении богооткровенной, а не народной веры»⁴³. Комплексное понимание историко-культурной и религиозной ценности памятников демонстрирует также прот. Леонид Калинин, в апреле 2016 года возглавивший Экспертный совет по церковному искусству, архитектуре и реставрации⁴⁴, прот. Владимир Вигилянский⁴⁵, прот. Александр Салтыков, искусствовед, научный сотрудник музея древнерусского искусства им. А. Рублёва, декан факультета церковных художеств ПСТГУ, настоятель храма Воскресения Христова в Кадашах (Москва)⁴⁶.

Современных примеров понимания священнослужителями одновременно исторической и религиозной ценности объектов культурного наследия религиозного назначения, безусловно, значительно больше приведенных нами. Однако таким пониманием обладают в основном наиболее просвещенные и образованные священнослужители, имеющие не только богословское, но и светское образование, и, как следствие, многие из них занимаются сохранением культурного наследия. Отсутствие же комплексного понимания ценности в основном проявляется в уже совершившихся случаях непрофессиональных реставраций, самовольных поновлений памятников, проведениях ремонтов, которые вторгаются в живую ткань памятника и разрушают его подлинные элементы. Однако значительная часть духовенства, вне зависимости от осознания историко-культурной ценности объектов, говорит о необходимости скорейшей передачи Церкви православных святынь.

Таким образом, за прошедшее столетие взгляды священнослужителей на вопросы сохранения объектов культурного наследия изменялись. В советские годы православное духовенство в целом осознавало не только религиозную сторону культового памятника, но и историческую, то с началом новой эпохи внимание многих священнослужителей стало сосредоточено на религиозной стороне. Подобное явление предсказывал в 1991 году выдающийся специалист в области древнерусского искусства и культуры Г. И. Вздорнов: «опасность ожидаемых решений о передаче всей прежней собственности церкви под ее юрисдикцию заключается в том, что произойдет непременно смещение акцента с историко-художественного значения музейных коллекций древнерусского искусства на их церковно-практическое использование»⁴⁷. В советское время значительное количество культовых памятников оказалось под угрозой уничтожения, и православное духовенство, осознавая свою ответственность за памятники

⁴² *Игумен Александр (Фёдоров)*. Церковное искусство как пространственно-изобразительный комплекс : учеб. пособие. СПб. : Сатисъ, 2007. — С. 183.

⁴³ *Шумилов С.*, прот. Указ. соч. С. 86.

⁴⁴ *Калинин Л.*, прот. Искусство требует совета // ЖМП. — 2016. — № 12. — С. 52–59, С. 58.

⁴⁵ *Вигилянский В.*, прот. Опять о музеях и церкви [Эл. ресурс] // Научный богословский портал. URL: <https://www.bogoslov.ru> (дата обращения: 28.08.2018).

⁴⁶ *Салтыков А.*, прот. Угодно ли Господу, чтобы святыня разрушалась? [Эл. ресурс] // Нескучный сад. 05.05.2010. URL: <https://www.pravmir.ru/ugodno-li-gospodu-chtoby-svyatynya-razrushalas/>.

⁴⁷ *Вздорнов Г.* Все ли нужно возвращать Церкви? // Независимая газ. — 1991. — 17 августа. — С. 6.

религиозного искусства, развивало идеи, которые в тех исторических условиях могли быть восприняты государством. С установлением нового строя внимание священнослужителей перешло на вопросы возвращения утраченных святынь, и стала обосновываться необходимость передачи объектов культурного наследия Русской православной церкви как богослужебных предметов. В последние годы наблюдается обращение некоторых священнослужителей к историко-культурной ценности памятников, стремление к созданию церковной системы охраны памятников, работа по популяризации научного подхода к содержанию и реставрации памятников церковной архитектуры и искусства.

Обоснованием для православного духовенства важности сохранения подлинного памятника для священнослужителей может являться тот факт, что памятник церковной архитектуры и искусства способствует пониманию прошлого, истории веры и верующих людей, Русской православной церкви. Памятник является свидетельством глубокой веры и духовной сосредоточенности людей прошлых эпох, в которых было широко распространено религиозное мировоззрение, что позволило создать величайшие образцы русского искусства. Сохранение памятника позволит передать потомкам свидетельство религиозного мировоззрения наших предков. Кроме того, при сохранении подлинности объекта можно добиться его большего эмоционально-религиозного воздействия на прихожанина, что также может способствовать христианизации и воспитанию духовности. И кроме того, только при надлежащем обращении можно сохранить веками почитаемую святыню для потомков.

ГЛАВА 3. РЕСТАВРАЦИЯ И МУЗЕЕФИКАЦИЯ КАК ОСНОВНЫЕ МЕТОДЫ СОХРАНЕНИЯ ПАМЯТНИКОВ ЦЕРКОВНОЙ АРХИТЕКТУРЫ

В связи с активным возрождением церковной жизни и передачей имущества религиозного назначения Церкви, перед ней встают вопросы поддержания памятника в хорошем состоянии, реставраций и зачастую — популяризации памятника церковной архитектуры. В то же время развиваются формы музейно-церковного сотрудничества и продолжают функционировать музеи в памятниках церковной архитектуры. По этой причине требуется анализ основных современных способов сохранения памятников культовой архитектуры — реставрации и музеефикации.

Реставрация представляет собой комплексный вид работ, проводимых на памятнике, основной целью которых является продление его жизни⁴⁸. Однако реставрация без дальнейшего наделения памятника практической функцией бессильна в деле сохранения объекта культурного наследия. Зброшенные объекты, находящиеся вне интересов и контроля пользователя и общества, обречены на разрушение и уничтожение в результате мародерства, пожаров, естественного старения материалов под влиянием атмосферных явлений. И. Г. Решетников убедительно показал, что памятник архитектуры может успешно сохраняться только

⁴⁸ Реставрация памятников архитектуры : учеб. пособие для вузов / С. С. Подъяпольский, Г. Б. Бессонов, Л. А. Беляев, Т. М. Постникова; под общ. ред. С. С. Подъяпольского. 2-е изд. — М. : Архитектура-С, 2014. — С. 58–60.

при условии заинтересованности в нем местных жителей⁴⁹. Добавим к этому, что необходима соответствующая заинтересованность и пользователя объекта, и органов власти. Однако во всех случаях заинтересованность в сохранении культурного наследия и потребность в бережном отношении к нему формируется общественным сознанием. Поэтому для максимально успешного сохранения памятника культовой архитектуры необходимо, чтобы памятник был включен в жизнь местного населения и чтобы его историко-культурная ценность осознавалась и признавалась жителями, пользователем, государством.

Реставрация предельно раскрывает ценные с исторической и художественной точки зрения особенности памятника при максимальном сохранении его подлинности⁵⁰. По Венецианской хартии, оптимальным методом сохранения памятника является его консервация, а реставрация — исключительная мера. Консервация может рассматриваться в двух направлениях: как работы по временной защите объекта, находящегося в неудовлетворительном состоянии, от неблагоприятного воздействия окружающей среды и дальнейшего разрушения, а также как сложные мероприятия по укреплению и сохранению памятника, или инженерная реставрация⁵¹. Требованиям Венецианской хартии отвечает фрагментарная реставрация (в противовес целостной, направленной на полное восстановление облика памятника на момент строительства или на оптимальную дату), то есть работы без стремления создать стилистическое единство, допускающие восстановление только точно документированных элементов⁵².

Реставрация используется для поддержания культового памятника в хорошем состоянии, раскрытия и сохранения его историко-культурной ценности. Реставрация в своей идее призвана памятник сохранить, а значит, обеспечить возможность его функционирования. Поэтому в процессе реставрации памятник приспособливается к современному использованию. Исторически мы имеем примеры бережных реставраций, раскрывающих историко-культурную ценность объекта и поддерживающих его состояние как в музеефицированных, так и в действующих храмах. В реставрации действующих храмов есть, однако, своя специфика, связанная со стилистическими предпочтениями пользователя (который нередко является и заказчиком): ориентацией некоторых священнослужителей на древнерусские (допетровские) формы и стили в архитектуре и церковных росписях⁵³. Кроме того, церковная реставрация подразумевает «преемственность, каноничность и традиционность архитектурного облика и функциональности

⁴⁹ Решетников И. Г. Проблемы музеефикации архитектурного и градостроительного наследия // Актуальные проблемы изучения и сохранения историко-градостроительного наследия исторических поселений : [по материалам 15-й международной научно-практической конференции, 12–15 августа 2014 г., Каргополь : сборник статей] / Ассоц. развития научных инициатив «Науч. инициатива» и др.; [отв. ред. О. Г. Севан]. — М., Каргополь : ИЗДАТЕЛЬ, 2016. — С. 176–183.

⁵⁰ Реставрация памятников архитектуры... С. 53.

⁵¹ Там же. С. 57.

⁵² Там же. С. 59.

⁵³ Щенков А. С. Специфика проблем охраны и реставрации памятников архитектуры в конце XX — начале XXI века // Архитектурное наследие на рубеже XX и XXI веков: Проблемы реставрации и охраны наследия / Под ред. А. С. Щенкова. — М. : КРАСАНД, 2010. — С. 6–17, С. 12.

храма»⁵⁴, требование «благочинности и удобства совершения богослужений»⁵⁵, а также благолепия церковного интерьера⁵⁶. Именно эти специфические моменты, при условии утилитарного подхода к памятнику, таят в себе опасность для действующих храмов — объектов культурного наследия. Это может породить стремление дописать утраченные фрагменты росписей, а то и переписать росписи XVIII–XIX вв. в древнерусском стиле, изменить планировочные решения и т. д. В результате такого подхода пострадали, например, церковь Входа Господня в Иерусалим в Ростовском кремле⁵⁷, Сретенский храм Псково-Печерского монастыря и другие памятники культовой архитектуры. Вопросы церковной реставрации осложняются необходимостью дорогостоящего проекта и аварийным состоянием огромного числа храмов, сегодня находящихся в пользовании Русской православной церкви.

Реставрация может являться как самостоятельным процессом работы с памятником культовой архитектуры, так и одним из этапов музеефикации.

Напомним принятое в музееведении определение музеефикации: «Музеефикация — направление музейной деятельности, заключающееся в преобразовании историко-культурных или природных объектов в объекты музейного показа с целью максимального сохранения и выявления их историко-культурной, научной, художественной ценности»⁵⁸. Информационный потенциал памятника должен при музеефикации максимально раскрываться⁵⁹. Адаптируя данные положения к изучаемому нами типу архитектурных объектов, уточним: основным признаком музеефикации храмового здания является преобразование памятника в объект музейного показа, а обязательными целями — максимально возможное сохранение памятника, раскрытие его историко-культурной ценности, то есть комплекса религиозно-символических, исторических, художественных и других аспектов, которые воплощает в себе памятник культового зодчества.

Музеефикация наделяет памятник культовой архитектуры новой, не свойственной храму функцией. Наряду с реставрацией, музеефикация обеспечивает актуализацию памятника, его включение в современную жизнь общества. Реставрация — как метод выявления архитектурно-художественной, эстетической и исторической ценности объекта, музеефикация — как вариант надления объекта практической функцией⁶⁰. Однако функциональное использование памятника церковной архитектуры сегодня возможно не только музейное, но и церковное, которое является, как первоначальная функция здания, приоритетным. Реставрация широко используется в обоих случаях функционального использования объекта: музейном и церковном.

⁵⁴ Шумилов С., прот. Указ. соч.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Жолондзь А. Г. Несколько замечаний в связи с проблемой реставрации церковных росписей // Святые и культура. — М., 1992. — С. 51.

⁵⁷ Шумилов С., прот. Указ. соч.

⁵⁸ Российская музейная энциклопедия [Эл. ресурс]. URL: <http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp> (дата обращения: 21.12.2018).

⁵⁹ Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. — М.: Этерна, 2012. — С. 61.

⁶⁰ Реставрация памятников архитектуры...

Тесная связь реставрации и музеефикации подчеркивается тем, что в российском искусствоведении термин «музеефикация» стал широко употребляться во время грандиозной послевоенной реставрации памятников истории и культуры⁶¹. Вслед за реставрацией объекта, обладающего высокой историко-культурной ценностью, нередко следовала его музеефикация, и уже в середине 1960-х гг. музеефикация памятников архитектуры мыслилась в ряду главных направлений развития музейной сети⁶².

Памятник культовой архитектуры неразрывно, более чем любое другое здание, связан со своей утилитарной функцией и с той идеей, которую он воплощает⁶³. Функция культового здания отражается на символике и архитектурной композиции постройки в соответствии с архитектурно-изобразительными канонами⁶⁴. По этой причине вопросы музеефикации памятников культовой архитектуры очень специфичны, и рассматривать эти вопросы необходимо с учетом утилитарной функции и символики храма.

В современном музееведении широко используется классификация форм музеефикации памятников архитектуры, в которой под музеефикацией подразумевается в первую очередь размещение в пространстве памятника музея, понимаемого широко как социокультурный институт. Поскольку памятник архитектуры может занимать как музей, основным экспонатом которого является само здание с его интерьерами, так и музей с посторонней экспозицией (в частности, не связанной с памятником архитектуры), то исследователи выделяют две основные формы музеефикации⁶⁵: «превращение памятника в самостоятельный объект показа («музей-памятник»)» и размещение в памятнике музейной

⁶¹ Кальницкая Е. Я. Новые пути музеефикации памятника архитектуры: Михайловский замок; Разгон А. М. Музейная сеть единого многонационального социалистического государства // Музейное дело в СССР. Музейная сеть и проблемы ее совершенствования на современном этапе : сб. научн. тр. / Центр. Музей революции СССР. — М., 1985. — С. 25.

⁶² Там же.

⁶³ Fleet Jh. Feireiss L. The Strength Of Sacred Buildings At The Beginning Of The 21st Century, in Huff Post. 12.12.2011. URL: https://www.huffingtonpost.com/2011/12/12/sacred-spaces-religious-architecture-closer-to-god_n_1138898.html.

⁶⁴ Игумен Александр (Фёдоров). Церковное искусство как пространственно-изобразительный комплекс: учебное пособие. СПб. : Сатисъ, 2007; Бобков К. В., Шевцов Е. В. Символ и духовный опыт православия. М., 1996; Троицкий Н. И. Христианский православный храм в его идее. Опыт изъяснения символики храма в системном изложении // Отд. оттиск из «Тулских епархиальных ведомостей». — Тула, 1916. — С. 5–21; Кудрявцев М., Кудрявцева Т. Русский православный храм: Символический язык архитектурных форм // К свету. — 1997. — № 17. — С. 65–87; Щенков А. С. Проблемы иконографии храма // Об иконографии и тектонике православного храма. — М., 1996. — С. 9–21.

⁶⁵ Добровольская Э. Д. Введение // Музейное дело и охрана памятников. Обзор информации. Вып. I. Музеефикация памятников архитектуры: теория и практика (80-е годы). — М., 1989; Кальницкая Е. Я. Музеефикация дворцов: актуализация архитектурного наследия в современной теории и практике : дис. ... д-ра культурологии. СПб., 2009; Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. Указ. соч.; Каулен М. Е. Музеи-храмы и музеи-монастыри России : Каталог-справочник. — М. : Рипол классик, 2005; Мишура О. О. Музеефикация памятников архитектуры [Эл. ресурс] // Кафедра Исаакиевского собора. — 2005. — № 1. URL: <http://isaak.spb.ru/cathedra/num1/mishura> (дата обращения: 21.12.2018); Пономарёва М. В. Музеефикация городской среды (на примере Санкт-Петербурга) : автореф. дис. ... канд. архитектуры. — СПб., 1994.

экспозиции («музей в памятнике»)⁶⁶. Или, используя терминологию М. Е. Каулен, музеефикация «как музей» («превращение памятника в самостоятельный объект музейного показа с целью раскрытия его информационного потенциала, выявления историко-культурной ценности и включения в актуальную культуру»⁶⁷) и «под музей» («приспособление памятника под музейное использование»⁶⁸). Кроме этих основных форм М. Е. Каулен отмечает «множество промежуточных форм смешанной музеефикации, когда в памятник, экспонируемый «как музей», привносятся дополнительные экспозиционные комплексы или в приспособлении под экспозицию в здании выделяются фрагменты реконструируемых интерьеров либо целые залы. Нередко зданию возвращаются те или иные изначальные функции, которые становятся неотъемлемой частью процесса музеефикации и одновременно — музеефицированными нематериальными историко-культурными объектами (например [...], богослужений в музеях-храмах)»⁶⁹. Последняя форма известна также под названиями «частичной» и «мягкой» музеефикации⁷⁰ и развивалась с момента появления феномена храма-музея, то есть в первые послереволюционные годы⁷¹.

Музеефикация храмов «под музей» представляется не вполне отвечающей условиям, выделенным в определении музеефикации. Так, истории известны примеры, когда при создании посторонней экспозиции был нанесен урон интерьерам храма (при приспособлении здания Никольской единоверческой церкви под музей Арктики и Антарктики были закрашены росписи); когда в памятнике могли размещаться экспозиции, не связанные с историко-культурным и архитектурным значением здания (экспозиция «Русское оружие в годы Северной войны 1700–1721 гг. в Сампсониевском соборе; коллекция оружия эпохи Гражданской войны, «коммунистические и комсомольские реликвии, а также коллекция алкогольной продукции местных предприятий»⁷² в Ипатьевском монастыре). Привнесенная в храмовое пространство экспозиция могла искажать интерьеры здания, нарушать его планировку и предавать забвению его смысловое содержание (как, например, при приспособлении Воскресенского Смольного собора под выставочный зал, а затем под концертно-выставочную площадку ГМП «Исаакиевский собор»). Не служит цели раскрытия историко-культурной ценности памятника и размещение в пространстве храма экспозиции, которая меньше диссонировала бы с семантическим наполнением культового сооружения (например, коллекция старопечатных и рукописных книг в Софийском соборе, коллекция деревянной резьбы в церкви Параскевы Пятницы на Торгу⁷³), поскольку такая экспозиция посвящена другим культурным феноменам, а не самому зданию.

⁶⁶ Мишура О. О. Указ. соч.

⁶⁷ Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. Указ. соч. С. 59.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Там же. С. 60.

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Кандидов Б. П. Монастыри-музеи и антирелигиозная пропаганда / Борис Кандидов; Союз безбожников СССР и Главполитпросвет. — М. : Безбожник, 1929. — С. 180.

⁷² Никифоренко Е. М. Между государством и церковью: судьба Сампсониевского собора // Вестник СПбГУКИ. — 2010. — № 1. — С. 20–28.

⁷³ Каулен М. Е. Указ. соч. С. 43–44.

Возникающая при приспособлении памятника архитектуры под музейную экспозицию проблема несоответствия основным целям музеефикации была озвучена А. Ф. Крашенниковым еще в начале 1970-х гг.⁷⁴ В отношении храмовой архитектуры мы можем говорить не только о разрушении единства архитектурного пространства, но и о разрушении историко-культурного, смыслового и символического содержания объекта.

По указанным причинам мы рассматриваем приспособление памятника культового зодчества под музейную экспозицию не как форму музеефикации памятника, а как способ хозяйственного использования памятника культовой архитектуры (наряду с размещением в нем архива, фондохранилища, концертного зала и других организаций культуры). Вместе с тем, по справедливому замечанию А. А. Никоновой, существует тенденция изменения основной музейной функции с «функции сохранения и трансляции наследия к культурно-досуговой», по причине чего Церковь приобретает главенствующую роль «в сохранении национального наследия как основы духовного развития человека»⁷⁵.

В связи с развитием и трансформацией взаимоотношений музея и Церкви, формированием церковной системы охраны памятников, происходит преобразование форм музеефикации памятников культового зодчества. Мы полагаем правомерным их уточнить, отразив специфику музейной и музейно-церковной деятельности в памятниках культовой архитектуры на современном этапе.

Мы предлагаем определять формы музеефикации на основании способа сохранения и раскрытия историко-культурной ценности памятника при различном его использовании. Так, можно выделить две основных формы музеефикации памятников культовой архитектуры: охранительную и ограничительную, а также третью — новую, находящуюся в стадии становления — «живую» музеефикацию.

Охранительная форма музеефикации подразумевает превращение сохранившегося, восстановленного или законсервированного памятника в самостоятельный объект показа и обеспечение максимальных условий для его сохранения без использования его по первоначальному назначению. Случаем охранительной музеефикации является ситуация, когда наиболее сохранившаяся и репрезентативная часть памятника подвергается экспонированию, а другая часть используется для размещения постоянных или временных экспозиций, посвященных истории (в том числе святыням) и реставрации памятника. Это позволяет еще лучше раскрыть историко-культурную ценность объекта. При такой форме музеефикации памятник наиболее полно подвергается консервации и при этом является объектом музейного показа, однако части памятника, обладающие наименьшей репрезентативностью и аттрактивностью, становятся местом размещения вспомогательной экспозиции. Такой пример являют собой Николо-Дворищенский собор (Великий Новгород), церковь Федора Стратилата на Ручью

⁷⁴ Крашенников А. Ф. Приспособление памятников культуры для современного использования // Методические основы приспособления и использования памятников культуры : тезисы докладов и сообщений к пленуму НМС (г. Калинин, 9–11 октября 1973 г.). — М., 1973. — С. 1–5, С. 3.

⁷⁵ Никонова А. А. Конвергенция храмового и музейного пространства // Проблемы сохранения церковного наследия : Сб. статей / Под ред. М. Б. Пиотровского и М. Н. Цветаевой. — СПб., 2010. — С. 142.

(Великий Новгород) и др. Возможна охранительная музеефикация как с полным доступом, так и с ограниченным для максимального сохранения памятника (музей может принимать ограниченное количество посетителей в день или быть закрытым при неблагоприятных погодных условиях).

Ограничительная форма музеефикации допускает, по сравнению с охранительной формой, церковное использование памятника. В случае ограничительной музеефикации, как правило, устанавливается особый режим работы храма-музея с учетом проведения богослужений с допустимой частотой. Сегодня эта «компромиссная» форма приобретает все большее развитие и вариативность. Частичная ограничительная музеефикация — постоянное использование части храма (например, одного придела) Церковью (как в Исаакиевском соборе, соборе Василия Блаженного); совместная ограничительная музеефикация — функционирование храма как музея и как церкви в определенные часы или дни (Софийский собор в Вологде, Архангельский собор в Москве, Успенский собор во Владимире). Такая форма, как правило, может применяться в тех случаях, когда это позволяют реставрационные требования к режиму функционирования и содержания памятника (особенно в части поддержания температурно-влажностного режима).

Кроме того, существует категория памятников культовой архитектуры, находящихся в пользовании Церкви и успешно ею сохраняемых (например, Софийский собор в Великом Новгороде), а также утративших исторические интерьеры или не требующих особых условий эксплуатации. В связи с этим для нашего исследования существенным является понятие «живого музея», идея которого впервые была предложена и осмыслена ученым и священником П. А. Флоренским в послереволюционные годы. Актуальное определение «живого музея» понимает под последним средовой музей или учреждение музейного типа, то есть «учреждение, исполняющее отдельные функции музея и практикующие свойственные музеям формы деятельности»⁷⁶. «Живой музей» сегодня рассматривается как один из результатов музеефикации. Это понятие позволяет нам сегодня рассматривать некоторые направления деятельности Церкви (проведение экскурсий, организация реставрации и хранения, создание музеев и выставок) в контексте музеефикации памятников культовой архитектуры и приближать такую деятельность к «живой» музеефикации. Такими примерами сегодня могут быть Софийский собор в Великом Новгороде, где музеефицированы реставрационные раскрытия (Рис. 1), действуют высокопрофессиональная Хранительская служба и Консультационный совет по сохранению художественных ценностей Софийского собора, осуществляется научно-просветительская работа, организуются выставки⁷⁷, Воскресенский Смольный собор в Санкт-Петербурге, осуществляющий силами профессионалов экскурсионную работу и выставки в интерьерах и проектирующий музейную экспозицию в подвалах. Феодоровский собор в Санкт-Петербурге практикует экспозиционно-выставочную деятельность, посвященную истории собора и археологии местности; пространство храма напоминает музейную экспозицию — все иконы имеют этикетки с описанием иконы

⁷⁶ Российская музейная энциклопедия [Эл. ресурс]. URL: <http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp> (дата обращения: 21.12.2018).

⁷⁷ Офиц. сайт Софийского собора Великого Новгорода [Эл. ресурс]. URL: <http://sofiapnovgorod.cerkov.ru> (дата обращения: 20.12.2018).

и ее истории, стоят стенды и витрины с экспонатами, освещающими историю храма (Рис. 7); в Феодоровском соборе также функционирует специальная экскурсионная служба, собор принимает участие в «Ночи музеев» (Рис. 7). Архангельский собор и Архиерейский дом с храмом в честь Усекновения главы Иоанна Предтечи на территории Рязанского Кремля входят в состав церковного историко-археологического музея Рязанской епархии «Древлехранилище» (Музей иконы): в экспозиции размещаются иконы в застекленных киотах и витринах, в храмах регулярно совершаются богослужения, а во внебогослужбное время по экспозиции проводятся экскурсии⁷⁸.

Такие примеры храмов — памятников архитектуры, находящихся в пользовании Церкви, в которых соблюдались бы музейные нормы, на сегодняшний день составляют меньшинство. Однако существующий положительный опыт позволяет нам с осторожностью выделить его в отдельную форму музеефикации, поскольку рассмотрение современных форм музеефикации памятников культовой архитектуры было бы неполным без упоминания такой практики, приближенной по своей сути к «живой» музеефикации. Возможно, в дальнейшем, при совершенствовании работы Церкви с историко-культурным наследием, такая форма музеефикации приобретет уверенные позиции наряду с охранительной и ограничительной.

Сегодня в связи с определенными культурными и общественными процессами на первый план выходит ограничительная музеефикация; многие храмы, которые ранее были музеефицированы по охранительной форме, в последние годы становятся примерами ограничительной формы. В то же время успешный опыт работы Церкви с некоторыми памятниками культовой архитектуры, приближенный по своей сути к «живой» музеефикации, позволяет совершенствовать деятельность Церкви по сохранению историко-культурного наследия в тех случаях, когда использование памятника епархиями допустимо с реставрационной точки зрения. Выделение «живой» музеефикации позволяет выстроить определенную иерархию в классификации форм музеефикации памятников культовой архитектуры: от Музея (охранительная музеефикация) к Церкви («живая» музеефикация) через музейно-церковное сотрудничество (ограничительная музеефикация).

ГЛАВА 4. РЕСТАВРАЦИЯ И МУЗЕЕФИКАЦИЯ ПАМЯТНИКОВ ЦЕРКОВНОЙ АРХИТЕКТУРЫ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Сегодня музеефикация памятника культовой архитектуры может рассматриваться с двух сторон: как поддержание объекта в музейном состоянии и как преобразование его в объект музейного показа. Последнее чаще всего происходит по отношению к памятникам, имеющим статус федеральных объектов культурного наследия, но практически полностью разрушенным, восстановление которых с последующим возвращением им первоначальной функции нецелесообразно и грозит полной утратой ценного исторического источника. Наряду с этим, музеефикация сегодня может применяться по отношению к объектам, находящимся

⁷⁸ Опыт создания церковных музеев. Лучшие практики. — М., 2019. — С. 126.

в пользовании Церкви и используемым по первоначальному назначению, самой Церковью (Архангельский собор и архиерейский дом Рязанского кремля). Поддержание культового объекта в музейном состоянии также имеет широкую практику, несмотря на тенденции к демузеефикации памятников церковной архитектуры.

Говоря о реставрации памятников культовой архитектуры, необходимо коснуться вопроса о состоянии реставрационной отрасли в целом. Как отмечают специалисты, эта сфера переживает глубокий кризис, существует ориентация на новоделы, понимание ценности подлинного снижается⁷⁹, коммерциализация реставрационной деятельности привела к стремлению удовлетворять запросы заказчиков, противоречащие научным критериям⁸⁰; практически забыта реставрационная методика, профессиональные реставрации сводятся к минимуму^{81,82}. Данная ситуация в равной степени применима ко всем видам памятников архитектуры, включая церковные.

Современные процессы музеефикации и реставрации памятников культовой архитектуры мы рассмотрим подробнее на нескольких примерах.

Музеефикация с реставрацией была применена в церкви Бориса и Глеба в Кидекше (Владимирская область). Критический анализ приемов, примененных в рамках завершенной в 2015 г. масштабной реставрации, произвел А. И. Скворцов: «в целом создается впечатление, что проведенная в интерьере памятника реставрация не столько сохраняла “патину времени”, сколько ее убирала»⁸³. Неудачный опыт реставрации, которым обладает не только церковь в Кидекше, но и большая часть музеефицированных памятников в России, связан со сложившимися стереотипами, согласно которым в интерьере музея необходимо использовать современные экспозиционные «новодельные» приемы, вторгающиеся в историю памятника и разрушающие подлинный объект и значительно искажают его восприятие⁸⁴.

Наряду с широко известной тенденцией к демузеефикации храмов, некоторые памятники культовой архитектуры впервые подвергаются музеефикации. В таких случаях, как правило, происходит превращение руин древних храмов в объект музейного показа. Самым ближайшим по времени примером этого является музеефикация церкви Благовещения на Городище в Новгороде — руинированного памятника культовой архитектуры домонгольской Руси, объекта Всемирного наследия ЮНЕСКО (Рис. 2–3). Разрушенная в Великую Отечественную

⁷⁹ Маслов К. И., Самовер Н. В. Церковь должна быть хранителем отечественного культурного достояния // Актуальные вопросы реставрации и сохранения памятников истории и культуры / сост. и науч. ред. К. И. Маслов. — М., 2007. — С. 115–121, С. 115.

⁸⁰ Комеч А. И. Сохранить наследие // Хранитель. Алексей Ильич Комеч и судьбы русской архитектуры : Сб. статей А. Комеча и воспоминания о нем / Сост. Н. Самовер. — М. : Искусство-XXI век, 2009. — С. 141.

⁸¹ Ядрышников В. А. Чудо возрождения: История новгородской архитектурной реставрации. — СПб. : Крига, 2017. — С. 7.

⁸² Реставрация памятников истории и искусства в России в XIX–XX веках. История, проблемы : Учебное пособие. — М. : Академический Проект, Альма Матер, 2008. — С. 175.

⁸³ Скворцов А. И. Музеефикация объектов всемирного культурного наследия в России как средство оптимизации их «экспозиционного вида» // Инновационная наука — № 11–1. — 2016. — С. 233.

⁸⁴ Там же.

войну, церковь Благовещения не была реконструирована в период послевоенной реставрации, и современные реставраторы приняли решение о консервации с приспособлением под музейное использование: руины, стоявшие без крыши, были застеклены практически не видным снаружи куполом; были расчищены участки, восстановленные археологами после войны. Кроме того, в ходе археологических работ были обнаружены апсида, престол и фрагменты живописи XII века, которые стали объектом показа в музеефицированной церкви Благовещения на Городище⁸⁵ (Рис. 2). Однако данные работы обладают многими из выявленных А. И. Скворцовым недостатками реставрационных и экспозиционных приемов с современным оборудованием, в результате чего снижается уровень восприятия древности и подлинности объекта.

Приспособление для музейного показа древних руин широко распространено в западноевропейском музееведении, в последние годы такая практика становится популярной и в России. Подобный проект планируется реализовать и в руинированной церкви Андрея Юродивого на Ситке в Великом Новгороде, объекте культурного наследия федерального значения⁸⁶.

Необходимо коснуться и вопросов реставрации демузеефицированных храмов после их передачи Русской православной церкви. В сфере реставрации культовых памятников, также как и их использования, есть примеры совместной работы Церкви и музея. Так, церковь Симеона Столпника в Великом Устюге, используемая совместно музеем и Церковью, реставрируется совместными усилиями общины верующих, музея, администрации города, организациями, предпринимателями⁸⁷.

Интересен пример сотрудничества музея и Церкви, где каждая из структур отвечает за свою сферу деятельности: в ряде случаев ценные объекты культурного наследия после демузеефикации остаются под контролем музейных работников и реставраторов, а обязанностью прихода становится поддержание температурно-влажностного режима посредством оборудования, которое передает приходу музей. Права и обязанности закрепляются соответствующими договорами. Такие примеры есть в Сампсониевском соборе, в Спасском соборе Спасо-Андроникова монастыря, в Рождественском соборе Снеготорского монастыря. Последний отметим особо в связи с тем, что после демузеефикации там по-прежнему проводятся экскурсии (по расписанию трижды в день); в основном, самом древнем и ценном объеме храма, богослужения не совершаются, а совершаются они в более позднем приделе, притом общая с основным объемом стена не имеет росписей (выделена специальная климатическая зона); музейные сотрудники поддерживают приход практическими рекомендациями по сохранению объекта (Рис. 4–6); монахи проходят стажировки в ГосНИИР в Лаборатории климата музеев и памятников

⁸⁵ Проект консервации руины церкви Благовещения на Городище. Дневник проекта [Эл. ресурс] // Офиц. сайт НГОМЗ. URL: <http://novgorodmuseum.ru/deyatelnost/nauchnye-proekty.html>.

⁸⁶ Потерянный новгородский храм XIV века вытаскивают на свет [Эл. ресурс] // Наука и жизнь. URL: <https://www.nkj.ru/news/34200/>.

⁸⁷ Церковь Симеона Столпника [Эл. ресурс] // Великоустюгский музей-заповедник: офиц. сайт музея. URL: ustyug-museum.ru.

архитектуры⁸⁸. Софийский собор в Великом Новгороде имеет свою собственную хранительскую службу, сотрудниками которой являются ведущие реставраторы Великого Новгорода, сотрудники Новгородского музея-заповедника. В Софийском соборе проведена реставрационная музеефикация — законсервированы и открыты для показа фрагменты древних фресок (Рис. 1). Реставрацию новгородского Свято-Юрьева монастыря производят профессиональные реставраторы, сотрудники Новгородского государственного объединенного музея-заповедника.

В рамках общей ситуации с реставрацией, существуют проекты и результаты реставрации храмов, особо отмеченные госорганами по охране памятников: например, получившие призовые места на специализированном конкурсе в Москве в 2018 г. Премий были удостоены исполнители и заказчики реставрационных работ — реставрационные фирмы, местные религиозные организации, некоммерческое партнерство «Единая служба заказчика Московской патриархии Русской православной церкви»⁸⁹. Проекты реставраций храмов и монастырей получают положительные заключения государственной историко-культурной экспертизы, которая устанавливает, что реставрация проводится на научной основе, преследует цели раскрытия подлинных элементов памятников и их сохранения, а приспособление для современного использования не нарушает предмет охраны памятников.

Тем не менее, хотя реализованные проекты реставрации получают положительное заключение государственной историко-культурной экспертизы и согласование госорганов по охране памятников, отрицательных примеров реставрации по сей день много. Связано это, однако, не только с кризисом реставрационной области и сферы охраны памятников: еще более вопиющие случаи до сих пор происходят по вине недобросовестных заказчиков, не осознающих историко-культурную ценность объекта, которые производят работы исходя из личных взглядов и предпочтений без всякого проекта и согласования. Это грозит утратой подлинных элементов, которые можно было бы сохранить руками профессионалов. Такие ситуации встречаются в области недобросовестных реставраций, ремонтов и приспособлений всех видов памятников архитектуры, включая культовые: «контроль за сохранностью особняков, занимаемых крупными фирмами или банками, отнюдь не проще, чем контроль за сохранностью монастырей и храмов»⁹⁰.

Необходимо отметить официальную позицию Церкви в отношении сохранения православных святынь — объектов культурного наследия. Постановление Освященного Архиерейского Собора Русской Православной Церкви от 05.02.2013 г. гласит: «Епархиальным архиереям надлежит обратить особое внимание на правильное использование, сохранение и восстановление движимых и недвижимых памятников культуры, переданных Церкви. Их учет, реставрация

⁸⁸ Монахиня София (Вашевко Ольга Дмитриевна). Опыт сохранения переданного Церкви памятника культуры в условиях действующего монастыря // Культурное наследие Псковской земли и сопредельных территорий : Материалы III науч.-практич. конференции (7 декабря 2017 г.). — С. 28–33.

⁸⁹ Лауреаты конкурса «Московская реставрация — 2018» [Эл. ресурс] // Департамент культурного наследия г. Москвы. URL: <https://mosrest.mos.ru/> (дата обращения: 10.09.2019).

⁹⁰ Маслов К. И., Самовер Н. В. Указ. соч. С. 116.

и ремонт должны находиться под особым контролем»⁹¹. Для реализации данной цели функционирует Патриарший совет по культуре, Экспертный совет по церковному искусству, архитектуре и реставрации и ряд других вспомогательных советов на местах, в декабре 2014 г. создан институт епархиальных древлехранителей, издаются методические пособия, инструкции, проводятся конференции, курсы повышения квалификации для священнослужителей по вопросам использования и сохранения объектов культурного наследия. Эти же вопросы с конца 2009 г. регулярно освещаются в официальном печатном органе Московской Патриархии — «Журнале Московской Патриархии». Церковь активно занимается популяризацией среди церковно-священнослужителей научного подхода к реставрации памятников церковной архитектуры и обоснованием важности сохранения подлинного памятника. Однако нельзя забывать о том, что зачастую храмы, которые в течение многих десятилетий были преданы забвению, нецелевому использованию и разрушению, в результате находятся в аварийном состоянии, под угрозой полной утраты. Такие храмы требуют немедленного проведения ремонтно-реставрационных работ. Порой срочное проведение на памятнике работ силами прихода позволяет спасти хотя бы его общий вид и градостроительное значение, как это происходит с аварийными храмами Сланцевского района Ленинградской области.

Практика реставрационной деятельности приходов храмов в различных епархиях показывает, что институт древлехранительства еще не сформировался должным образом, хотя это вполне закономерно, учитывая, что данный институт введен лишь в декабре 2014 г. И безусловно, основную роль в сохранении культурного наследия Церкви по-прежнему имеют настоятели храмов и монастырей. Настоятель может обратиться, как положено, к епархиальному древлехранителю и к госоргану по охране памятников, но может и не обратиться, и тогда работы на памятниках проводятся бесконтрольно и в отсутствие проекта.

В ряде епархий (Московская, Смоленская, Псковская и др.) сложилась развитая практика епархиального древлехранительства, где осуществляется строгий контроль за состоянием объектов культурного наследия и их реставрацией в соответствии с действующим законодательством. Но, безусловно, на совершенствование института древлехранительства по всей стране, достижение и закрепление положительных результатов уйдет еще не один год. В то же время реставрационная отрасль переживает глубочайший кризис, и ситуация с сохранением даже музеефицированных храмов хотя и менее обсуждаема, чем с сохранением немусеефицированных, но вызывает серьезное беспокойство. Вопросы церковной реставрации осложняются необходимостью дорогостоящего проекта и аварийным состоянием огромного числа храмов, сегодня находящихся под ответственностью Русской православной церкви. Во всех случаях глубокое уважение к подлинному памятнику, восприятие его как единого целого, обладающего патиной времени, и восстановление реставрационного мастерства в нашей стране позволит успешно сохранять наследие, как музеефицированное, так и используемое по первоначальному назначению.

⁹¹ Постановления Освященного Архиерейского Собора Русской Православной Церкви (2–5 февраля 2013 года) [Эл. ресурс] // Офиц. сайт МП РПЦ. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/2777929.html> (дата обращения: 05.09.2019).

ГЛАВА 5. СОТРУДНИЧЕСТВО ГОСУДАРСТВА И ЦЕРКВИ В РЕСТАВРАЦИИ ПАМЯТНИКА ЦЕРКОВНОЙ АРХИТЕКТУРЫ: НА ПРИМЕРЕ ТРОИЦКОГО СОБОРА АЛЕКСАНДРО-НЕВСКОЙ ЛАВРЫ (1957–1987 ГГ.)

Ввиду того, что реставрация памятников церковной архитектуры — действующих храмов сегодня требует развития, высокий интерес представляет опыт восстановления и реставрации Свято-Троицкого собора Александро-Невской лавры, переданного Ленинградской епархии в 1957 г.

Исследование основано на источниках из архива музея Древлехранилище Александро-Невской лавры, где находятся документы, достаточно полно отражающие ход реставрационных работ в Троицком соборе с 1957 по 1987 гг.

Троицкий собор был передан в постоянное пользование Ленинградской епархии в январе 1957 г.⁹² В 1955–1957 гг. Патриархии было возвращено 65 храмов, однако преимущественно в их число входили маленькие храмы в селах или на городских окраинах⁹³, поэтому передача крупного храма в центре Ленинграда стала важнейшим событием для верующих.

В феврале 1957 г. была проведена техническая экспертиза, которая установила «исключительно плохое состояние» большинства элементов наружной и внутренней отделки собора, разрушения каменных конструкций⁹⁴. Штукатурная отделка фасадов была утрачена на большой площади⁹⁵. Скульптурное убранство было практически полностью разрушено⁹⁶. Первоочередными задачами были признаны устройство новых линейных постоянных покрытий и просушка кирпичной кладки⁹⁷.

Первый основополагающий период реставрационно-восстановительных работ пришелся на 1957–1960 гг. Необходимо было максимально быстро начать использование собора по первоначальному назначению, что должно было позволить собрать средства на дальнейшую реставрацию, и создать оптимальный для сохранения памятника уровень влажности⁹⁸.

Реставрационные работы проводились под руководством выдающегося архитектора К. Д. Халтурина, сыгравшего важную роль в послевоенной реставрации. Со стороны епархии руководство осуществлял староста Троицкого собора Н. С. Людоговский. Работы находились под строгим контролем ГИОП и были осуществлены в восемь этапов⁹⁹. Частичный ввод собора в эксплуатацию состоялся 11 сентября 1957 г. Для ежедневных богослужений был открыт южный неф, а для субботних, воскресных и праздничных богослужений открывались центральная часть с алтарем, трансепт и пространство среднего нефа под временным

⁹² АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 6. Л. 13–15.

⁹³ Свято-Троицкая Александро-Невская лавра : 1713–2013. Указ. соч. С. 289.

⁹⁴ АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 6. Л. 17–18.

⁹⁵ АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 11. Л. 23–30.

⁹⁶ АМ ДАНЛ. Фототека. Реставрация 1957–1960 гг. Скульптурное убранство до реставрации.

⁹⁷ АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 6. Л. 17–18.

⁹⁸ АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 11. Л. 50–51.

⁹⁹ АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 6. Л. 2–31; АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 11. Л. 69.

перекрытием¹⁰⁰ (Рис. 8–9). Весть об открытии собора нашла широкий отклик во всех православных церквях, и верующие оказали щедрыми пожертвованиями большую помощь в восстановлении собора¹⁰¹.

С началом работ в здании были установлены системы контроля и регулировки влажностного режима. Одновременно работы производились по всем направлениям на фасадах и в интерьерах. В соответствии с историческими сведениями и по согласованию с ГИОП были осуществлены некоторые реконструкции. В 1959–1960 гг. производились повторные работы на фасадах и в интерьерах с целью устранить появившиеся после просушки трещины и осыпания росписей¹⁰² (Рис. 10–24).

Важным событием стала передача в 1959 г. в Троицкий собор картин и икон из Эрмитажа и Русского музея, находившихся там с 1934 г.¹⁰³ Это отразило комплексный подход к восстановлению собора. Реставрация полотен в неудовлетворительном состоянии осуществлялась после передачи их Церкви. Условия сохранности живописи и исторических паникадил были обеспечены обещанием ГИОП в случае угрозы состоянию сохранности предметов передать их в музей¹⁰⁴.

Каждые полгода ГИОП производила проверки наличия и осмотры состояния сохранности всех охраняемых элементов интерьера. Сотрудники ГИОП внимательно подходили к вопросам реставрации и восстановления, сохранения уже отреставрированных фрагментов и даже расположения исторических элементов внутреннего убранства¹⁰⁵, так что собор с его интерьерами сближался с объектом музейного показа.

Первый период характеризуется большим объемом восстановительных работ в сжатые сроки и проведением реконструкций на основании исторических данных; выполнением работ в две фазы; финансированием реставрационных работ Церковью; началом работ, за крайне редким исключением, после осмотров и рекомендаций ГИОП и под ее строгим контролем, комплексным подходом к реставрации и восстановлению памятника. Этот период отмечен насыщенной работой и очень тесным сотрудничеством пользователя с контролирующим органом, имевшим критическое отношение к обращению ЛЕУ с объектами культурного наследия.

Второй реставрационный период: 1965–1969 гг. В 1965 г. по результатам проверки состояния фасадов Троицкого собора ГИОП была обнаружена необходимость их ремонта. В результате осмотра были установлены небольшие утраты штукатурки карнизов, стен и колонн, ржавчина и свищи на кровле и линейных крытиях, загрязнения гипсовых барельефов, сколы и потеря горизонтальности гранитных ступеней, загрязнение гранитного цоколя и выцветание окраски. На основании этого ГИОП выдал предписание произвести ремонт фасадов. С июля 1967 по февраль 1969 гг. были осуществлены работы по проверке прочности

¹⁰⁰ АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 6. Л. 59, 76.

¹⁰¹ АМ ДАНЛ. Фототека. Реставрация 1957–1960 гг. Освящение собора в 1957 г.

¹⁰² АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 11. Л. 59, 173, 209; АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 6. Л. 65–65 об.

¹⁰³ АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 2. Д. б/н. Л. 58.

¹⁰⁴ АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 11. Л. 85, 88.

¹⁰⁵ АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 5. Л. 18, 94, 170, 211, 212.

штукатурки и всех деталей, промывка и реставрация цоколя, реставрация гипсовых барельефов на фасадах и деревянной резьбы над главным входом западного фасада с укрытием ее сеткой, ремонт и окраска кровли, линейных покрытий, оконных заполнений, а также окраска фасадов. Степень разрушений скульптурных горельефов на фасадах собора варьировался от 20–30 % до 70 %. Среди руководителей реставрации были участники предшествующего реставрационного периода. В конце февраля 1969 г. работы были приняты ГИОП, реставрация была завершена¹⁰⁶.

Период 1965–1969 гг. характеризовался небольшим объемом реставрационных работ и значительным вниманием к ремонту. Производились только наружные работы. Это достаточно спокойный период, в который, в отличие от предыдущего, не было необходимости в выполнении работ в сжатые сроки, а также отсутствовали масштабные реставрационные вмешательства и реконструкции. Вероятно, по этой причине взаимодействие ЛЕУ с ГИОП было менее насыщенным. Вместе с тем архивные документы свидетельствуют о том, что все ремонтно-реставрационные работы согласовывались и принимались контролирующим органом.

Третий реставрационный период: 1970–1980 гг. Спустя год после завершения второго периода появилась необходимость в проведении ремонтно-реставрационных работ на фасадах. По заданию ГИОП, выданном в июне 1970 г., было необходимо произвести расчистки и промывки от копоти всех элементов внутреннего убранства, реставрацию скульптурных изображений святых, укрепление монументальной живописи, а также проверку технического состояния дубовых оконных заполнений проемов барабана с заменой поврежденной древесины (Рис. 25–28). Судя по всему, в это же время было получено и задание на реставрацию фасадов. На 1971–1980 гг. было запланировано благоустройство территории вокруг собора, ремонт фасада, реставрация икон и картин, окраска кровли, реставрация росписей, косметический ремонт внутри собора и ремонт системы центрального отопления. Работы производились согласно установленному плану, по согласованию с ГИОП и с привлечением ранее участвовавших в реставрации собора высококвалифицированных специалистов¹⁰⁷.

Третий реставрационный период протекал в еще более спокойном темпе, чем второй. Одной из главных черт третьего периода является плановый характер реставрации и отсутствие внеплановых вмешательств (в отличие от последующего периода, когда в процессе реставрации было решено заново выполнять настенные росписи на 1806 г.). Третий период, кроме того, отмечен значительным объемом работ ремонтного характера. Любые вмешательства в памятник по-прежнему согласовывались с ГИОП.

Четвертый реставрационный период: 1982–1987 гг. В 1982–1987 гг. производились реставрации росписей и лепного декора в интерьерах собора, а также фасадов. В рамках реставрации осенью и зимой 1982 г. в южном нефе были укреплены, расчищены и восстановлены росписи. Однако, несмотря на регулярные осмотры и принятие работ в южном нефе постадийно, о чем сохранилась

¹⁰⁶ АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 1. Л. 27, 30–31, 39–42, 46.

¹⁰⁷ Там же. Л. 6, 9–10, 18–20, 59, 69–71; АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 5. Л. 34; АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 7. Л. 16.

информация в музейном архиве, ГИОП в результате признал все выполненные работы некачественными и объявил, что работы постадийно не предъявлялись. В результате был смещен руководитель реставрационных работ. Кроме того, в процессе реставрации южного нефа было установлено, что «роспись куполов, конхи, малых парусов, арок резко отличается от живописи в манере «гризайль» <...>, нарушена архитектурника интерьера»¹⁰⁸, и поскольку в 1957–60 гг. почти все росписи были воссозданы и не соответствовали памятнику всесоюзного значения¹⁰⁹. В 1982 г. ГИОП предписал «выполнить реставрационный ремонт и необходимое воссоздание росписи сводов, куполов, арок, парусов, конх Свято-Троицкого собора, максимально приблизив ее к росписи 1806 г., для чего принять за основу сохранившиеся и оставленные на своде главного нефа фрагменты <...>, работы начать с центрального нефа, как сохранившего фрагменты росписи 1806 г.»¹¹⁰. Это демонстрирует критическое отношение специалистов 1980-х гг. к реставрационно-восстановительным работам 1957–1960 гг.

В течение 1986 г. последовательно в разных помещениях собора происходили работы по расчистке и догипсовке лепного декора, монументальной темперно-клеевой живописи, позолоты и лепки. Осуществлялись промывки от пыли и копоти, производились регулярные осмотры ГИОП в процессе реставрации¹¹¹. Находящиеся на учете паникадила подлежали осмотру и активированию ГИОП, которая определила необходимость проведения работ по очистке металлических элементов, замене драпировки штоков и ремонту электрических элементов паникадил¹¹².

В конце 1982 г. был произведен осмотр здания и кровли в процессе эксплуатации, их техническое состояние было признано удовлетворительным, однако была выявлена необходимость реставрационного ремонта фасадов¹¹³. Архитектурно-реставрационное задание на реставрационный ремонт и окраску фасадов Троицкого собора было выдано ГИОПом в феврале 1984 г.¹¹⁴ Фасады собора и гипсовые барельефы были загрязнены, имелись повреждения окраски, архитектурных деталей, штукатурки стен, тяг, венчающих карнизов и колонн; металлические окрытия требовали ремонта и окраски; каменные базы колонн, гранитные цоколи и ступени входов нуждались в реставрации; необходим был ремонт дверных и оконных заполнений. К середине ноября 1985 г. были завершены и приняты комиссией ГИОП работы по реставрационному ремонту и окраске кровли¹¹⁵. В июле 1985 г. был разработан проект оконных заполнений центрального придела¹¹⁶.

Вероятно, ремонтно-реставрационные работы по этому заданию производились в основном в 1987 г. По ходатайству Исполнительного органа Свято-Троицкого

¹⁰⁸ АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 7. Л. 34.

¹⁰⁹ Там же. Л. 35–39, 46, 49.

¹¹⁰ Там же. Л. 33.

¹¹¹ Там же. Л. 1, 9, 11.

¹¹² Там же. Л. 20 об., 47.

¹¹³ Там же. Л. 42.

¹¹⁴ АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 22. Л. 24.

¹¹⁵ Там же. Л. 17 об.

¹¹⁶ АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 5. Д. 5. Л. 7, 15.

собора совместно с ГИОП, работы выполняли бригады Ленинградской областной специальной научно-реставрационной мастерской объединения «Реставрация». Руководивший реставрацией со стороны Троицкого собора староста собора Г. Н. Минаев подчеркивал в своих обращениях уникальность памятника и необходимость проведения работ высококвалифицированными специалистами¹¹⁷.

Четвертый период характеризуется критическим отношением специалистов к предшествующим реставрациям. Значительное внимание было уделено расчисткам загрязненных и закоптившихся элементов оформления собора. Параллельно работы производились в интерьерах и на фасадах, а также с подвижными объектами культурного наследия. Методики реставрации, как и в предшествующие периоды, утверждались ГИОП¹¹⁸, велся непрерывный надзор за процессом и результатами этапов реставрационных работ. Со стороны ГИОП можно отметить не только строгий контроль, но и, как показывают документы 1982 г., возможную предвзятость к пользователю памятника архитектуры. Особо подчеркнем важный момент: руководитель реставрации со стороны пользователя хорошо осознавал высокую ценность объекта и добивался, чтобы реставрацию выполняли высокопрофессиональные специалисты. Именно понимание пользователем историко-культурной ценности памятника церковной архитектуры и искусства служит цели сохранения объекта культурного наследия.

Представленные документы с 1957 по 1987 гг. свидетельствуют о том, что реставрация в соборе после его передачи Церкви проводилась в течение этих трех десятилетий почти непрерывно. Сотрудничество ГИОП с ЛЕУ, в особенности в 1957–1960 гг., позволило максимально эффективно вести деятельность по сохранению выдающегося памятника архитектуры. Именно в этот период была произведена колоссальная работа по восстановлению и реставрации, которая позволила, без преувеличения, спасти памятник архитектуры и в сжатые сроки ввести собор в эксплуатацию. Необходимо отметить постоянный контроль не только процесса реставрационных работ, но и текущего технического состояния объекта инспекторами ГИОП в течение всех периодов реставрации. Однако, несмотря на то, что ГИОП отслеживал техническое состояние Троицкого собора и до его передачи Ленинградской епархии, реставрация собора была осуществлена лишь после передачи, что свидетельствует о бережном отношении ЛЕУ к собору как к памятнику истории и культуры. Роль Церкви в восстановлении и реставрации Троицкого собора невозможно переоценить и потому, что средства, необходимые для выполнения работ 1957–1960-х гг., были собраны именно ею. Выскажем предположение, что уровень реставрационно-восстановительных работ 1957–1960 гг. был обусловлен, в частности, и тем фактом, что Троицкий собор стал единственным крупным храмом в центре Ленинграда (не говоря о других областях СССР), который был возвращен верующим в середине 1950-х гг. Дальнейшие реставрации требовали по преимуществу поддержания собора в хорошем состоянии: расчисток и промывок от пыли и копоти, реставрационных ремонтов фасадов и кровли. Реставрации 1960–1980-х гг. отражены в архиве Древлехранилища слабее, однако, судя по обнаруженным документам, реставрация в эти годы была отмечена меньшей интенсивностью и более спокойным темпом. Все реставрации

¹¹⁷ АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 2. Л. 4, 7–20.

¹¹⁸ Там же. Л. 23.

производились под руководством высококвалифицированных опытных специалистов по методикам, утверждавшимся ГИОП. Примечательным является четвертый реставрационный период, в который проявилось критическое отношение специалистов к предшествующим реставрациям, а также были успешно преодолены первоначальные разногласия между ГИОП и епархией. Значительную роль в качестве реставрационных работ сыграло отношение пользователя объекта — Ленинградской епархии, представители которой хорошо осознавали выдающееся историко-культурное значение памятника и не только способствовали, но в отдельных случаях настойчиво добивались выполнения работ специалистами высокого уровня. Именно после передачи памятника Церкви и благодаря ее сотрудничеству с государством, выдающийся памятник архитектуры XVIII в. удалось спасти от окончательного разрушения и в короткие сроки произвести реставрационно-восстановительные работы. Такое бережное отношение пользователя и соработничество сторон можно считать одним из эталонных примеров, результатом которого стал высокий уровень сохранности Свято-Троицкого собора при использовании его по первоначальному назначению.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблема сохранения памятников культовой архитектуры включает в себе комплекс вопросов, относящихся к пониманию и раскрытию историко-культурной ценности объектов, их реставрации и музеефикации. Сохранение памятника культовой архитектуры связано с совокупностью материальных и духовных начал, пониманием памятника как исторического источника и религиозной святости, воспринимаемых историческим и религиозным сознанием. Именно их сочетание в человеке, имеющем отношение к использованию памятника культовой архитектуры, может способствовать максимально полному его сохранению как святости и как памятника истории и культуры.

Поскольку одной из главных проблем сегодня становится сохранение памятников культовой архитектуры Церковью, необходимо повышение понимания священнослужителями историко-культурной ценности объектов. Для этого требуется увеличение охвата священнослужителей, в особенности настоятелей храмов и монастырей — объектов культурного наследия, при проведении курсов повышения квалификации по сохранению памятников истории и культуры. Обоснованием важности сохранения подлинного памятника для священнослужителей может являться тот факт, что памятник церковной архитектуры и искусства способствует пониманию истории Русской православной церкви и позволяет передать потомкам свидетельство религиозного мировоззрения наших предков. При сохранении подлинности объекта можно добиться его большего эмоционально-религиозного воздействия на прихожанина, что также может способствовать христианизации и воспитанию духовности, и лишь при надлежащем обращении можно сохранить веками почитаемую святость для потомков.

Полноценное сохранение памятника церковной архитектуры требует раскрытия его историко-культурной и религиозной ценности памятника, что может успешно осуществляться как в действующем, так и в музеефицированном храме. Развитие соработничества музея и Церкви, формирование церковной системы

охраны памятников способствует обновлению форм музеефикации памятников культовой архитектуры. На сегодняшний день можно выделить три формы музеефикации: охранительную, ограничительную и «живую». Выделение «живой» музеефикации позволяет выстроить определенную иерархию в классификации форм музеефикации памятников культовой архитектуры: от музея (охранительная музеефикация) к Церкви («живая» музеефикация) через музейно-церковное сотрудничество (ограничительная музеефикация).

Музеефикация памятников культовой архитектуры в рамках государственных музеев сегодня может осуществляться в отношении сильно разрушенных объектов культурного наследия федерального значения, которые в силу своей выдающейся ценности должны сохранять максимальную подлинность, что не допускает полное восстановление памятника, необходимое для функционирования действующего храма. Наряду с этим, известны и случаи музеефикации памятников культовой архитектуры архитектуры в рамках церковных музеев при консультативной и практической поддержке специалистов. Такой способ музеефикации памятников церковной архитектуры может быть перспективен при условии дальнейшего развития сотрудничества Церкви, музеев и государства.

Однако не только музеефикация призвана сохранять объекты культурного наследия, но и реставрация, которая может выступать как этап музеефикации как независимый от нее процесс. В настоящее время реставрационная отрасль в целом переживает глубочайший кризис, что затрагивает и музейную, и церковную реставрацию. Церковная реставрация имеет специфические черты, связанные со стилистическими предпочтениями пользователя, требованием удобства совершения богослужений и благолепия церковного интерьера. Вопросы церковной реставрации осложняются необходимостью дорогостоящего проекта и аварийным состоянием огромного числа храмов, сегодня находящихся в пользовании Русской православной церкви. Лишь глубокое уважение к подлинному памятнику, восприятие его как единого целого, обладающего патиной времени, и восстановление реставрационного мастерства в нашей стране позволит успешно сохранять наследие как музеефицированное, так и используемое по первоначальному назначению.

На примере Троицкого собора Александро-Невской лавры мы показали, что сотрудничество ГИОП с Ленинградской епархией в реставрациях 1957–1987 гг. (в особенности в 1957–1960 гг.) позволило максимально эффективно вести деятельность по сохранению выдающегося памятника архитектуры. Значительную роль в качестве реставрационных работ сыграло отношение пользователя объекта — Ленинградской епархии, представители которой хорошо осознавали выдающееся историко-культурное значение памятника и не только способствовали, но в отдельных случаях настойчиво добивались выполнения работ специалистами высокого уровня. Такое бережное отношение пользователя и сотрудничество сторон можно считать одним из эталонных примеров, результатом которого стал высокий уровень сохранности Свято-Троицкого собора при использовании его по первоначальному назначению.

Сегодня в Церкви формируется система по охране памятников и ведется активная работа по популяризации среди священнослужителей научного подхода к реставрации объектов культурного наследия. Для дальнейшего успешного сохранения памятников церковной архитектуры необходимо совершенствование

института епархиальных древлехранителей, усиление контроля за производимыми работами на памятниках. Для более четкой координации работ по сохранению памятников церковной архитектуры и более эффективного функционирования института епархиальных древлехранителей требуется в обязательном порядке функционирование на местах структуры, состоящей из представителей Министерства культуры, местных органов по охране памятников, местных архиереев, епархиальных древлехранителей, а также ведущих специалистов по сохранению памятников церковной архитектуры. При этом необходимо создание четкой системы церковной охраны памятников с подконтрольностью церковного органа по охране памятников светскому.

Дальнейшие перспективы разработки темы заключаются в исследовании исторического и современного опыта сохранения памятников церковной архитектуры Церковью, в глубоком анализе результатов деятельности епархиальных древлехранителей по сохранению памятников церковной архитектуры. Требуется изучение и критический анализ современного состояния и реставраций отдельных объектов, переданных Русской православной церкви, с выявлением общих принципов, которые могут применяться для эффективного сохранения памятников церковной архитектуры.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

АМДАНЛ — Архив музея Древлехралище Александро-Невской лавры.
ГИОП — Государственная инспекция по охране памятников.
ЛЕУ — Ленинградское епархиальное управление.

ИСТОЧНИКИ

- АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 1. Д. 11. Научный отчет о реставрации Троицкого собора 1957–1960 гг.
- АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 6. Наружные реставрационные работы и общие документы.
- АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 2. Д. б/н. Реставрация масляной живописи и реставрационные работы.
- АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 5. Внутренние общереставрационные работы.
- АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 1. Ремонт и реставрация фасада.
- АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 7. ГИОП (акты, переписка и пр.). Реставрация интерьера Свято-Троицкого собора с 20-го сентября 1982 г.
- АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 22. Фасады 1984 год. Январь.
- АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 2. Д. 2. Переписка по Св.-Тр. собору. 80-е г.
- АМ ДАНЛ. Ф. 4. Оп. 5. Д. 5. 1995. Проект оконных заполнений второго света центрального придела (3 комплекта).
- АМ ДАНЛ. Фототека. Реставрация 1957–1960 гг. Скульптурное убранство до реставрации.
- АМ ДАНЛ. Фототека. Реставрация 1957–1960 гг. Освящение собора в 1957 г.

ЛИТЕРАТУРА

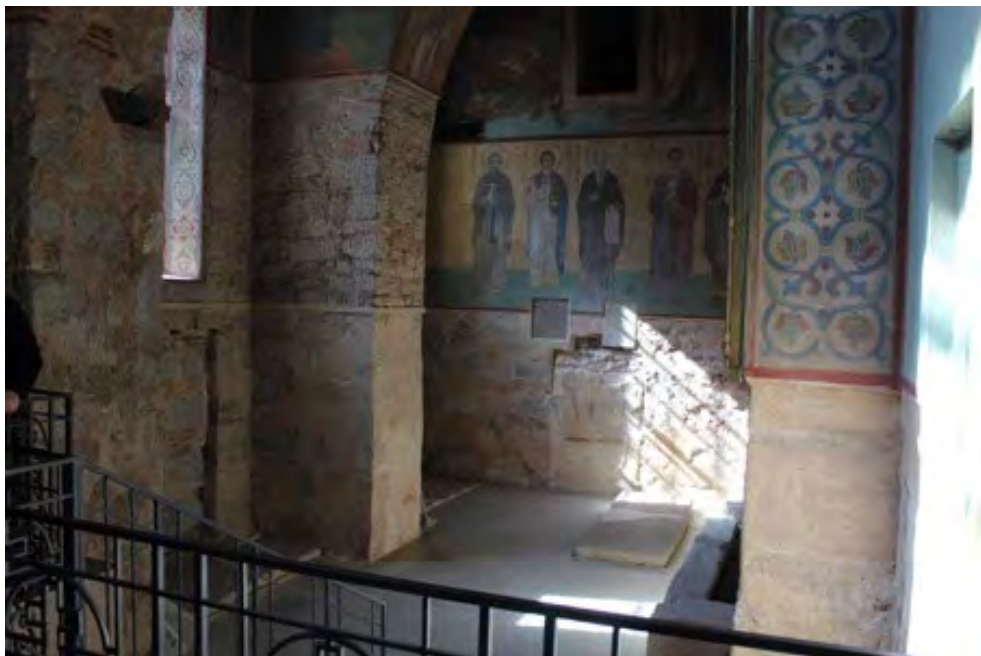
1. *Аванесов С. С.* Религиозная архитектура: визуально-семиотические аспекты // Вестник ТомГПУ. — 2014. — №7 (148). — С. 59–64.
2. *Алексий (Фролов)*, архим. Церковь — храм и музей // Святыни и культура. — М., 1992. — 207 с. — С. 9–12.
3. *Артемьев А. В.* Культ и культура // Предмет архитектуры: Искусство без границ / Отв. редактор и сост. И. Н. Слюнькова. — М. : Прогресс-Традиция, 2011. — 528 с. — С. 335–344.
4. Архитектура русского православного храма / Под общ. ред. доктора архитектуры А. С. Щенкова. — М. : Памятники историч. мысли, 2013. — 528 с.
5. *Барг М.* Эпохи и идеи: Становление историзма. — М. : Мысль, 1987. — 354 с.
6. *Бобков К. В., Шевцов Е. В.* Символ и духовный опыт православия / К. В. Бобков, Е. В. Шевцов. — М. : ТОО «ИЗАН», 1996. — 309 с.
7. *Ванеян С. С.* Храм и Грааль в западном Средневековье // Храм земной и небесный / Сост. Ш. М. Шукуров. — М. : Прогресс-Традиция, 2004. — 584 с. — С. 201–310.
8. *Вздорнов Г.* Все ли нужно возвращать Церкви? // Независимая газ. — 1991. — 17 августа. — С. 6.
9. *Вигилянский В.*, прот. Опять о музеях и церкви [Эл. ресурс] // Научный богословский портал. URL: www.bogoslov.ru (дата обращения: 28.08.2018).
10. *Воронов Л.*, проф.-прот. Андрей Рублёв — великий художник древней Руси // Богословские труды. Сборник XIV. Издание Моск. Патриархии. — М., 1975. — С. 77–94.
11. *Добровольская Э. Д.* Введение / Э. Д. Добровольская // Музейное дело и охрана памятников: Обзор информации / НИО «Информ-культура». — Вып. I. — М. : Гос. б-ка СССР, 1989. — 47 с.
12. *Дюркгейм Э.* Ценностные и «реальные» суждения / Э. Дюркгейм // Социологические исследования. — 1991. — №2. — С. 106–114.
13. *Егоров В. К.* История в нашей жизни. — М. : Наука, 1990. — 191 с.
14. *Жолондзь А. Г.* Несколько замечаний в связи с проблемой реставрации церковных росписей // Святыни и культура. — М. : 1992. — 207 с.
15. *Земскова В. И.* Христианская базилика и Иерусалимский храм: единство традиции и преемство архитектуры. — СПб. : АИК, 2012. — 310 с.
16. *Игумен Александр (Фёдоров).* Церковное искусство как пространственно-изобразительный комплекс : учеб. пособие. — СПб. : Сатисъ, 2007. — 228 с.
17. *Калинин Л.*, прот. Искусство требует совета // ЖМП. — 2016. — № 12. — С. 52–59.
18. *Кальницкая Е. Я.* Новые пути музеефикации памятника архитектуры: Михайловский замок / Е. Я. Кальницкая // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2018. — № 11 (75). — С. 121–131.
19. *Кальницкая Е. Я.* Музеефикация дворцов: актуализация архитектурного наследия в современной теории и практике: дис. ... д-ра культурологии : 24.00.03 / Кальницкая Елена Яковлевна. — СПб., 2009. — 297 с.
20. *Кандидов Б. П.* Монастыри-музеи и антирелигиозная пропаганда / Борис Кандидов [и др.]. — М. : Безбожник, 1929. — 228 с.
21. *Карпушин И. И.* Философско-эстетические проблемы культового зодчества и современность (На материале архитектуры христианских культовых зданий) : автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.04. — М., 1993.

22. Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России. — М. : Этерна, 2012. — 680 с.
23. Каулен М. Е. Музеи-храмы и музеи-монастыри России : каталог-справочник. — М. : Рипол-классик, 2005. — 768 с.
24. Каулен М. Е. Экспозиционный показ интерьеров памятников культовой архитектуры : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 24.00.03 / Рос. ин-т культурологии. — М., 1997. — 26 с.
25. Комеч А. И. Сохранить наследие // Хранитель : Алексей Комеч и судьбы русской архитектуры / Сост. Н. Самовер. — М. : Искусство-XXI век, 2009. — 383 с.
26. Крашенников А. Ф. Приспособление памятников культуры для современного использования // Методические основы приспособления и использования памятников культуры: тезисы докладов и сообщений к пленуму НМС (г. Калинин, 9–11 октября 1973 г.). — М., 1973. — С. 1–5.
27. Кудрявцев М., Кудрявцева Т. Русский православный храм: Символический язык архитектурных форм // К свету. — 1997. — № 17. — С. 65–87.
28. Лауреаты конкурса «Московская реставрация — 2018» [Эл. ресурс] // Департамент культурного наследия г. Москвы. URL: <https://mosrest.mos.ru/>.
29. Лозинский Р. Страницы минувшего : (очерки из истории Тулы, описание 66-ти храмов — памятников архитектуры, прил. ист.-стат. характера с двумя планами г. Тулы) / Р. Р. Лозинский. — Тула, 1994. — 83 с.
30. Маслов К. И., Самовер Н. В. Церковь должна быть хранителем отечественного культурного достояния // Актуальные вопросы реставрации и сохранения памятников истории и культуры / сост. и науч. ред. К. И. Маслов. — М., 2007. — С. 115–121.
31. Мать Мария (Скобцова). Типы религиозной жизни. — 1937. [Эл. ресурс] // Христианское просвещение. URL: <http://www.messia.ru/bibliotk/s/skobcovam/typy.htm> (дата обращения: 04.03.2019).
32. Методические рекомендации по сохранению недвижимых объектов культурного наследия религиозного назначения. — М., 2018 [Эл. ресурс] // Офиц. сайт ЭСЦИАР. URL: <http://expsovet.ru/wp-content/uploads/2018/09/Rekomendatsii-EDN1-1.pdf> (дата обращения: 26.03.2019).
33. Михаил (Мудьюгин), архиеп. Введение в основное богословие / Архиеп. Михаил (Мудьюгин); Библейс.-богослов. ин-т. — М. : Общедоступ. православл. ун-т, 1995. — 226 с.
34. Михайлов Б., прот. Утопия эстетизма в музейном деле: К вопросу о возвращении РПЦ ее имущества, находящегося в ведении музеев // Святыни и культура. — М., 1992. — 207 с. — С. 12–18.
35. Мишура О. О. Музеефикация памятников архитектуры [Эл. ресурс] // Кафедра Исаакиевского собора. — 2005. — № 1. URL: <http://isaak.spb.ru/cathedra/num1/mishura> (дата обращения: 21.12.2018).
36. Монахиня София (Вашевко Ольга Дмитриевна). Опыт сохранения переданного Церкви памятника культуры в условиях действующего монастыря // Культурное наследие Псковской земли и сопредельных территорий : Материалы III науч.-практич. конференции (07 декабря 2017 г.). — С. 28–33.
37. Мухин А. С. Архитектура и архетип. — СПб. : Изд-во СПбГУКИ, 2013. — 308 с.
38. Никифорова Е. М. Между государством и церковью: судьба Сампсониевского собора // Вестник СПбГУКИ. — № 1. — 2010. — С. 20–28.
39. Никонова А. А. Конвергенция храмового и музейного пространства // Проблемы сохранения церковного наследия : Сб. статей / Под ред. М. Б. Пиотровского и М. Н. Цветаевой. — СПб., 2010. — 262 с.

40. Опыт создания церковных музеев. Лучшие практики. М., 2019.
41. Офиц. сайт Софийского собора Великого Новгорода [Эл. ресурс]. URL: <http://sofia-novgorod.cerkov.ru> (дата обращения: 20.12.2018).
42. Охрана памятников истории и культуры в России: XVIII — начало XX вв. : Сб. док-тов / Отв. ред. Л. Г. Бескровный / Инст. истории СССР АН СССР, Инст. археологии АН СССР (Ленингр. отд.), ЦГИА СССР. — М., 1978. — 356 с.
43. Пономарева М. В. Музеефикация городской среды: (На примере Санкт-Петербурга) : автореф. дис. ... канд. архитектуры : 18.00.01 / СПбГАИЖСА. — СПб., 1994. — 26 с.
44. Постановления Освященного Архиерейского Собора Русской Православной Церкви (2–5 февраля 2013 года) [Эл. ресурс] // Офиц. сайт МП РПЦ. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/2777929.html> (дата обращения: 05.09.2019).
45. Потерянный новгородский храм XIV века вытаскивают на свет [Эл. ресурс] // Наука и жизнь. URL: <https://www.nkj.ru/news/34200/>.
46. Приветственное слово епископа Кронштадтского Назария, наместника Александро-Невской лавры // Музей и Церковь в контексте сохранения национального наследия : сб. статей. / Под ред. М. Н. Цветаевой. — СПб. : Филос. фак-т СПбГУ, 2013. — 316 с. — С. 8–10.
47. Проект консервации руины церкви Благовещения на Городище. Дневник проекта [Эл. ресурс] // Офиц. сайт НГОМЗ. URL: <http://novgorodmuseum.ru/deyatelnost/nauchnye-proekty.html>.
48. Протасов Н. Д. Архитектура храма и настроение / Н. Протасов // Богословский вестник. — 1912. — Т. 4. — № 12. — С. 772–794.
49. Разгон А. М. Музейная сеть единого многонационального социалистического государства / А. М. Разгон // Музейное дело в СССР. Музейная сеть и проблемы ее совершенствования на современном этапе : сб. научн. тр. / Центр. Музей революции СССР. — М., 1985.
50. Реставрация памятников архитектуры: учеб. пособие для вузов / С. С. Подъяпольский, Г. Б. Бессонов, Л. А. Беляев, Т. М. Постникова; под общ. ред. С. С. Подъяпольского. 2-е изд. — М. : Архитектура-С, 2014. — 288 с.
51. Реставрация памятников истории и искусства в России в XIX–XX веках. История, проблемы : учеб. пособие. — М. : Академический Проект, Альма Матер, 2008. — 604 с.
52. Решетников И. Г. Проблемы музеефикации архитектурного и градостроительного наследия // Актуальные проблемы изучения и сохранения историко-градостроительного наследия исторических поселений: [по материалам 15-й международ. науч.-практич. конфер., 12–15 августа 2014 г., Каргополь : сб. статей] / Ассоц. развития научных инициатив «Науч. инициатива» и др.; [отв. ред. О. Г. Севан]. — М., Каргополь : ИЗДАТЕЛЬ, 2016. — 272 с. — С. 176–183.
53. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. — М. : Республика, 1998. [Эл. ресурс] // Платонанет. URL: https://platonanet.net/load/knigi_po_filosofii/neokantianstvo/rikkert_g_nauki_o_prirode_i_nauki_o_kulture_1998/66-1-0-1811(дата обращения: 04.03.2019).
54. Российская музейная энциклопедия [Эл. ресурс]. URL: <http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp> (дата обращения: 21.12.2018).
55. Салтыков А., прот. Угодно ли Господу, чтобы святыня разрушалась? [Эл. ресурс] // Нескучный сад. — 05.05.2010. URL: <https://www.pravmir.ru/ugodno-li-gospodu-chtoby-svyatunya-razrushalas/> (дата обращения: 21.12.2018).
56. Свято-Троицкая Александро-Невская Лавра: 1713–2013 : в 3 т. Т.: 1917–2013 / М. Шкаровский. — СПб. : Изд-во Св.-Троицкой Александро-Невской лавры, 2013. — 447 с.
57. Свято-Троицкая Александро-Невская лавра = The Holy Trinity Alexander Nevsky lavra : [альб.] / С.-Петербург. епархия. СПб. : АртДеко, 2006. — 280 с.

58. Сковрцов А. И. Музеефикация объектов всемирного культурного наследия в России как средство оптимизации их «экспозиционного вида» // *Инновационная наука*. — № 11–1. — 2016. — С. 231–233.
59. Топычканов А. В. Охрана и музеефикация культурного наследия России в XVIII — начала XX века // *Историческая культура императорской России: формирование представлений о прошлом* : коллект. моногр. в честь проф. И. М. Савельевой / отв. ред. А. Дмитриев; НИУ ВШЭ. — М. : Изд. Дом ВШЭ, 2012. — 551 с.
60. Троицкий Н. И. Христианский православный храм в его идее. Опыт изъяснения символики храма в системном изложении // *Отд. оттиск из «Тульских епарх. ведомостей»*. — Тула, 1916. — 43 с.
61. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // П. А. Флоренский. Сочинения : в 4 т. Т. 2 / сост. и общ. ред. игум. Андроника (А. С. Трубачёва), П. В. Флоренского, М. С. Трубачёвой. — М. : Мысль, 1996. — С. 370–383.
62. Флоровский Г., прот. Вера и культура [Эл. ресурс] // Эл. библиотека Одинцовского благочиния. URL: <http://www.odinblago.ru/pravoslavie/flor2/> (дата обращения: 28.03.2019).
63. Церковный древлехранитель : Методич. пособие по сохранению памятников церковной архитектуры и искусства / [Тихон (Шевкунов), епископ Егорьевский, С. А. Анохина, А. Л. Баталов и др.]. Изд. 2-е, испр. и доп. — М. : Изд-во Сретенского монастыря, 2017. — 309 с.
64. Церковь Симеона Столпника [Эл. ресурс] // Великоустюгский музей-заповедник. URL: ustyug-museum.ru (дата обращения: 09.09.2019).
65. Шумилов С., прот. Реставрация и некоторые принципы содержания храма // *ЖМП*. — 2010. — № 3. — С. 85–88.
66. Шуньгина Е. В. Роль государственной инспекции по охране памятников Ленинграда в процессе восстановления Троицкого собора Александро-Невской лавры // *Известия РГПУ им. А. И. Герцена : Общественные и гуманитарные науки*. — 2008. — № 74–1. — С. 562–565.
67. Щенков А. С. Проблемы иконографии храма // Щенков А. С. Об иконографии и тектонике православного храма: (опыт содержательной интерпретации архитектурных форм) / А. С. Щенков, Т. Н. Вятчанина ; РААСН, НИИТАГ. — М. : [б. и.], 1996. — С. 9–21.
68. Щенков А. С. Специфика проблем охраны и реставрации памятников архитектуры в конце XX — начале XXI века // *Архитектурное наследие на рубеже XX и XXI веков: Проблемы реставрации и охраны наследия* / Под ред. А. С. Щенкова. — М. : КРАСАНД, 2010. — 144 с. — С. 6–17.
69. Ядрышников В. А. Чудо возрождения: История новгородской архитектурной реставрации. — СПб.: Изд-во «Крига», 2017. — 368 с.
70. Яковцевский К. М. Несколько слов о причинах исчезновения древностей в сельских церквях // *Новгород. епарх. ведомости* — 1904. — № 24. — С. 1608–1612.
71. Fleet Jh., Feireiss L. The Strength Of Sacred Buildings At The Beginning Of The 21st Century in Huff Post. — 12.12.2011. URL: https://www.huffingtonpost.com/2011/12/12/sacred-spaces-religious-architecture-closer-to-god_n_1138898.html (дата обращения: 26.03.2019).
72. P. Cavana. Il problema degli edifi di culto dismessi, in Stato, Chiese e pluralism confessionale. — Aprile 2009. URL: <https://www.statoechiese.it/contributi/il-problema-degli-edifici-di-culto-dismessi> (дата обращения: 26.03.2019).
73. Niglio O. Knowing, Preserving and Enhancing. The Cultural-Religious Heritage, in *Alma Tourism*. — 2017. — № 15. — P. 152–156.
74. Niglio O., Visenti C. (eds) *Conoscere, conservare, valorizzare il patrimonio culturale religioso*. — Roma, Aracne, 2017.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Софийский собор, Великий Новгород. Реставрационная музеефикация в правом приделе. 2018. Фото автора



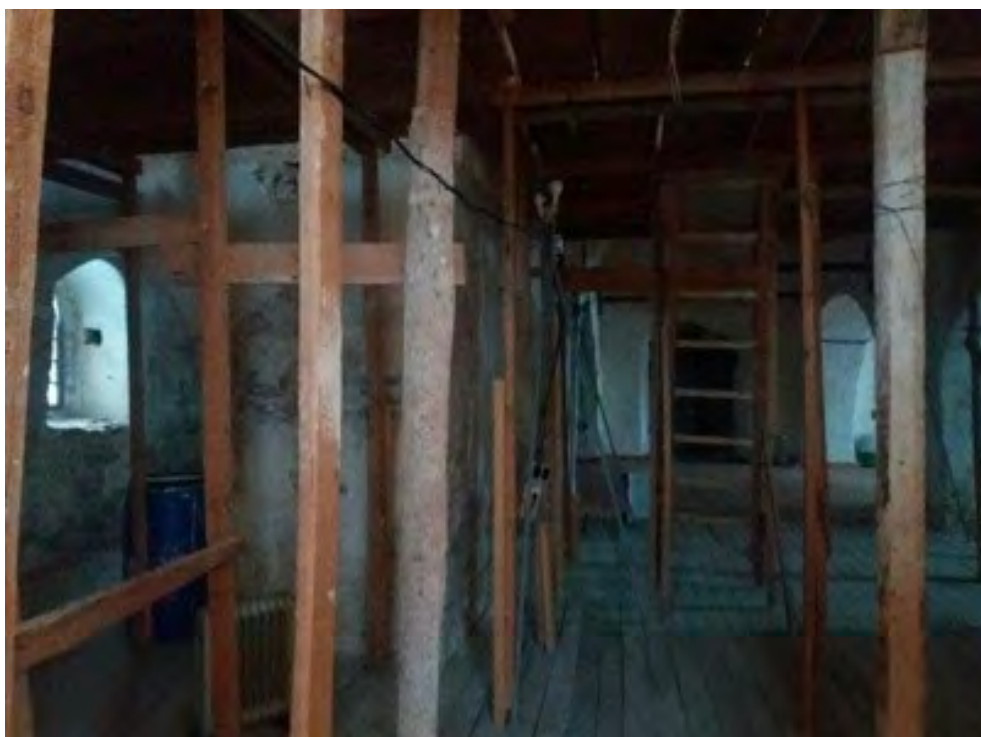
*Церковь Благовещения на Городище, Великий Новгород. 2019.
Источник: сетевое издание «Вновгороде.ру»*



*Церковь Благовещения на Городище, Великий Новгород. 2019.
Источник: сетевое издание «Вновгороде.ру»*



Рождественский собор Снеготорского монастыря, Псков. 2019. Фото автора



Рождественский собор Снетогорского монастыря, Псков. 2019. Фото автора



*Рождественский собор Снетогорского монастыря, Псков.
Придел, в котором совершаются богослужения. 2019. Фото автора*



Феодоровский собор, Санкт-Петербург. 2017. Фото автора



Освящение Троицкого собора 11.12.1957. АМ ДАНЛ



Освящение Троицкого собора 11.12.1957. АМ ДАНЛ



Центральный неф до реставрации. 1957. АМ ДАНЛ



Центральный неф после реставрации. 1959–1960. АМ ДАНЛ



Западная конха среднего нефа до реставрации. 1957. АМ ДАНЛ



Западная конха среднего нефа после реставрации. 1959–1960. АМ ДАНЛ



Кессонированная конха над алтарем до реставрации. 1957. АМ ДАНЛ



Кессонированная конха над алтарем до реставрации. 1957. АМ ДАНЛ



Кессонированная конха над алтарем после реставрации. 1959–1960. АМ ДАНЛ



Скульптура Троицкого собора. 1912. АМ ДАНЛ



Скульптура Троицкого собора до реставрации. 1957. АМ ДАНЛ



Скульптура Троицкого собора. 1912. АМ ДАНЛ



Скульптура Троицкого собора до реставрации. 1957. АМ ДАНЛ



Главный карниз. Модульоны до реставрации. 1957. АМ ДАНЛ



Главный карниз. Модульоны после реставрации. 1957. АМ ДАНЛ



Повторная реставрация собора 1959–1960 гг.
Конха над алтарной частью до реставрации. АМ ДАНЛ



*Повторная реставрация собора 1959–1960 гг.
Конха над алтарной частью после реставрации. АМ ДАНЛ*



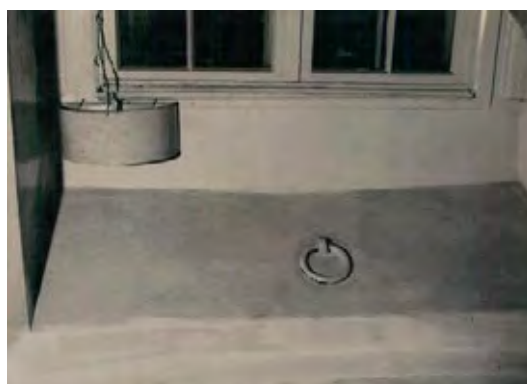
Участок живописи в главном куполе до реставрации. 1977. АМ ДАНЛ



Участок живописи в главном куполе после реставрации. 1977. АМ ДАНЛ



Подоконник в барабане главного купола до реставрации. 1977. АМ ДАНЛ



Подоконник в барабане главного купола после реставрации. 1977. АМ ДАНЛ

Третья премия

АДАПТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ В МУЗЕЕ ДЛЯ ЛЮДЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ

ПОБОЖАКОВА Анастасия Алексеевна
Кемеровский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования

На сегодняшний день в Российской Федерации не остаются без внимания люди с ограниченными возможностями здоровья. Специально для них открываются специализированные адаптационные центры, изучаются инновационные методы взаимодействия с различными группами, меняется общественное отношение к пониманию инвалидности. Полномерная жизнь для людей с ограниченными возможностями здоровья не представляется возможной не только без получения ими различных видов помощи и услуг, соответствующих только их социальным, но и культурным потребностям.

Выход в 2008 году Конвенции ООН о правах инвалидов¹, вступившая в силу 3 мая 2008 г., стала главным международным документом, заявившим о правах инвалидов. Прежде всего в концепции обращается внимание государств на создание безбарьерной среды, обеспечения доступности для инвалидов общественных зданий, учреждений культуры, спортивных площадок, транспорта. В Российской Федерации конвенция была принята спустя год. Принятие Конвенции ООН о правах инвалидов послужило основанием для усовершенствования законодательства России для людей с ограниченными возможностями здоровья, была создана государственная программа «Доступная среда» реализуемая на территории страны с 2011 года. По данным Федерального реестра инвалидов², на июль 2019 года общее количество людей, имеющих различные степени инвалидизации составляет 11 млн человек. Общее число инвалидов с каждым годом увеличивается. Исходя из статистических данных, становится актуальным создание и реализация государственных программ по социокультурной адаптации и интеграции для людей с ограниченными возможностями здоровья, направленных на обеспечение доступности к культурным ценностям находящихся в музейных фондах.

¹ Конвенция о правах инвалидов. Принята Генеральной Ассамблеей ООН от 13 декабря 2006 года [Электронный ресурс] // Официальный сайт Организации Объединённых Наций. — Режим доступа: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/disability.

² Численность инвалидов на 01.08.2019 [Электронный ресурс] // ФГИС ФРИ. — <https://sfri.ru/analitika/chislennost/chislennost?territory=1>.

Сегодня в музеях Российской Федерации появляются музейные программы для людей с ограниченными возможностями здоровья. Но для человека с какой-либо степенью инвалидности это, скорее всего, разовое событие, такие посещения не носят регулярного действия. Предлагаемые традиционные формы работы часто не способны удовлетворить познавательный интерес посетителей с инвалидностью, многие из них морально устарели. Некоторые, напротив, будучи забытыми, не используются, несмотря на то, что в них заключен серьезный социализирующий потенциал. В связи с этим можно констатировать наличие незначительного количества научных разработок, сосредоточенных на теоретическом осмыслении и практическом внедрении культурно-образовательных и рекреационных форм и методов работы, учитывающих особенности восприятия музейной аудитории с какими-либо нарушениями развития.

Данная работа посвящена незрячим и слабовидящим посетителям музеев. Описывается студенческий проект «Экспонат» созданный студентами Кемеровского института культуры. Приводятся способы адаптации художественного наследия для восприятия незрячими и слабовидящими.

Степень научной разработанности проблемы исследования

Специфика темы исследования обозначила необходимость привлечения широкой базы источников и литературы из различных научных областей. Об особенностях посетителей с нарушением зрительного анализатора написано. Практически полностью отсутствует методика создания тактильных экспонатов.

В сохранившихся записях советского дефектолога В. П. Кащенко содержится информация о большом социализирующем потенциале музея, и его социализирующих возможностях³. С первых дней работы Государственный Дарвиновский музей создает доступную среду для посетителей с различной степенью инвалидности, это освещается в работах А. И. Клюкиной⁴, О. П. Ваньшиной⁵, А. Н. Лужецкой⁶, Т. С. Кубасовой⁷.

Неоценимый вклад в выделении комплекса проблем, работы по созданию доступной средой российских музеев внес директор института профессиональной реабилитации и подготовки персонала Всероссийского общества слепых

³ Кащенко В. П. Воспитание и обучение трудных детей. Из опыта санатория-школы (фрагменты) / В. П. Кащенко // Воспитание и обучение детей с нарушениями развития. — 2013. — № 4. — С. 51–57.

⁴ Клюкина А. И. Государственный Дарвиновский музей — музей для всех / А. И. Клюкина // Воспитание и обучение детей с нарушением развития. — 2011. — № 8. — С. 32–40.

⁵ Ваньшин С. Н., Ваньшина О. П. Слепоглухие в музее : методическое пособие / С. Н. Ваньшин, О. П. Ваньшина. — М. : ГДМ, 2015. — 64 с.

⁶ Лужецкая А. Обездоленные и просветленные / А. Лужецкая // Мир музея. — 2009. — №11 (267). — С. 19–20.

⁷ Кубасова Т. С. Приспособление некоторых музеев Лондона для посещения людьми с ограничениями возможностей по здоровью / Т. С. Кубасова // Творчество инвалидов — неограниченные возможности. Организация в музеях выставок инвалидов и адаптация выставок для восприятия людьми с ограничениями здоровья: материалы обучающего семинара 18 октября 2011 года, Москва. — М., 2011. — С. 5–22.

«Реакомп» С. Н. Ваньшин⁸. Им впервые было разработано пособие, посвященное социокультурной реабилитации инвалидов музейными средствами.

Сотрудники Русского музея работают в направлении арт-терапии в своем учебном пособии «Арт-терапия в художественном музее» О. В. Платоновой и Н. Ю. Жвйтиашвили⁹ обосновывают успешность психокоррекционных занятий

Акцент в данной работе делается лишь на одном из методов психологической работы — арт-терапии, использующего возможности искусства для личностного развития человека с ограничениями и без них. В пособии представлены реализованные проекты, направленные на социокультурную адаптацию в детей с психическими нарушениями, слабовидящими и слабослышащими в условиях Государственного Русского музея.

На базе крупнейших художественных музеев Российской Федерации искусствоведы разрабатывают адаптированные программы исходя из инвалидирующих особенностей Л. Я. Шостак¹⁰, Е. В. Галактионова, С. В. Аксенова¹¹, Г. Б. Гусева¹², Е. Костылева¹³, А. В. Сулова¹⁴.

Исследование И. Н. Дониной которое впервые обосновывает и доказывает эффективность инклюзивного подхода и принцип универсального дизайна в социокультурной адаптации инвалидов музейными средствами¹⁵. В авторском проекте «Светлый мир», который был создан в Государственном музее истории религий применены инновационные музейно-педагогические приемы, способствующие адаптации инвалидов в музее¹⁶.

⁸ Ваньшин С. Н., Ваньшина О. П. Социокультурная реабилитация инвалидов музейными средствами : метод. пособие / С. Н. Ваньшин, О. П. Ваньшина. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : ГДМ, 2009. — 76 с.

⁹ Платонова О. В., Жвйтиашвили Н. Ю. Арт-терапия в художественном музее : учеб. пособие для студентов гуманитарно-художеств. вузов / А. В. Платонова, Н. Ю. Жвйтиашвили. — СПб. : СпецЛит, 2000. — 142 с.

¹⁰ Шостак Л. Я. Система воспитания детей с ограниченными возможностями в Эрмитаже / Л. Я. Шостак // Новые пути решения проблем детской инвалидности средствами культуры и искусства : метод. пособие. — М., 2001. — С. 92–108.

¹¹ Галактионова Е. В., Аксенова С. В. «Прикосновение к Радуге». Программа реабилитации искусством детей и подростков с нарушениями здоровья в Радищевском музее / Е. В. Галактионова, С. В. Аксенова // Справочник руководителя учреждения культуры. — 2011. — № 11. — С. 42–51.

¹² Гусева Г. Б. Рисуют незрячие дети : метод. пособие / Г. Б. Гусева. — Саратов : СГХМ им. А. Н. Радищева, 2011.

¹³ Костылёва Е. Ночь в музее. Работа со слепыми в Эрмитаже / Е. Костылёва // Эрмитаж. — 2010. — № 1–2.

¹⁴ Сулова А. В. Музей без порогов. Из опыта работы Государственного Русского музея с инвалидами с нарушениями опорно-двигательного аппарата / А. В. Сулова // Искусство для здоровья и социальных изменений : материалы науч.-прак. конференции (1–4 апреля 2005 г.). — СПб., 2005. — С. 177–179.

¹⁵ Дониная И. Н. Музей в социокультурной адаптации инвалидов : дис. ... канд. культурологии : 24.00.03 / Дониная Ирина Николаевна. — СПб., 2014. — 223 с.

¹⁶ Дониная И. Н. Музей в социокультурной адаптации инвалидов: программа «Светлый мир» Государственного музея религии / И. Н. Дониная // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2014. — № 7–1 (45). — С. 58–61.

Хотелось бы отметить работу В. В. Булгаковой¹⁷, в которой теоретически обосновывается процесс социокультурной интеграции инвалидов музейными средствами и приводятся примеры разработки научно-методических и практических рекомендаций, направленных на повышение качества музейных услуг для данной категории посетителей.

Сотрудниками музея «Гараж»¹⁸ составлено уникальное пособие, в котором впервые собран весь опыт работы с незрячими и слабовидящими посетителями музея. Состоящее из трех блоков, в нем подробно описаны необходимые мероприятия для адаптации музейного пространства.

Исходя из актуальности и степени изученности данной проблемы, определен **объект** исследования — тактильные экспонаты в музее.

Предметом исследования является опыт работы российских музеев по созданию тактильных экспонатов.

Цель исследовательской работы — охарактеризовать деятельность музеев по работе с посетителями с нарушением зрительного анализатора и разработать методические рекомендации по актуализации художественного наследия для данной категории.

Поставленная в работе цель обусловила необходимость решения следующих **задач**:

- охарактеризовать законодательство по отношению к правам инвалидов;
- дать характеристику основным принципам создания «доступного музея»;
- описать опыт работы отечественных музеев с незрячими и слабовидящими посетителями на примере ряда российских музеев;
- обосновать методику создания тактильных экспонатов художественного наследия и их тифлокомментирования.

Хронологические рамки исследования охватывают период с начала XX в., момента появления Государственного Дарвиновского музея, где впервые проводились экскурсии для инвалидов, по настоящее время.

Территориальные рамки ограничены территорией современной Российской Федерации.

Методы научного исследования

В представленной работе был применен *функциональный* метод для понимания проблематики и поля социокультурных функций музея. Для работы с законодательными документами, российскими публикациями, научными

¹⁷ Булгакова В. В. Деятельность музеев Сибири по социокультурной интеграции инвалидов: дис. ... канд. культурологии : 24.00.03 / Булгакова Виолетта Владимировна. — Кемерово, 2017. — 289 с.

¹⁸ Музей ощущений. Посетители с особенностями интеллектуального развития. Опыт музея современного искусства «Гараж» : методические рекомендации / Авдеев А., Махоней Э., Рязанова А., Сорокин А., Статников А., Талызина Л., Удьярова А., Экфорд А., Под ред. Мария Сарычева. — М. : Музей современного искусства «Гараж», Москва, 2018.

исследованиями по данной проблеме был использован *метод качественного и количественного анализа*. Для комплексного изучения специфики и формы работы с категорией людей с ограниченными возможностями здоровья в культурно-образовательной среде музея применен *коммуникационный метод*. *Психологический метод* был направлен на изучение специфики восприятия информации, музейных предметов посетителями с нарушением зрительного восприятия. *Аспектный анализ публикаций* использовался для выявления главных аспектов, описывающих информационный и культурно-образовательный потенциал музея в социокультурной адаптации инвалидов. *Метод сравнительного анализа* применяемых форм и методов работы использовался при анализе работы с посетителями с ограниченными возможностями здоровья в отечественных и зарубежных музеях.

Научная новизна

Изучено зарубежное и российское законодательство по отношению к посетителям музея с ограниченными возможностями здоровья. Выделены препятствующие барьеры, которые присутствуют в музеях и создающие трудности в навигации посетителей с ограниченными возможностями здоровья. Впервые дана характеристика тактильным экспонатам, а именно представляющих художественное наследие. Разработаны научно-методические и практические рекомендации по внедрению «Доступной среды» в музее для незрячих и слабовидящих посетителей. Предложена уникальная методика создания тактильной картины.

Теоретическая и практическая значимость работы

Основные положения и выводы исследования могут быть использованы при разработке и проведении музейных занятий в музеях, проводимых для аудитории с ограниченными возможностями здоровья, в процессах создания тактильных и интерактивных экспонатов. Предложенные рекомендации могут быть использованы в работе музейных педагогов, тифлопедагогов и психологов, реабилитологов, сотрудников музеев. Отдельные положения работы могут использоваться в учебном процессе при чтении лекций по дисциплинам «Психология и педагогика», «Музейная педагогика», «Основы музеологии», «Методика проведения туристских экскурсий», студентам музееведческих специальностей вузов.

Структура работы

Исследовательская работа состоит из введения, двух глав, разделенных на параграфы, заключения, списка литературы и приложений. Введение включает в себе сформулированные цели и задачи, а также актуальность и степень работанности данного исследования.

ГЛАВА 1. РЕАБИЛИТАЦИЯ ЛЮДЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОЙ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ МУЗЕЙНЫМИ СРЕДСТВАМИ

1.1. Законодательный мировой и российский опыт по отношению к посетителям с ограниченными возможностями здоровья в музеях

В данном параграфе мы дадим краткую характеристику основополагающим документам международного и российского уровня. Рассмотрим нормативно-правовые документы, отражающие главные принципы социокультурной жизни людей с ограниченными возможностями в обществе. Содержание данных документов состоит из рекомендаций о мере устранения навигационных препятствий, встречающихся в музее, возникающих при проведении экскурсий и культурно-образовательных мероприятий с учетом особенностей посетителей музеев.

С каждым годом увеличивается количество лиц с ограниченными возможностями здоровья. Это представляет собой масштабный процесс, требующий адаптации окружающего мира под особенности людей с ограниченными возможностями здоровья для успешной интеграции в общество¹⁹. На основании «Всемирного доклада об инвалидности», в современном мире живет более одного миллиарда человек (или 15 % от численности населения всей планеты), которые имеют степень инвалидности²⁰. По информации Организации Объединённых Наций, ежегодный число инвалидов увеличивается на 8 миллионов человек. Люди с ограниченными возможностями здоровья — инвалиды, одна из самых многочисленных социально незащищенных групп.

В Российской Федерации инвалиды, представляющие одну из самых многочисленных социально незащищенных групп. По данным Федерального реестра инвалидов, на июль 2019 года общее количество людей, имеющих различные степени инвалидизации составляет 11 млн человек.

В Конституции Российской Федерации и других законодательных актах обозначен принцип запрещающий дискриминацию человека, в том числе и по особенностям развития или физического состояния — инвалидности. Это отражено в большинстве законодательств стран мира.

Первым законодательством по отношению к правам инвалидов совместно с Всеобщей декларацией прав человека (1948)²¹ является Декларация социального прогресса и развития, провозглашенная резолюцией Генеральной Ассамблеи ООН в 1969 году²². Она состоит из статей, направленных на незащищенные слои населения, в том числе инвалидов.

¹⁹ Дони́на И. Н. Музей в социокультурной адаптации инвалидов : программа «Светлый мир» Государственного музея религии / И. Н. Дони́на // Там же. С. 58–61.

²⁰ Всемирный доклад об инвалидности / Всемирная организация здравоохранения, 2011 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.who.int/disabilities/world_report/2011/summary_ru.pdf.

²¹ Всеобщая декларация прав человека. Принята Генеральной Ассамблеей ООН 10.12.1948 [Электронный ресурс] // Официальный сайт Организации Объединённых Наций. — Режим доступа: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/declhr.

²² Декларация социального прогресса и развития. Принята Генеральной Ассамблеей ООН от 11 декабря 1969 года [Электронный ресурс] // Официальный сайт Организации Объединённых Наций. — Режим доступа: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/socdev.shtml.

Генеральная Ассамблея Организаций Объединённых Наций в 1975 году принимает Декларацию о правах инвалидов, порекомендовав всем международным организациям, работающим в данном направлении, всем странам, являвшимся членами ООН, принять в работу для осуществления в жизни основных принципов и положений Декларации²³.

Спустя 6 лет объявляется Международный год инвалидов, для изменения отношения современного общества к инвалидам такие мероприятия организует Организация Объединённых Наций. Международный год инвалидов проходит под лозунгом «Полное участие и равенство».

Советом Европы принимается «План мероприятий помощи людям с ограниченными возможностями здоровья в реализации их прав на 2006–2015 гг.»²⁴. В плане содержатся основные 15 направлений жизнедеятельности, в том числе повышения участия инвалидов в общественной, культурной и политической жизни, обеспечение доступности зданий и транспорта.

Сегодня очень широко обсуждаются вопросы взаимодействия учреждений культуры и людей с ограниченными возможностями. В большинстве стран Европы, по законодательству, инвалиды — это та категория, которая имеет доступ к основным культурным ценностям, что и здоровые люди.

Сегодня основы государственно-правовой и социальной защиты в помощь инвалидам основываются на регламентирующих документах различных уровней. Их можно разделить на пять групп: международные документы (Декларация о правах инвалидов, Конвенция о правах инвалидов и др.), государственные юридические акты Российской Федерации (Конституция РФ, Федеральные законы «О социальной защите инвалидов в Российской Федерации» и др.), законодательство субъектов Российской Федерации, распоряжения и постановления губернаторов краев и областей; распорядительные документы муниципальных органов управления, распорядительные документы социальных служб и учреждений, оказывающих помощь инвалидам.

Основным законодательным документом, регулирующим права инвалидов, является Федеральный Закон «О социальной защите инвалидов в Российской Федерации» № 181-ФЗ. Согласно определению, приведенному в законе, «инвалид — это лицо, которое имеет нарушения здоровья со стойким расстройством функций организма, обусловленное заболеваниями, последствиями травм или дефектами, приводящее к ограничению жизнедеятельности и вызывающее необходимость его социальной защиты»²⁵. По мнению многих экспертов, приведенный выше закон создал новую идеологию, основной целью которого является обеспечение инвалидам равных с другими гражданами возможностей и реализация

²³ Декларация о правах инвалидов. Принята Генеральной Ассамблеей ООН от 9 декабря 1975 года [Электронный ресурс] // Официальный сайт Организации Объединённых Наций. — Режим доступа: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/disabled.shtml.

²⁴ Ларицкая М. Л. Права лиц с ограниченными возможностями и механизмы их защиты на международном, европейском и российском уровнях / М. Л. Ларицкая // Вестник Том. гос. ун-та. — 2013. — № 373. — С. 104–107.

²⁵ Федеральный закон от 24 ноября 1995 г. № 181-ФЗ «О социальной защите инвалидов в Российской Федерации» (с изменениями и дополнениями) [Электронный ресурс] // Гарант — информационно-правовой портал. — Режим доступа: <http://base.garant.ru/10164504/>.

гражданских, экономических, политических и других прав и свобод, предусмотренных Конституцией РФ.

Изменения в законодательной базе, нацеленные на улучшение качества жизни инвалидов, требуют изменений в деятельности музейных учреждений, в том числе создании условий для социокультурной интеграции данной категории посетителей. В связи с этим проблема доступности объектов историко-культурного наследия является сегодня наиболее важной и в то же время недостаточно разработанной. «Разумное приспособление» и «универсальный дизайн» музейного пространства до сих пор остается одним из актуальных вопросов и серьезным тормозом в реализации государственной программы «Доступная среда». Также проблемная ситуация состоит в отсутствии эффективных музейных технологий, которые позволили бы организовать успешную социализацию инвалидов музейными средствами.

В законе «Об объектах культурного наследия народов Российской Федерации» устанавливается порядок обеспечения условий доступности для людей с ограниченными возможностями здоровья объектов культурного наследия, находящихся в собственности субъекта Российской Федерации²⁶.

Достойна отдельного внимания статья 35 закона «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации», в которой написано, что: «музейные предметы и музейные коллекции, включенные в состав Музейного фонда РФ и находящиеся в музеях РФ, открыты для доступа всех граждан». Также в статье приводятся три основания, по которым собственник или владелец имеет право устанавливать ограничения доступа к музейным предметам и коллекциям. Это неудовлетворительное состояние сохранности музейных предметов и коллекций; производство реставрационных работ; нахождение музейного предмета в хранилище (депозитари) музея²⁷.

Хотелось бы отметить, что в 2014 г. Указом Президента Российской Федерации был утвержден документ «Основы государственной культурной политики». В данном указе основной акцент направлен на вопрос обеспечения доступности гражданам с ограниченными возможностями здоровья права на участие в культурной жизни и доступа к культурным ценностям.

Поправки в законодательной базе за последнее десятилетие, направленные на улучшение качества жизни людей с ограниченными возможностями здоровья, требуют изменений в деятельности музеев. Поэтому встает проблема доступности объектов историко-культурного наследия. Сегодня она является важнейшей и в то же время недостаточно разработанной. Создание в экспозиции музея «универсального дизайна» до сих пор остается одним из нерешенных вопросов в реализации государственной программы «Доступная среда».

²⁶ Федеральный закон от 25 июня 2002 г. № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» (с изменениями и дополнениями) [Электронный ресурс] // Гарант — информационно-правовой портал. — Режим доступа: <http://base.garant.ru/12127232/>.

²⁷ Федеральный закон от 26 мая 1996 г. № 54-ФЗ «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» (с изменениями и дополнениями) [Электронный ресурс] // Гарант — информационно-правовой портал. — Режим доступа: <http://base.garant.ru/123168/>.

2.2. Реализация государственной программы

«Доступная среда» в музеях

В 2009 году по поручению Президента Российской Федерации Дмитрия Анатольевича Медведева разработана государственная программа «Доступная среда». Участниками программы стали 17 министерств и государственных органов. В их числе — Министерство культуры Российской Федерации.

Цель создания государственной программы — создание правовых, экономических и институциональных условий, способствующих интеграции инвалидов в общество и повышению уровня их жизни²⁸.

Одна из задач прописанная в паспорте подпрограммы «Обеспечение условий доступности приоритетных объектов и услуг в приоритетных сферах жизнедеятельности инвалидов и других маломобильных групп населения... формирование условий для беспрепятственного доступа инвалидов и других маломобильных групп населения к приоритетным объектам и услугам в сфере социальной защиты, здравоохранения, культуры, образования, транспорта, информации и связи, физической культуры и спорта».

Программа реализуется в сроки с 2011 по 2025 годы и предполагает 6 этапов реализации.

В Российской Федерации по данным Федеральной государственной службы статистики в настоящее время проживает приблизительно 12,1 млн людей с ограниченными возможностями здоровья, что составляет 8,2 процента населения страны. Отдельную группу людей с ограниченными возможностями составляют маломобильные граждане — более 40 млн человек или 27,4 процента населения.

Предпосылкой создания «Доступной среды» стала ратификация «Конвенции о правах инвалидов» от 13 декабря 2006 года. Российская Федерация подписала конвенцию в 2008 году и ратифицировала в 2012 году. Благодаря подписанию Конвенции были утверждены принципы, на которых базируется политика государства в отношении инвалидов.

Все учреждения культуры Российской Федерации являются участниками программы «Доступная среда». По условиям программы руководство музеев обязано адаптировать инфраструктуру здания и территорию учреждения для безбарьерного доступа людей с ограниченными возможностями здоровья.

Адаптация музеев для маломобильных людей — это современная задача музейных сотрудников, которая становится все более значимой и заметной, так как помогает всем нам формировать культуру уважения и принятия другого человека.

Создание «Доступной среды»²⁹ в музее важно не только для людей с ограниченными возможностями здоровья: незрячих и слабовидящих, глухих и слабослышащих, с нарушением опорно-двигательного аппарата, а также людей с ментальными особенностями. В категорию «доступной среды» также необходимо добавить: пожилых людей, беременных и многодетных мам, людей с временными ограничениями здоровья. В отечественном и зарубежном опыте ярко отражено

²⁸ Государственная программа Российской Федерации «Доступная среда» на 2011–2020 годы / Минтруд России. Режим доступа: <https://rosmintrud.ru> (дата обращения: 10.09.19).

²⁹ Чистый С. В., Зальцман Т. В., Леонтьева В. В., Авдеев А. В. Создание доступной среды в храме: комплексный подход. — М. : Лепта, 2018. — 122 с.

то, что для решения проблемы «доступной среды» важно не только технические решения, но и комплексное решение проблемы.

Основные этапы создания «Доступного музея» предполагают, во-первых, это доступные маршруты, адаптированный выход. Во-вторых, немаловажным фактором создания «Доступной среды» в музее является создания «архитектурной доступности», под ней понимается отсутствие архитектурных барьеров или предупреждающие знаки о них. Присутствие системы навигации и ориентирования в пространстве — тактильные наземные указатели, использование специализированных цветов для сигнального оформления, ограждающие элементы, поручни, соответствующая фактура материалов, освещение и др. В-третьих, это создание «информационной доступности» размещение навигации на всем пути следования людей с ограниченными возможностями здоровья, наличие адаптированной версии сайта для незрячих и слабовидящих с разделом о доступной среде и контактной информации о мероприятиях и экскурсиях, проводимых для людей с ограниченными возможностями здоровья. В-четвертых, это «ситуационная помощь», которая предполагает проведения любых мероприятий для каждой категории маломобильных граждан согласованные с соответствующими общественными организациями инвалидов. Один из главных критериев — это присутствие в музее специально обученных музейных педагогов, экскурсоводов, и музейных смотрителей, волонтеров, знающих о специфике работы с каждой категории инвалидности, возрастной группой и понимающих принципы этикета общения с такими людьми. Наличие специальной кнопки вызова персонала присутствующей рядом с пандусами, до комнат санузла. В каждом музее необходимо наличие оборудования для оказания ситуационной помощи (коляски, трости, коммуникаторы и т. д).

В 2007 году производственная компания «Вертикаль»³⁰, разрабатывающая и выпускающая тактильные мнемосхемы и изготавливающая книги для слабовидящих с шрифтом Брайля. Сегодня Тифлоцентр «Вертикаль» является одним из главных коммерческих предприятий, занимающихся вопросами доступности пространства и создания «доступной среды» для незрячих и слабовидящих, так и для всех категорий маломобильных групп. Главная задача компании — это разработка и производство тактильной продукции, изучение способов ориентации человек с нарушением зрительного анализатора. Специалистами проектно-конструкторского отдела непрерывно идет работа над улучшением качества выпускаемой тактильной продукции, разработка новых изделий для ориентации незрячего и слабовидящего человека в окружающем мире. Сотрудники компании являются обученными специалистами в области адаптации пространства для слепого человека и принимают постоянное участие в разработке ГОСТов и иной нормативной документации Российской Федерации, связанной с доступностью зданий для инвалидов.

Специалистами Тифлоцентра адаптированы социально-культурные учреждения, в том числе такие музеи, как Третьяковская галерея, Бородинская панорама, Музей «Коломенское», Невьянский государственный историко-архитектурный музей и многие другие.

³⁰ Тифлоцентр «Вертикаль» — тактильная продукция. URL: <https://tiflocentre.ru/> (дата обращения: 10.09.2019).

На официальном сайте компании «Вертикаль» представлены разработанные готовые решения «Доступной Среды» на объектах городской и транспортной инфраструктуры. В разделе «Как создать безбарьерную среду для маломобильной группы населения в социально-культурном учреждении» содержится план и техническое задание для создания доступной среды в экспозиционном зале музея³¹. Для обустройства доступного экспозиционного зала требуется установка двенадцати элементов.

Для идентификации слепыми и слабовидящими людьми в музее должна быть расположена тактильная пиктограмма «Зона получения информации». Для остальных категорий работает как система визуальной навигации.

Тактильно-звуковая мнемосхема устанавливается в музее для информирования человека об окружающем пространстве, о безопасных путях движения, ориентирах и особенностях помещения. Мнемосхема выполнена в формате «универсального дизайна», позволяя получить информацию об объекте независимо от ограничений.

Информационный тактильно-сенсорный терминал предназначен для обеспечения полной информацией о назначении учреждения, режиме его работы, а также доступных услугах. Специально для слепых применяется тактильно-сенсорный экран с озвучиванием контента голосом, для слабовидящих специальные режимы контрастности и увеличения. Для слабослышащих оборудуется встроенной индукционной петлей, а для колясочников управление терминалом переносится вниз.

Информационная бегущая строка в выставочном зале музея размещается для информирования слабослышащих и остальных категорий граждан по принципу «универсального дизайна». Для оповещения всех категорий о возникновении экстренной ситуации на объекте в целом (пожар, эвакуация). Для создания безопасных условий для передвижения незрячего человека, обозначения мест расположений выставочных экспонатов на полу музея размещают тактильную, направляющую разметку и тактильную предупредительную разметку.

Сотрудникам музеев в работе с людьми с ограниченными возможностями здоровья необходимо принять меры по адаптации оформлению экспозиции и выбору соответствующих экспонатов для представления особым посетителям. Адаптация экспонатов особенно важна для незрячих и слабовидящих. Рекомендовано на каждый раздел экспозиции иметь по 3–4 тактильных экспоната на каждый раздел экспозиции, отражающий суть и иллюстрирующий содержание³².

В зависимости от специфики экспонаты должны размещаться в определенном зале, музейной комнате или в специальных местах при витринах, в экспозиции быть мобильными, приносными для показа специальной группе во время экскурсии.

В создании «доступной экспозиции» допускается использование макетов, муляжей, рельефных копий, схем и планов (в том числе уменьшенные модели

³¹ Руководство по адаптации доступной среды в социально значимых учреждениях. Тифлоцентр «Вертикаль» — тактильная продукция. URL: <https://tiflocentre.ru/voprosy-po-adaptacii-kulturnye-zavedeniia-muzej.php> (дата обращения: 10.09.2019).

³² Ваньшин С. Н., Ваньшина О. П. Социокультурная реабилитация инвалидов музейными средствами : метод. пособ. — 2 изд. — М. : ГДМ, 2013.

архитектурных сооружений). Гораздо проще адаптировать экспозицию естественнонаучным³³ и палеонтологическим музеям. При создании дидактического материала для визуального и тактильного осмотра они могут использовать чучела животных, мех млекопитающих, перья птиц, гнезда птиц, скелеты и рога, раковины моллюсков, окаменелости, влажные препараты и даже живые объекты.

Необходимо подчеркнуть, что тактильные экспонаты должны быть выполнены из экологических материалов: гипоаллергенного пластика или гипса. Тактильный экспонат должен иметь гладкую форму без шероховатостей.

Сегодня интерактивные экспонаты пользуются большим успехом у посетителей. Такие экспонаты одновременно воздействуют на несколько органов чувств музейного посетителя: не только на зрительное восприятие, но и на слух, осязание, обоняние, иногда даже на вестибулярный аппарат человека. Незрячий человек не может визуально «посмотреть» экспонат, но благодаря слуху он может его услышать, ощутить запах, тактильно получить представление о нем. Интерактивные экспонаты также привлекают внимание обычных посетителей, детей всех возрастов.

Для оформления экспозиции необходимо соблюдать требования для инвалидов всех категорий. К интерактивным экспонатам посетители на инвалидной коляске должны иметь доступ, значит, установка таких экспонатов должна быть не выше 100 см и не ниже 45 см. Голосовая информация, сопровождающая видеоматериалы на мониторах должна дублироваться субтитрами для глухих.

При разработке этикеток необходимо учитывать, что крупная печать, яркие указатели и тексты с соблюдением цветовых контрастов облегчат доступ к информации не только слабовидящим, но и всем посетителям.

Подводя итог всему вышеперечисленному, хотелось бы отметить, что процесс создания «доступной среды» в стенах музея непрост. Он требует взаимодействия и партнерства со специалистами. Благодаря совместным усилиям архитекторов, дизайнеров, представителей организаций инвалидов, сотрудников государственных учреждений и самих людей с ограниченными возможностями здоровья удастся создать «музей доступный для каждого».

Таким образом, социокультурная интеграция граждан с ограниченными возможностями здоровья подразумевает процесс и результат предоставления им прав и возможностей для принятия участия во всех видах социальной жизни наравне с остальными членами общества в условиях, компенсирующих их отклонения в развитии и ограничения возможностей. Для этого требуется принятие широкого комплекса мероприятий на государственном уровне, который должен включать не только обеспечение беспрепятственного доступа ко всем учреждениям культуры, но и систематическую и планомерную работу по включению данной категории населения в социокультурную деятельность.

³³ Доступный музей // Государственный Дарвиновский музей.
URL: <http://www.darwinmuseum.ru/section/muzej-bez-bar-erov> (дата обращения: 10.09.2019).

ГЛАВА 2. ПРЕЗЕНТАЦИЯ НЕЗРЯЧИМ И СЛАБОВИДЯЩИМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ

2.1. Опыт создания тактильных экспонатов в музеях Европы и России

Работа с незрячими и слабовидящими в музее требует переосмысления традиционных форм взаимодействия с посетителями. Практически все музейные экспозиции работают на зрительном восприятии. У незрячих и слабовидящих людей познание окружающего мира происходит через осязание. Благодаря тактильному взаимодействию с музейным предметом, проходит получение представления о размере и форме предмета. На территории Российской Федерации установлено федеральное правило, запрещающее прикасаться к музейным предметам, представленным в экспозициях и выставках. Для такой категории музейных посетителей, как незрячие и слабовидящие сотрудники музеев создают тактильные макеты, копии, реконструкции и задействуют в работе предметы из научно-вспомогательного фонда.

Одними из первых обратили внимания на категорию инвалидов сотрудники Государственного Дарвиновского музея³⁴. Они стремились адаптировать экспозицию специально для всех категорий инвалидности, принимали посетителей с ограниченными возможностями здоровья. Все эти мероприятия проводились благодаря первому директору музея — Александру Федоровичу Котсу. Он пропагандировал принцип доступности и открытости музея для инвалидов. Самим директором регулярно на базе музея проводились экскурсии для слепых студентов. Во время Великой Отечественной войны сотрудниками музея проводились выездные выставки и лекции. В фондах хранится уникальная фотография начала XX века, на которой А. Ф. Котс знакомит с экспозицией незрячего человека, опирающегося на белую трость. Директор Дарвиновского музея держит в руке череп и дает возможность тактильно ощутить реконструкцию, сделанную с этого черепа.

Стоит отметить, что представление тактильных макетов животных и предметов естественно-научного фонда, а также скульптур практически не составляет труда. Для демонстрации образа животного можно использовать чучела животных, мех млекопитающих, перья птиц, гнезда птиц, сухих ракообразных и иглокожих, раковины моллюсков, муляжи, игрушки, модели и многое другое.

Вопрос методики создания тактильных картин остается открытым и практически не исследованным на сегодняшний день. До сих пор отсутствуют единые образные методические рекомендации по созданию таких картин.

Существуют уникальные тифломузеи, разработанные специально для такой категории посетителей, как незрячие. Один из ярких примеров — это музей для слепых имени Ф. Кавассо, расположенный в Болонье на севере Италии. В экспозиции музея адаптировано и создано около 40 трехмерных копий произведений живописи, выполненных в специальной технике барельефов. Каждая из них является точным «переводом» картины. Каждый экспонат дополнен историческим

³⁴ Ваньшин С. Н. Слепые и живопись [Электронный ресурс] // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. — 2015. — № 4 (19). — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/slepye-i-zhivopis>.

и художественным описанием и фоторепродукцией, которую можно изучить слабовидящим при помощи оптических приспособлений³⁵.

В Лувре размещены предупреждающие знаки о том, что экспонаты трогать руками запрещено. В 1995 году открылась выставка скульптур, адаптированных специально для особенной категории людей. В основном аудитория Тактильной галереи — это незрячие и слабовидящие люди. Тактильная галерея — это единственное место в музее, где любой посетитель может прикоснуться к экспонату руками.

Галерея создавалась специально для незрячих и слабовидящих, ее может посетить любой желающий. По выходным дням в Тактильной галерее проводятся экскурсионные туры, в ходе которых предлагается на время с помощью светонепроницаемой маски ощутить себя незрячим и изучить выставку вслепую.

В 2015 году в музее Прадо в Мадриде появилась выставка произведений искусства — картин великих художников, созданная для незрячих и слабовидящих людей. Тактильная поверхность картины позволяет пальцами считывать образы³⁶.

Изготовлением 3D-копий картин для Прадо занималась испанская печатная компания Estudios Durero. Процесс создания тактильной картины начинается с создания фотографии высокого разрешения и выбора текстуры и материалов, благодаря которым усилится восприятие. Затем с помощью специальных чернил печатается принт, и химическим способом ему добавляется объем: ультрафиолетовый свет взаимодействует с чернилами, не повреждая цвет и прибавляя картинке несколько слоев.

С помощью этой уникальной техники в музее Прадо представлены тактильные картины: «Рыцарь с рукой на груди» Эль Греко, «Натюрморт с артишоками, цветами и стеклянными сосудами» Хуана ван дер Хамена, «Кузница Вулкана» Диего Родригеса де Сильва-и-Веласкеса (Диего Веласкес) и многие другие шедевры мировой живописи.

Передовой опыт работы зарубежных музеев позволяет разрабатывать современные инклюзивные музейные программы. В Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (далее — ГМИИ) для незрячих и слабовидящих посетителей доступны тактильные макеты картин, представленных в рамках наиболее значимых выставочных проектов музея, образовательные программы, приуроченные к выставкам, а также тематические мастер-классы по постоянной экспозиции. Тактильные макеты сопровождаются этикетками, выполненными шрифтом Брайля.

В музеях проводятся тактильные мастер-классы, один из них («Натюрморт — мир на сто») проводился в рамках выставки «Эпоха Рембрандта и Вермеера. Шедевры Лейденской коллекции». В ходе мастер-класса выяснялось, что в натюрморте XVII века каждый предмет имел свое символическое значение. Например, хрупкое стекло и зрелые фрукты напоминали о недолговечности земной жизни, лимон означал умеренность, а колосок был символом бессмертия души.

Для музеев Москвы созданием тактильных картин занимается студия Шу. Профессиональные скульпторы создают картины в несколько этапов.

³⁵ Ваньшин С. Н. Указ. соч.

³⁶ Сидорова А. В музее Прадо слепые могут прикоснуться к шедеврам [Электронный ресурс] // Gallerix.ru: сайт. — Режим доступа: <https://gallerix.ru/news/world/201503/v-muzee-prado-slepye-mogut-prikosnutsya-k-shedevram/>.

Начальный — это лепка вручную и упрощение мелких деталей картины из пластилина. Следующий этап — это отливка полученного рисунка в силиконовой форме. Затем идет тиражирование полученной картины. Эти картины в уменьшенном формате располагаются рядом с оригинальной версией картины. Все тактильные макеты тестируются незрячими и слабовидящими, а затем дорабатываются по их замечаниям. Тактильные картины студии Шу представлены в ГМИИ, в Музее современного искусства «Гараж», в Музеях Кремля, в Еврейском музее и центре толерантности, в Музее русского импрессионизма.

В 2015 году на фестивале «Интермузей» Детская картинная галерея из Самары представила публике один из способов изготовления тактильных макетов и картин подручными средствами. Сотрудники галереи для изготовления в натуральную величину копий некоторых экспонатов и уменьшенных в масштабе фасадов зданий и даже картин применили технологию папье-маше. На изготовление подобного экспоната уходит много времени и труда одного художника. Однако этот способ создания тактильных картин приносит пользу благодаря хорошей проработке деталей.

Компанией «Вертикаль», специализирующейся на выпуске тактильных немосхем и книг для слабовидящих по системе Брайля, разрабатываются и изготавливаются изделия 2D и 3D с тифлокомментариями для незрячих и слабовидящих людей. Для передачи тактильной информации используется рельефное изображение, выполненное в вертикальной проекции на полноцветное изображение. Тактильное изображение дублируется звуковой информацией и точечным шрифтом по системе Брайля. Специалистами разрабатываются также 3D-картины. Методом вакуумной формовки и прокладки оригинального цветного изображения получается универсальный портрет, который на ощупь могут «увидеть» totally незрячие люди и люди с остаточным зрением, а с помощью тифлокомментариев — услышать его краткое описание. Такие тактильные картины пользуются большим спросом в учебных и культурных учреждениях.

В Омском областном музее изобразительных искусств имени М. А. Врубеля³⁷ реализуют проект для детей с ограниченными возможностями здоровья «Песок помнит солнце», в рамках которого дети знакомятся с 3D-картинами известных художников. Специалистами музея для создания картин использован интересный прием. Когда картина составлена из разных, неоднородных материалов и фактур, то тактильные ощущения и впечатления у незрячих будут ярче. К примеру, создавая тактильный фрагмент картины Андреаса Схелфхаута «Вид Дортрехта в четырех лье от Роттердама», воду на картине сделали из гладкого и прохладного по осязанию стекла, а берег — из более теплой и ворсистой ткани (или бархатной бумаги).

Опыт Дарвиновского музея находит применение в разных регионах России, в том числе в Кемеровской области. Хотя в большинстве музеев Кузбасса только начинается работа по созданию доступной среды. К сожалению, даже не во всех из них установлены элементарные приспособления для комфортного пребывания инвалидов в здании музея.

³⁷ Омский областной музей изобразительного искусства им. М. А. Врубеля [Электронный ресурс]: офиц. сайт. — Режим доступа: <http://vrubel.ru/>.

2.2. Методика адаптации художественного наследия для незрячих и слабовидящих

Посещая музейное учреждение, инвалиды сталкиваются с барьерами нескольких форм. Остановимся на одном более подробно. Так, например, информационный или коммуникативный барьер мешает доступу инвалидов к музейной экспозиции или связанной с ней значимой информацией, ограничивая, таким образом, поле их личной социокультурной самореализации. По нашему мнению, данный барьер возникает в связи с отсутствием специальных каналов музейной коммуникации, ориентированных на посетителей с сенсорными и когнитивными нарушениями

В прошлое уходят музеи, в которых посетители чувствуют себя сторонними наблюдателями. Пассивно прохаживаться по залам, разглядывая фото и мелкие предметы, нудно, и потому молодежь без интереса откликается на призыв принять участие в культпоходе. Современные интерактивные технологии в музее поднимают экспозиции на новый уровень. Они позволяют посетителям активно взаимодействовать с экспонатами.

Работа с группой посетителей, имеющих проблемы со зрением, нуждается в особом подходе, так как в основном все экспозиции работают на зрительном восприятии. Познание мира у слепых и слабовидящих людей происходит через осязание. Через тактильное восприятие проходит получение представления о размере и форме предмета. В музее действует установленное федеральное правило: «руками экспонаты не трогать».

Специально для слабовидящих людей в музее создаются макеты, копии, реконструкции и используют предметы из научно-вспомогательного фонда. Так же как и осязание, у людей с ограниченными возможностями важную роль играет слуховое восприятие. Слабовидящие свободно с помощью звукового ряда определяют предметные и пространственные свойства окружающего мира. Необходимо в работе с данной группой посетителей использовать звуки и предметы для тактильного осмотра.

Вдохновившись успешностью проектов для людей с нарушением зрительного анализатора сентябре 2016 года нами был придуман проект «Экспонат» (Рис. 1) предназначенный для слепых и слабовидящих студентов Кемеровского института культуры³⁸.

Для создания тактильной репродукции была выбрана картина «Аттракцион» Андрея Геннадьевича Поздеева, подлинник которой находится в коллекции живописи и графики Кемеровского государственного института культуры.

Картина «Аттракцион» подарена Кемеровскому институту культуры и искусств в 1994 году Комитетом по культуре и туризму администрации Кемеровской области. Данное произведение было отреставрировано в 2012 году по инициативе проректора по научной и инновационной деятельности А. В. Шункова в рамках студенческого проекта «Спаси картину», руководителем которого являлась Н. С. Попова, доцент каф. культурологии, а исполнителями студенты гр. ДПИ-091 М. С. Воронина и К. А. Коровина [1]. Является жемчужиной художественной

³⁸ Побожакова А. А. Потенциал музейного проектирования в адаптации лиц с ограниченными возможностями (на примере проекта «Экспонат») // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). Культура евразийского региона. — 2017. — № 3 (13). — С. 256–258.

коллекции КемГИК, она представляет особый интерес для создания проекта «Экспонат», отличаясь ясностью абстрактного геометрического решения и высоким насыщенным колоритом.

Как выяснилось в процессе работы над проектом, данные яркие цвета доступны людям с остаточным зрением. По нашей задумке, в проекте используется техника аппликации, 3D-печати отдельных элементов. Созданная репродукция, которая позволит тактильно ощутить изображение, то есть реально прикоснуться к шедевру. Все элементы выполнены в той же цветовой гамме, что и в оригинале.

В реализации данного проекта мы столкнулись с трудностями. Дело в том, что методика разработки картин для слепых отсутствует. Для разработки проекта была получена профессиональная специализация музеев изобразительного искусства им. Врубеля, занимающихся вопросами инклюзии в художественных музеях. Специалистами было особо отмечено правильность нашего выбора художественного произведения с точки зрения цвета — ярко оранжевый, зеленый, желтый, черный и белый. Именно эти цвета видят люди с остаточным зрением. Кроме того, по мнению музейных специалистов, существовало несколько способов создания картины. Нам было предложено уменьшить масштаб картины в половину, так как это будет комфортно и для осмотра, и для размещения.

С технической точки зрения у картины существовало несколько вариантов исполнения. Так, например, рассматривался вариант, где фон, на котором на одну высоту выступают все элементы, но в центре есть условное деление прочерченными «рвами» или разными фактурами. Или другой, второй вариант — две высоты для двух планов (0,5 см и 1 см). Также можно задать для каждого цвета свою высоту, разница между высотами должна составлять не менее 2 мм.

Нами было принято решение остановиться на варианте создания разной высоты деталей (*Рис. 2*).

Для реализации технической части проекта мы обратились в кемеровскую фирму 3D-печати. Ими была проведена работа по трехмерному моделированию, созданию трафаретов (*Рис. 3*). За основу было взято оргстекло и бумажная имитация холста. С помощью 3D-принтера из пластика созданы 3D-детали картины (*Рис. 4*). Для каждого цвета была задана высота, к примеру, для белого высота составляет 2 мм, а для зеленого 8 мм. По завершению разработки тактильных фрагментов при помощи дихлорэтана детали были приклеены на холст.

Один из аспектов проекта — создание аудиогuida к картине. Процесс создания аудиогuida усложняется тем, что тифлокомментирование очень деликатный вопрос, и для него требуются большие знания и профессиональный опыт.

Проведенная на сегодняшний день работа над проектом позволила объединить несколько больших этапов работы: во-первых, это выбор картины с приемлемым изображением, включающим в себя небольшое количество элементов и яркий цвет. С учетом того, что проект выполняется на базе образовательного учреждения, выбор произведения для создания проекта был сделан из коллекции живописи и графики Кемеровского государственного института культуры в соответствии с законом о соблюдении авторских прав при дальнейшем продвижении и использовании проекта.

Создана 3D-репродукция произведения А. Г. Поздеева «Аттракцион» для экспонирования. С правой стороны картины размещена этикетка, содержащая информацию о картине на кириллице и шрифте Брайля (*Рис. 6*). Записан фрагмент

тифлокомментирования (аудиогид), которое позволит «полностью увидеть» произведение А. Г. Поздеева слабовидящим и слепым.

В ходе проведенного эксперимента при демонстрации картины слабовидящему студенту, обучающемуся в Кемеровском институте культуры, был получен позитивный отзыв о тактильной картине. Так, по его словам, он впервые смог получить представление о картине, различить некоторые цвета и даже проследить сюжет, изображенный автором (Рис. 5).

На наш взгляд, работа над данным проектом дает дальнейшую возможность для создания и продвижения произведений художественного искусства для удовлетворения культурно-образовательных, культурно-эстетических потребностей для незрячих и слабовидящих, которые в соответствии с Конвенцией о правах инвалидов³⁹ должны иметь доступ к произведениям культуры и искусства в доступных формах.

К сожалению, не каждый музей может позволить себе создание экспозиции для данной категории посетителей, даже с учетом того, что данное направление является одним из приоритетных в современной социокультурной деятельности. Однако совместная деятельность образовательных учреждений, музеев, специализированных библиотек позволит создавать и продвигать подобные проекты.

Работа над проектом не завершена, планируется работа по созданию еще 6 тактильных картин, которые будут выполнены в различных техниках, таких как: аппликация, лепка из гипса и др.

Данные проекты особенно актуальны в связи с тем, что необходимо повышение уровня доступности приоритетных объектов и услуг в жизнедеятельности людей с ограниченными возможностями здоровья, а также преодоление социальной разобщенности в обществе и формирование позитивного отношения к ним. Развитие данного нового направления деятельности современного музея на сегодняшний день является одним из приоритетных. В условиях создания культурно-образовательного пространства Кузбасса и реализации проекта «Кластер культуры» работа с данной категорией посетителей приобретает особое значение⁴⁰.

Проведенная на сегодняшний день работа над проектом позволила объединить несколько больших этапов работы: во-первых, выбор картины с приемлемым изображением, включающим в себя небольшое количество элементов и яркий цвет. С учетом того, что проект выполняется на базе образовательного учреждения, выбор произведения для создания проекта был сделан из коллекции живописи и графики Кемеровского государственного института культуры в соответствии с законом о соблюдении авторских прав при дальнейшем продвижении и использовании проекта. Во-вторых, создана 3D-репродукция произведения А. Г. Поздеева «Аттракцион» для экспонирования. В-третьих, создано описание картины при помощи шрифта Брайля, а также разработана этикетка, которая размещена рядом с экспонатом и позволяет получить более детальное описание.

³⁹ Всемирный доклад об инвалидности / Всемирная организация здравоохранения, 2011 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.who.int/disabilities/world_report/2011/summary_ru.pdf.

⁴⁰ Шунков А. В., Пономарёв В. Д. Кемеровский государственный институт культуры в сибирском кластере искусств: интеграция науки, образования и творчества для развития человеческого потенциала в регионе // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2018. — № 45/2. — С. 13–20.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сегодня социокультурная реабилитация и адаптация людей с ограниченными возможностями здоровья представляет собой процесс и результат получения прав и возможностей для участия во всех видах социальной жизни наравне с остальными гражданами. Все это требует проведения широкого круга мероприятий, начиная с государственного уровня, который должен создавать не только беспрепятственные условия в социокультурных учреждениях, но и работу, предполагающую реабилитацию в культурной среде.

Анализ и обобщение публикаций показывает, что на данный момент современные музеи занимают определенную позицию в системе культуры и образования, привлекая к участию в культурно-образовательной деятельности различные категории посетителей, в том числе лиц с нарушением зрительного анализатора. Адаптация незрячих и слабовидящих к условиям современной жизни с помощью разных культурных мероприятий все чаще понимается музеями как одно из важных направлений музейной коммуникации.

Резюмируя все вышеперечисленное, хотелось бы отметить следующее. Несмотря на присутствующие трудности, на территории Российской Федерации идет работа по обеспечению равных возможностей, созданию «доступной среды» и осуществлению «безбарьерного» музейного пространства. Активно создаются и применяются специализированные программы и проекты для посетителей музеев с ограниченными возможностями здоровья. Видя разнопрофильность российских музеев можно отметить, что для многих инклюзия — совершенно новая форма работы. Здесь хотелось бы отметить, что для улучшения качества работы и создания специализированных условий, музеи должны устанавливать партнерство с органами местной власти, органами социальной защиты населения, волонтерами и различными учреждениями, ставящими своей целью решение вопросов интеграции и адаптации в обществе людей с ограниченными возможностями здоровья.

Установление и развитие разнообразных партнерских отношений специалистов музейного дела и других учреждений культуры позволит осуществлять совместные социально-ориентированные сетевые проекты как в музейном, так и во внемузейном пространстве. Безусловно, работа с посетителями с ограниченными возможностями требует переосмысления традиционных представлений о способах презентации музейной информации, выработки новых форм интерпретации экспозиционного материала. Совершенствование системы социально-культурной интеграции инвалидов средствами музеев предполагает углубленное изучение проблем различных категорий инвалидов (по возрасту, полу, патологии, ограничениям жизнедеятельности) и их потребностей в тех или иных видах музейной деятельности; разработку системы показателей эффективности их реализации; актуализирует задачу подготовки соответствующих кадров.

Внедрение тактильных экспонатов, обеспечение тактильными этикетками с шрифтом Брайля и тифлокомментированием — как в комплексе, так и по отдельности — способно значительно повысить интерес к музейной экспозиции и поддерживать его в длительной перспективе, обеспечивая тем самым устойчивый дополнительный приток посетителей с ограниченными возможностями

здоровья и способствуя формированию нового, «доступного» восприятия музея в контексте стремительного развития современного музея.

Студенческий проект «Экспонат» в будущем продолжит свое развитие. Будет продолжена работа по созданию тактильных картин на базе Кемеровского института культуры. Совместно с искусствоведами произведен отбор из художественной коллекции КемГИК. Планируется создание еще 6 тактильных картин, которые будут выполнены в различных техниках, таких как: аппликация, лепка из гипса.

На наш взгляд, работа над данным проектом дает дальнейшую возможность для создания и продвижения произведений художественного искусства в целях удовлетворения культурно-образовательных, культурно-эстетических потребностей незрячих и слабовидящих, которые в соответствии с Конвенцией о правах инвалидов должны иметь доступ к произведениям культуры и искусства в доступных формах. К сожалению, не каждый музей может позволить себе создание экспозиции для данной категории посетителей, даже с учетом того, что данное направление является одним из приоритетных в современной социокультурной деятельности.

Благодаря представленному исследованию, был разработан комплекс научно-методических и практических рекомендаций по созданию условий «Доступной среда», способствующих успешному включению людей с ограниченными возможностями с социокультурную среду музея.

Проведенное исследование не исчерпывает всех сторон проблемы адаптации художественного наследия для людей с нарушением зрительного анализатора.

В будущем результаты, полученные в ходе исследования, могут дополнить теоретико-методологическую основу для изучения развития людей с нарушением зрительного анализатора, применены в практической музейной деятельности в процессе создания тактильных экспонатов для незрячих и слабовидящих, в целях повышения уровня оказания услуг лицам с ограниченными возможностями здоровья по предоставлению доступа к культурным ценностям. Полученные данные могут быть использованы в культурно-образовательной деятельности музеев, при разработке экскурсионных программ.

Представленные результаты исследования также могут использоваться в высших учебных заведениях, готовящих сотрудников для музеев.

Перспективным направлением дальнейших исследований с учетом полученных результатов может стать научно-исследовательская работа по таким направлениям, как методика разработки тактильных экспонатов и картин с помощью различных техник и материалов доступа всех категорий граждан к основным музейным экспозициям, развитие художественного и эстетического восприятия детей-инвалидов в музейной среде и др. Использование современных технологий для обеспечения доступа всех категорий людей с ограниченными возможностями здоровья, включая категорию слепоглухих к музейным экспозициям, создания условий для эстетического и художественного развития людей с ограниченными возможностями в музейном пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгакова, В. В. Деятельность музеев Сибири по социокультурной интеграции инвалидов : дис. ... канд. культурологии : 24.00.03 / Булгакова Виолетта Владимировна. — Кемерово, 2017. — 289 с.
2. Ваньшин, С. Н. Слепые и живопись [Электронный ресурс] // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. — 2015. — № 4 (19). — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/slepye-i-zhivopis>.
3. Ваньшин, С. Н., Ваньшина О. П. Социокультурная реабилитация инвалидов музейными средствами. — 2 изд. — М. : ГДМ, 2013.
4. Ваньшин, С. Н., Ваньшина, О. П. Слепоглухие в музее : метод. пособие / С. Н. Ваньшин, О. П. Ваньшина. — М. : ГДМ, 2015. — 64 с.
5. Ваньшин, С. Н., Ваньшина, О. П. Социокультурная реабилитация инвалидов музейными средствами : метод. пособие / С. Н. Ваньшин, О. П. Ваньшина. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : ГДМ, 2009. — 76 с.
6. Всемирный доклад об инвалидности / Всемирная организация здравоохранения, 2011 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.who.int/disabilities/world_report/2011/summary_ru.pdf.
7. Всеобщая декларация прав человека. Принята Генеральной Ассамблеей ООН 10.12.1948 [Электронный ресурс] // Официальный сайт Организации Объединённых Наций. — Режим доступа: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/declhr.
8. Галактионова, Е. В., Аксёнова, С. В. «Прикосновение к Радуге». Программа реабилитации искусством детей и подростков с нарушениями здоровья в Радищевском музее / Е. В. Галактионова, С. В. Аксёнова // Справочник руководителя учреждения культуры. — 2011. — № 11. — С. 42–51.
9. Государственная программа Российской Федерации «Доступная среда» на 2011–2020 годы // Минтруд России. — Режим доступа: <https://rosmintrud.ru> (дата обращения: 10.09.19).
10. Гусева, Г. Б. Рисуют незрячие дети : метод. пособие / Г. Б. Гусева. — Саратов : СГХМ им. А. Н. Радищева, 2011.
11. Декларация о правах инвалидов. Принята Генеральной Ассамблеей ООН от 9 декабря 1975 года [Электронный ресурс] // Официальный сайт Организации Объединённых Наций. — Режим доступа: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/disabled.shtml.
12. Декларация социального прогресса и развития. Принята Генеральной Ассамблеей ООН от 11 декабря 1969 года [Электронный ресурс] // Официальный сайт Организации Объединённых Наций. — Режим доступа: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/socdev.shtml.
13. Доница, И. Н. Музей в социокультурной адаптации инвалидов : дис. ... канд. культурологии : 24.00.03 / Доница Ирина Николаевна. — СПб., 2014. — 223 с.
14. Доница, И. Н. Музей в социокультурной адаптации инвалидов : программа «Светлый мир» Государственного музея религии / И. Н. Доница // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2014. — № 7–1 (45). — С. 58–61.
15. Доступный музей // Государственный Дарвиновский музей. — URL: <http://www.darwinmuseum.ru/section/muzej-bez-bar-erov> (дата обращения: 10.09.2019).
16. Кащенко, В. П. Воспитание и обучение трудных детей. Из опыта санатория-школы (фрагменты) / В. П. Кащенко // Воспитание и обучение детей с нарушениями развития. — 2013. — № 4. — С. 51–57.

17. Клюкина, А. И. Государственный Дарвиновский музей — музей для всех / А. И. Клюкина // Воспитание и обучение детей с нарушением развития. — 2011. — № 8. — С. 32–40.
18. Конвенция о правах инвалидов. Принята Генеральной Ассамблеей ООН от 13 декабря 2006 года [Электронный ресурс] // Официальный сайт Организации Объединённых Наций. — Режим доступа: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/disability.
19. Костылёва, Е. Ночь в музее. Работа со слепыми в Эрмитаже / Е. Костылёва // Эрмитаж. — 2010. — № 1–2.
20. Кубасова, Т. С. Приспособление некоторых музеев Лондона для посещения людьми с ограничениями возможностей по здоровью / Т. С. Кубасова // Творчество инвалидов — неограниченные возможности. Организация в музеях выставок инвалидов и адаптация выставок для восприятия людьми с ограничениями здоровья : материалы обучающего семинара 18 октября 2011 года, Москва. — М., 2011. — С. 5–22.
21. Ларицкая, М. Л. Права лиц с ограниченными возможностями и механизмы их защиты на международном, европейском и российском уровнях / М. Л. Ларицкая // Вестник Том. гос. ун-та. — 2013. — № 373. — С. 104–107.
22. Лужецкая, А. Обездоленные и просветленные / А. Лужецкая // Мир музея. — 2009. — № 11 (267). — С. 19–20.
23. Музей ощущений. Посетители с особенностями интеллектуального развития. Опыт музея современного искусства «Гараж» : методические рекомендации / Авдеев А., Махоней Э., Рязанова А., Сорокин А., Статников А., Талызина Л., Удьярова А., Экфорд А., Под ред. Мария Сарычева. — М. : Музей современного искусства «Гараж», 2018.
24. Омский областной музей изобразительного искусства им. М. А. Врубеля [Электронный ресурс]: офиц. сайт. — Режим доступа: <http://vrubel.ru/>.
25. Платонова, О. В., Жвйтиашвили, Н. Ю. Арт-терапия в художественном музее : учеб. пособие для студентов гуманитарно-художеств. вузов / А. В. Платонова, Н. Ю. Жвйтиашвили. — СПб. : СпецЛит, 2000. — 142 с.
26. Побожакова, А. А. Потенциал музейного проектирования в адаптации лиц с ограниченными возможностями (на примере проекта «Экспонат») // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). Культура евразийского региона. — 2017. — № 3 (13). — С. 256–258.
27. Руководство по адаптации доступной среды в социально значимых учреждениях // Тифлоцентр «Вертикаль» — тактильная продукция. URL: <https://tiflocentre.ru/voprosy-po-adaptacii-kulturnye-zavedeniia-muzej.php> (дата обращения: 10.09.2019).
28. Сидорова, А. В. Музее Прадо слепые могут прикоснуться к шедеврам [Электронный ресурс] // Gallerix.ru: сайт. — Режим доступа: <https://gallerix.ru/news/world/201503/v-muzee-prado-slepye-mogut-prikosnutsya-k-shedevram/>.
29. Создание доступной среды в храме: комплексный подход. — М. : Лепта, 2018. — 122 с.
30. Суслова, А. В. Музей без порогов. Из опыта работы Государственного Русского музея с инвалидами с нарушениями опорно-двигательного аппарата / А. В. Суслова // Искусство для здоровья и социальных изменений : материалы науч.-прак. конференции (1–4 апреля 2005 г.). — СПб., 2005. — С. 177–179.
31. Тифлоцентр «Вертикаль» — тактильная продукция. — URL: <https://tiflocentre.ru/> (дата обращения: 10.09.2019).
32. Федеральный закон от 24 ноября 1995 г. № 181-ФЗ «О социальной защите инвалидов в Российской Федерации» (с изменениями и дополнениями) [Электронный ресурс] // Гарант — информационно-правовой портал. — Режим доступа: <http://base.garant.ru/10164504/>.

33. Федеральный закон от 25 июня 2002 г. № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» (с изменениями и дополнениями) [Электронный ресурс] // Гарант — информационно-правовой портал. — Режим доступа: <http://base.garant.ru/12127232/>.
34. Федеральный закон от 26 мая 1996 г. № 54-ФЗ «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» (с изменениями и дополнениями) [Электронный ресурс] // Гарант — информационно-правовой портал. — Режим доступа: <http://base.garant.ru/123168/>.
35. Численность инвалидов на 01.08.2019 [Электронный ресурс] // ФГИС ФРИ. — Режим доступа <https://sfri.ru/analitika/chislennost/chislennost?territory=1>.
36. Шостак, Л. Я. Система воспитания детей с ограниченными возможностями в Эрмитаже / Л. Я. Шостак // Новые пути решения проблем детской инвалидности средствами культуры и искусства : метод. пособие. — М., 2001. — С. 92–108.
37. Шунков, А. В., Пономарёв В. Д. Кемеровский государственный институт культуры в сибирском кластере искусств: интеграция науки, образования и творчества для развития человеческого потенциала в регионе // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2018. — № 45/2. — С. 13–20.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис. 1. Тактильная 3D-копия картины «Аттракцион»
рядом с подлинной картиной А. Г. Поздеева. (Фотография В. Лавринович, 2019 г.)

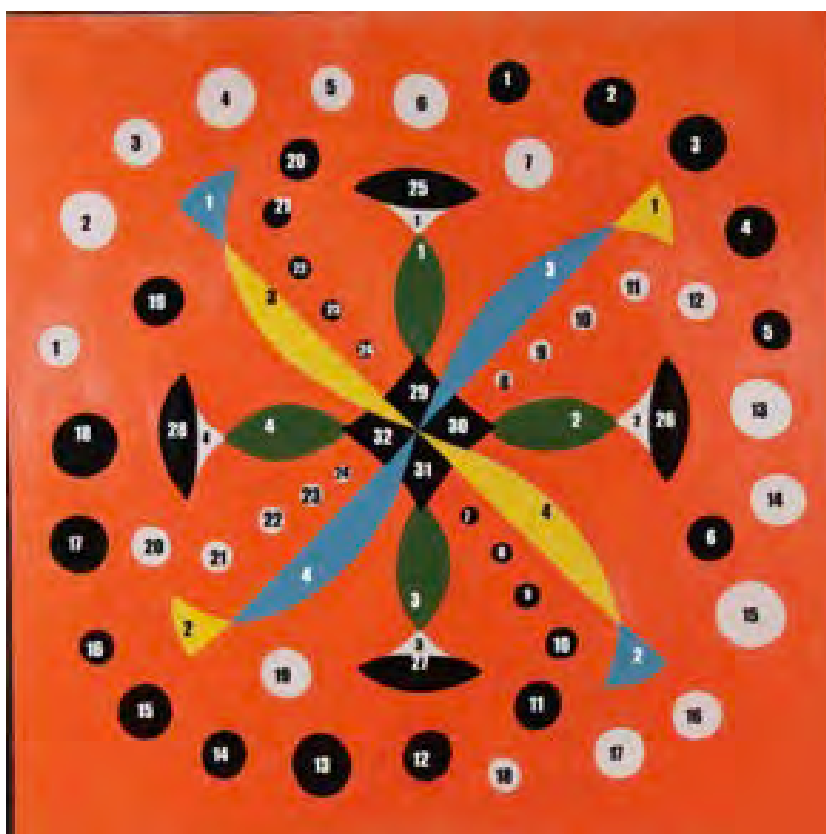


Рис. 2. Сортировка фрагментов картины по высоте и форме

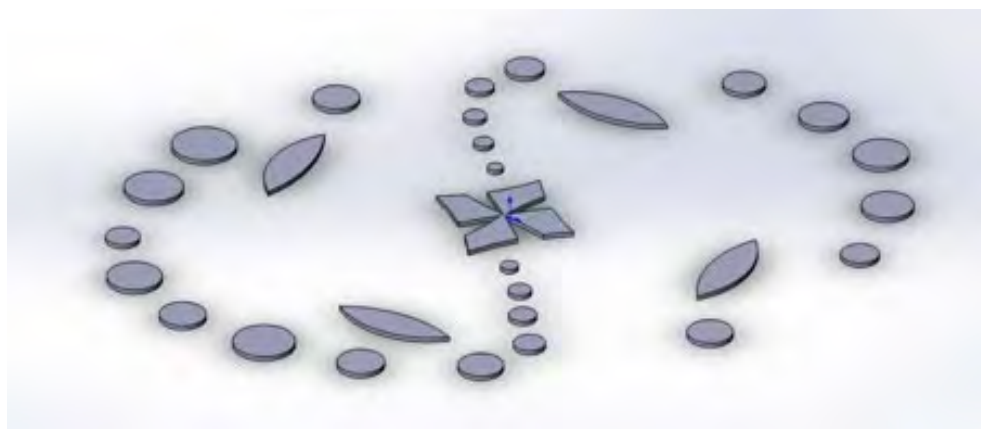


Рис. 3. Проектировка 3D-деталей

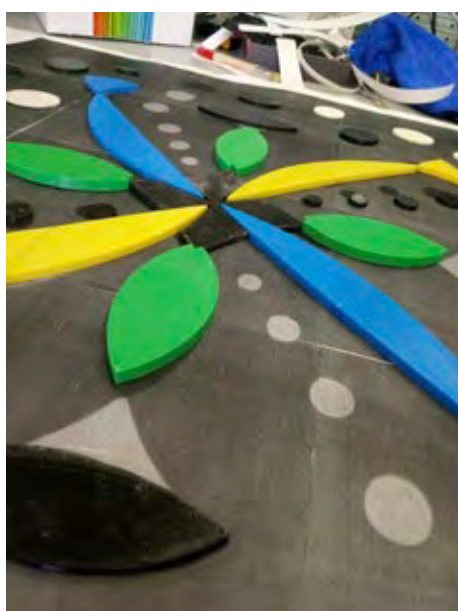


Рис. 4. Этап создания 3D-картины



Рис. 5. Тактильная картина «Аттракцион» в экспозиционном пространстве КемГИК



Рис. 6. Этикетка с шрифтом Брайля к тактильной копии картины

Номинация «Социально-культурная деятельность»

Первая премия**РАЗРАБОТКА АЛГОРИТМА ОЦЕНКИ
КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РЕСПУБЛИКИ КРЫМ
В КОНТЕКСТЕ ЭКОНОМИКИ ВПЕЧАТЛЕНИЙ
(на примере государственного историко-
археологического музея-заповедника
«Херсонес Таврический»)**

БЕЛКИНА Светлана Валентиновна
Крымский университет культуры, искусств и туризма

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования обусловлена тем, что в современных условиях развития туристической индустрии изменяется подход к формированию и определению культурного продукта, в соответствии с которым продукт культуры рассматривается как совокупность впечатлений. Как отмечает В. В. Новосельская: «именно впечатления чаще всего являются основой культурных индустрий и сферы развлечений, сопровождая производство и потребление любого культурного продукта, они всегда личностны и строятся на узнавании или приобщении к чему-то величественному, например, к культурному наследию, культурным ценностям той или иной территории, региона» [13, с. 72]. Применение концепции экономики впечатлений в сфере культуры способствует качественному удовлетворению потребностей и увеличению количества посетителей, формированию положительного имиджа, конкурентоспособности и приверженности потребителей, а также развитию туризма. Культурное наследие является неотъемлемой частью социально-культурной сферы. С целью повышения привлекательности объектов культурного наследия необходимо проводить оценку впечатлений его посетителей. В связи с этим активизируется научно-исследовательский интерес к разработке соответствующего концептуального алгоритма оценки впечатлений посетителей культурного объекта и его применении для объектов культурного наследия Крыма. Крымский полуостров — неповторимый регион Российской Федерации, обладающий огромным культурным потенциалом, способствующим развитию индустрии туризма, а также имеющий все необходимые ресурсы для реализации концепции экономики впечатлений. В Государственном комитете по охране культурного наследия Республики Крым представлена информация о том, что на территории полуострова находится 218 объектов культурного наследия федерального значения, 1809 объектов культурного наследия регионального

значения, 2567 выявленных объектов культурного наследия, что в общем составляет 4594 объекта культурного наследия¹. В связи с тем, что в качестве презентанта необходимо представить наиболее значимый и узнаваемый объект культурного наследия Республики Крым, наш выбор остановился на музее-заповеднике «Херсонес Таврический».

Объектом исследования является культурное наследие Республики Крым.

Предметом исследования является концептуальный алгоритм оценки впечатлений посетителей как средство повышения привлекательности культурных объектов Республики Крым.

Целью исследования является создание концептуального алгоритма оценки впечатлений посетителей в контексте развития индустрии туризма на примере культурного объекта Республики Крым.

Задачи исследования:

- раскрытие специфики культурного наследия в контексте экономики впечатлений;
- изучение понятия «экономика впечатлений» в современном научном дискурсе;
- концептуальный пересмотр алгоритма оценки культурного наследия в контексте экономики впечатлений;
- практическая реализация алгоритма оценки впечатлений для посетителей музея-заповедника «Херсонес Таврический».

Научная новизна проведенного исследования заключается в следующем:

- изучена специфика культурного наследия в контексте экономики впечатлений;
- разработан алгоритм оценки впечатлений посетителей объекта культурного наследия;
- применен на практике предложенный алгоритм оценки впечатлений для посетителей музея-заповедника «Херсонес Таврический».

Степень разработанности

В отечественной научной практике недостаточно представлена проблема оценки впечатлений посетителей объектов культурного наследия. Значимое место в исследовании занимают труды ученых, посвященные изучению экономики культуры, впечатлений и культурного наследия: отечественные авторы — Т. В. Абанкина, А. Б. Долгин, О. В. Галкова, А. Я. Рубинштейн, а также зарубежные — Д. Тросби, Ч. Лэндри, Дж. Пайн и Дж. Гилмор и др.

Методология и методы исследования

В работе использованы классические методы исследования (анализ и синтез, индукция и дедукция), эмпирические методы исследования, метод аналогии, метод наблюдения, метод анкетирования и метод условной оценки.

¹ Государственный комитет по охране культурного наследия Республики Крым. — (<https://gkokn.rk.gov.ru/ru/index>).

Теоретическая значимость исследования определяется актуальностью разработки концептуального алгоритма оценки впечатлений посетителей культурных объектов Республики Крым.

Практическая значимость исследования заключается в возможностях применения алгоритма оценки впечатлений посетителей для повышения привлекательности объекта культурного наследия и развития индустрии туризма в Республике Крым и, в дальнейшем, в других регионах.

Структура работы состоит из введения, 3 глав (6 параграфов), заключения, списка литературы. Работа изложена на 33 страницах. Список литературы включает 24 источника.

РАЗДЕЛ 1. КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ ЧАСТЬ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЫ В КОНТЕКСТЕ ЭКОНОМИКИ ВПЕЧАТЛЕНИЙ

1.1. Культурное наследие как продукт социально-культурной сферы

В конце XX века появились понятия «творческая» и «культурная экономика», отражающие взаимосвязь между экономикой, культурой и современными технологиями². Как отмечает О. И. Микитинец: «наш мир интенсивно погружается во власть изображений, звуков, символов и идей, которые создают новые рабочие места и новую культуру» [11, с. 164]. Голландский историк и культуролог Й. Хёйзинга рассматривает культуру с точки зрения системного подхода, в соответствии с которым она представляет собой определенную целостность, элементы которой находятся во взаимодействии. В качестве основных взаимосвязанных компонентов данной системы он выделил экономику, политику, право, быт, нравы и искусство³. При этом, по мнению С. Теппера, в настоящее время в экономической системе происходят изменения, оказывающие непосредственное влияние на искусство и культуру. Эти изменения касаются создания творческих активов благодаря объединению экономической жизни с культурной средой и искусством. К этим изменениям относятся: глобализация, компьютеризация, рост интеллектуального труда, бум в интеллектуальной собственности, использование свободного времени, организация досуга⁴.

Как выяснил С. Теппер, специалисты в сфере экономики культуры изучают модели рыночного равновесия рынков культуры в определенное время

² Микитинец О. И. Urban anthropology: роль креативных индустрий в конституировании городского культурного пространства / О. И. Микитинец // Культура народов Причерноморья. — 2012. — № 252. — С. 163–167.

³ Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня: Пер. с нидерл. / Й. Хёйзинга; общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян. — М.: Прогресс, 1992. — 464 с.

⁴ Теппер С. Творческие активы и изменяющаяся экономика / Теппер С. // Государственная служба за рубежом. Управление культурой: [реферативный бюллетень] — М.: РАГС, 2004. — № 5 (55). — С. 102–110.

и в определенном месте⁵. Рыночное равновесие в сфере культуры определяется соотношением спроса и предложения на продукты культуры. Специфика сферы культуры, по мнению А. Я. Рубинштейна, отражается в производимых товарах и услугах данной сферы⁶. Следовательно, объектами спроса и предложения на рынке культуры являются продукты культуры.

Культурное наследие является неотъемлемой частью социально-культурной сферы. Обозначим, что в настоящее время актуальным становится применение экономического подхода к пониманию культурного наследия (О. В. Галкова, Д. Тросби, А. Я. Рубинштейн, Н. М. Боголюбова, В. Ю. Николаева и др.), который заключается в следующих особенностях:

- культурное наследие является культурным продуктом, который можно реализовать на рынке⁷;
- культурное наследие — культурный капитал, создающий экономическую и культурную ценность⁸;
- культурное наследие — категория общественных благ; привлекает инвесторов⁹;
- культурное наследие — экономический ресурс развития региона¹⁰;
- культурное наследие — источник прибыли¹¹.

Термин «продукт» с экономической точки зрения определяется в современном экономическом словаре Б. А. Райзберга, Л. Ш. Лозовского, Е. Б. Стародубцевой как результаты трудовой или хозяйственной деятельности, представленные в различных формах (материальный продукт, нематериальный продукт, интеллектуальный продукт, а также выполненные работы и услуги)¹². С точки зрения маркетинга под продуктом понимается все то, что может удовлетворить потребности и предлагается на рынке с целью покупки, применения или потребления¹³. Таким образом, продукт представляет собой результат труда и является средством удовлетворения потребностей.

⁵ Тренер. С. Указ. соч.

⁶ Рубинштейн А. Я. Вступительная заметка / А. Я. Рубинштейн // Журнал НЭА. — 2012. — № 2. — С. 126–127.

⁷ Галкова О. В. Культурное наследие: современные подходы и проблемы / О. В. Галкова // Вестник МГУКИ. — 2008. — № 6. — С. 43–46.

⁸ Д. Тросби. Экономика и культура / Д. Тросби; пер. с англ. И. Кушнारेвой. — М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. — 256 с.

⁹ Актуальные проблемы экономики культурного наследия / Под ред. А. Я. Рубинштейна. — М. : Государственный институт искусствознания, 2016. — 108 с.

¹⁰ Раса Чапайтене. Культурное наследие в глобальном мире. — Вильнюс : ЕГУ, 2010. — 298 с.

¹¹ Боголюбова Н. М., Николаева В. Ю. Охрана культурного наследия: международный и российский опыт / Н. М. Боголюбова, Ю. В. Николаева // Вестник СПбГУКИ. — СПб. : Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 2014. — № 4 (21). — С. 6–13.

¹² Райзберг Б. А., Лозовский Л. Ш., Стародубцева Е. Б. Современный экономический словарь / Б. А. Райзберг, Л. Ш. Лозовский, Е. Б. Стародубцева. — 6-е изд., перераб. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2011. — http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_67315/1a6dbaa717f8837c4bd4332121e92bd73bbec049/.

¹³ Голубков Е. П. Маркетинговые исследования: теория, методология и практика / Е. П. Голубков. — М. : Издательство «Финпресс», 1998. — 416 с.

На сегодняшний день отсутствует единое определение «культурного продукта». Культурный продукт рассматривается как определенное благо в материальной и нематериальной форме в виде товаров или услуг, которое предоставляется учреждениями культуры и содержит в себе ценности, нормы морали, культурные коды, смыслы, идеи, необходимые для удовлетворения потребностей высшего уровня¹⁴. Продукты культурной сферы отличаются от продуктов материального производства. Нельзя не отметить, что экономика направлена на удовлетворение потребностей общества с учетом ограниченности ресурсов, а экономика культуры опирается на неограниченный ресурс — творчество человека. Среди отличительных особенностей культурных продуктов, выделенных А. Долгиным, следует отметить эффект потребления, который выражается в виде впечатлений, эмоциональных переживаний, а также уникальность и неповторимость культурного продукта¹⁵. Таким образом, основой культурных индустрий являются впечатления, и они неотделимы от любого культурного продукта¹⁶. Стоит отметить, что продукты культуры имеют специфическую потребительную стоимость, то есть полезность, или способность удовлетворять определенные культурные потребности людей (духовные, эстетические и др.). Потребительная стоимость определяет ценность культурного продукта для потребителя.

Как отмечает австралийский исследователь Д. Тросби, «ценность — это исток и мотивация всего экономического поведения» [7, с. 17]. Это указывает на то, что ценность мотивирует потребителей на приобретение культурного продукта, а производителя — на создание продукта, который будет соответствовать потребностям, ожиданиям покупателя. Д. Тросби отмечает, что именно понятие ценности является связующим звеном в изучении экономики и культуры¹⁷. В своей работе «Экономика и культура» (2013) он рассматривает экономические и культурные ценности, которые лежат в основе культурного капитала, определяемого автором как «актив, воплощающий, хранящий или обеспечивающий культурную ценность в дополнение к любой экономической ценности, которой он может обладать» [Там же]. Следовательно, экономику и культуру объединяет понятие ценности. Следует отметить, что культурная ценность может не соответствовать экономической ценности¹⁸.

1.2. Культурное наследие в контексте экономики впечатлений

Термин «экономика впечатлений» был предложен Дж. Пайном и Дж. Гилмором в книге «Экономика впечатлений. Работа — это театр, а каждый бизнес — сцена» (2005), в которой представлен новый подход, направленный на удовлетворение потребностей путем создания ярких, незабываемых, положительных впечатлений, связанных с потреблением продукта.

¹⁴ Рукосуева М. В. Культурный продукт: к определению понятия / М. В. Рукосуева. — (<http://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/18598>).

¹⁵ Долгин А. Б. Экономика символического обмена / А. Б. Долгин. — М.: Инфра-М, 2006. — 632 с.

¹⁶ Микитинец А. Ю., Микитинец О. И. Основы прикладной культурологии: Учебно-методическое пособие / А. Ю. Микитинец, О. И. Микитинец. — Симферополь: РВУЗ «Крымский университет культуры, искусств и туризма», 2013. — 170 с.

¹⁷ Д. Тросби. Указ. соч.

¹⁸ Микитинец А. Ю., Микитинец О. И. Указ. соч.

Рост научного интереса к данной концепции обусловлен тем, что в настоящее время люди нуждаются в тех впечатлениях, которые связаны со спецификой потребления культурных продуктов, например: «человек всегда ждет новых впечатлений от прочитанной книги, даже если ее содержание ему давно знакомо» [10, с. 55].

В рамках концепции экономики впечатлений на первый план выходит не сам продукт или услуга, а впечатления потребителя, то есть эмоциональная составляющая. Впечатления являются уникальными в отличие от стандартизированных товаров и услуг. Лучше всего характеризует впечатления выражение, приведенное в книге Дж. Пайна и Дж. Гилмора: «самые лучшие вещи на земле — не вещи» [16, с. 21]. А. В. Овруцкий справедливо отмечает, что вероятность приобретения товара или услуги во многом зависит от эмоциональной реакции потребителя, создаваемой продавцом с помощью чувственных образов, за счет которых потребитель получает впечатления¹⁹. Кроме того, люди не могут жить без эмоций и в ряде случаев готовы дорого платить за положительные, яркие переживания, впечатления. Впечатления можно рассматривать как уникальный опыт, который остается в памяти человека. Если раньше потребители были готовы экономить на продуктах, чтобы появилась возможность приобрести услугу, то сейчас происходит экономия на услугах ради получения незабываемых впечатлений. Впечатления стали наиболее желаемым и реализуемым продуктом²⁰.

Впечатления выступают в качестве современного «продукта», способствующего развитию культуры. Продукты культуры формируют незабываемые, захватывающие впечатления и ощущения у потребителей культурного продукта. Впечатления являются индивидуальными и зависят от личности человека, могут быть основаны на приобщении культурно-историческому наследию, культурным ценностям и т. д. Их развитие обусловлено постоянно растущим спросом на новые и разнообразные впечатления.

В книге «Экономика впечатлений» Дж. Пайна и Дж. Гилмора впечатление рассматривается в качестве четвертого экономического предложения (после сырья, товара и услуги) и является новым источником ценности для потребителей²¹. Ценность впечатления для потребителя характеризуется воспоминаниями, ощущениями, которые связаны с потреблением культурного продукта и которые остаются в памяти человека надолго. И от того, какое впечатление остается у потребителя (положительное, нейтральное, негативное и т. д.), зависит будущий выбор культурного продукта. Впечатление можно рассматривать как важное экономическое предложение в сфере культуры, способствующее развитию экономики и культуры.

В рамках нового подхода действия предприятий направлены на превращение повседневной жизни в яркое впечатление. Для этого они фокусируют свои усилия на вовлечении покупателей в развивающееся представление, с помощью которого практически любое событие может стать для потребителя уникальным

¹⁹ Овруцкий А. В. Туристические практики: от информации к впечатлениям / А. В. Овруцкий // Сервис в России и за рубежом. — 2016. — № 8 (69). — С. 97–104.

²⁰ Микитинец А. Ю., Микитинец О. И. Указ. соч.

²¹ Пайн Дж., Гилмор Дж. Экономика впечатлений: работа — это театр, а каждый бизнес — сцена / Дж. Пайн, Дж. Гилмор; [Пер. с англ.] — М. : Вильямс, 2005. — 171 с.

и незабываемым²². В свою очередь, продукты культуры представляют собой захватывающие и сильные впечатления.

В системе статистики культуры ЮНЕСКО используется понятие культурный цикл, который включает различные этапы, связанные с созданием, производством и популяризацией культуры. Культурный цикл включает пять стадий:

1. Создание: замысел, возможные авторские идеи и содержание (например, скульпторов, писателей), а также производство индивидуальной продукции (например, изящные искусства).
2. Производство: создание продуктов культуры (например, телевизионные программы), а также то, что используется для их продажи: специальные инструменты, инфраструктура и каналы реализации (например, производство музыкальных инструментов, издание газет).
3. Распространение: доставка массовых продуктов культуры потребителям или дистрибьюторам (например, распространение кинофильмов).
4. Показ, восприятие и передача: непосредственное приобретение культурных продуктов с учетом ограничения мероприятий по времени (например, организация и проведение фестивалей, посещение музеев).
5. Потребление или участие: участие клиентов в потреблении продуктов культуры, в мероприятиях культурного характера и получение определенного культурного опыта (например, посещение картинных галерей)²³.

Стадии культурного цикла демонстрация/восприятие/передача и потребление/участие связаны с получением впечатлений. В работе Дж. Пайна и Дж. Гилмора «Экономика впечатлений» отмечается, что впечатление может увлечь потребителей в разных областях:

- 1 В зависимости от степени участия клиента в процессе потребления:
 - 1.1. Пассивное участие, при котором потребители не оказывают влияние на происходящее представление (например, получают впечатление в качестве зрителя фестиваля).
 - 1.2. Активное участие, при котором потребители оказывают влияние на происходящее представление (например, посетители являются участниками фестиваля).
2. В зависимости от типа связи или отношений между потребителями и представлением:
 - 2.1. Поглощение, при котором впечатление связано с внутренним миром человека.
 - 2.2. Погружение, при котором потребитель становится частью данного впечатления²⁴.

Дж. Пайн и Дж. Гилмор также выделили четыре области реализации впечатлений — развлечение, обучение, уход от реальности и эстетику:

- развлечение (например, посещение кинотеатра, театра, цирка);
- обучение (например, посещение библиотеки, музея);
- уход от реальности (например, посещение тематического парка);

²² Пайн Дж., Гилмор Дж. Указ. соч.

²³ Система статистики культуры ЮНЕСКО — 2009 (ССК). Опубликовано в 2010 г. UNESCO Institute for Statistics P.O. Box 6128, Succursale Centre-Ville Montreal, Quebec H3C 3J7 Canada.

²⁴ Пайн Дж., Гилмор Дж. Указ. соч.

- эстетика (например, посещение картинной галереи)²⁵.

Необходимо отметить, что наиболее яркими и незабываемыми будут впечатления, содержащие компоненты из всех предложенных областей²⁶. Все эти области впечатлений тесно взаимосвязаны с продуктами культуры и являются их неотъемлемой частью. Экономика впечатлений проявляется в индустрии культуры, поскольку в культуре практически каждый продукт дает возможность потребителю ощутить те или иные впечатления, которые ему так необходимы. Ф. Вуд отмечает, что «современные потребители хотят не столько купить или потребить услугу, сколько испытать переживание, которое будет особенным, не похожим ни на одно другое. Все мы — не однородная масса, и для каждого из нас очень важен багаж личного опыта и переживания. Современная экономика настроена на то, чтобы давать опыт и переживания» [3, с. 1].

РАЗДЕЛ 2. РАЗРАБОТКА КОНЦЕПТУАЛЬНОГО АЛГОРИТМА ОЦЕНКИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В РАМКАХ ЭКОНОМИКИ ВПЕЧАТЛЕНИЙ

2.1. Оценка культурного наследия в контексте экономики впечатлений

Объекты культурного наследия предназначены для широкого круга потребителей, то есть они относятся к категории общественных благ. Задачей любого ученого, занимающегося проблемами повышения привлекательности объекта культурного наследия, состоит в увеличении количества не случайных, а постоянных посетителей благодаря их положительным впечатлениям. В настоящее время посетители хотят получить нечто большее от просмотра объекта культурного наследия. Поэтому особое внимание необходимо уделить ценности культурного продукта (объекта наследия) для потребителя, главной частью которой являются именно впечатления. В результате складывается ситуация, когда возникает необходимость разработки концептуального алгоритма для оценивания впечатлений посетителей культурного объекта.

В научном дискурсе экономическая оценка культурного наследия включает два элемента: стоимость использования (частное благо) и значимость объекта (общественное благо, не связанное с его использованием), что можно представить в виде формулы²⁷:

$$\begin{aligned} \text{Оценка культурного наследия} = \\ \text{Стоимость использования (частное благо)} + \\ \text{Значимость объекта (общественное благо)} \end{aligned}$$

Для оценки культурного наследия в эмпирических исследованиях используются три основных подхода: макроэкономический анализ (проводится оценка

²⁵ Пайн Дж., Гилмор Дж. Указ. соч.

²⁶ Там же. С. 32.

²⁷ Музычук В. Ю. Сохранение культурного наследия в контексте социально-экономического развития России / В. Ю. Музычук // Вестник Института экономики Российской академии наук. — 2017. — № 2. — С. 8–31.

доходов и расходов в сфере сохранения культурного наследия в рамках национальной экономики, а также рассчитывается вклад наследия в ВВП страны), методы условной оценки (определяется готовность платить за предоставление и сохранение общественного блага с помощью различных опросов) и исследования влияния или воздействия (определяется экономическая эффективность культурного наследия)²⁸.

В русле проводимого исследования будут использоваться методы условной оценки культурного наследия, но в контексте экономики впечатлений. Подобно экспериментам под названием «Синема» и «Театрон» о смене правил оплаты в культуре, проведенным Фондом «Прагматика культуры», идея которых принадлежит А. Долгину, представляется целесообразным применение данной методики для оценки впечатлений при посещении объектов культурного наследия. Данные эксперименты проводились в театрах и кинотеатрах, где у зрителей была возможность оценить полученные впечатления после просмотра спектакля или кино в денежном выражении: если впечатление было положительным, то зрители за него доплачивали, а если нет — возвращали некоторую сумму, которая находилась в конверте в размере 60 рублей. Шкала оценивания была от -50 рублей до +50 рублей. Если участник забирает всю сумму, то анкета аннулировалась²⁹. Результаты проведенного исследования показали, что третьей части зрителей данное исследование понравилось, четвертой части нет, а остальная часть не смогла дать однозначного ответа. Деньги дают большие возможности, чем баллы при оценивании впечатлений, поскольку соответствуют условиям быстрого действия (более простая и быстрая обработка данных), релевантности, добровольности (своеобразный стимул для потребителя оценивать честно и ответственно), наглядности (осуществление оценки только после посещения культурного объекта) и экономичности (низкие затраты на проведение исследования). Данный эксперимент проводился в 5 кинотеатрах (9 фильмов) и более 13 театрах (24 разных спектакля)³⁰. Методика условной оценки применима не только для данных учреждений, но и для объектов культурного наследия.

Существуют различные методики по оценке ценности объектов культурного наследия. Например, С. В. Зеленова рассматривает методику определения категории историко-культурной ценности объектов историко-архитектурного наследия с точки зрения трех областей: исторической, архитектурно-градостроительной и культурологической. Данная методика предполагает осуществление ранжирования баллов по существующим критериям. Например, в культурологической области выделены следующие критерии: научно-познавательная ценность, учебно-педагогическая ценность, художественно-эстетическая ценность, публичная и общественная значимость, социокультурная ценность, распространенность. И затем, на основании данных критериев, подсчитывается общая сумма баллов по рассматриваемому объекту историко-архитектурного наследия и определяется его категория ценности: уникальный, особо ценный, ценный, рядовой,

²⁸ Музыкачук В. Ю. Указ. соч. С. 8–31.

²⁹ Долгин А. Б. Экономика символического обмена / А. Б. Долгин. — М. : Инфра-М, 2006. — 632 с.

³⁰ Долгин А. Б. Указ. соч.

средовой³¹. Но проблема при посещении объекта культурного наследия состоит в том, что оплата осуществляется до посещения культурного объекта, а ценность определяется только после его просмотра³². Поэтому целесообразным является определение впечатлений посетителей после посещения объекта культурного наследия. Каждый посетитель самостоятельно для себя определяет ценность объекта культурного наследия, поэтому необходимо привлекать именно посетителей для оценивания впечатлений после посещения объекта культурного наследия с целью улучшения качества работы объекта культурного наследия.

2.2. Концептуальный алгоритм оценки впечатлений посетителей объектов культурного наследия

Для того чтобы оценить впечатления посетителей объекта культурного наследия, необходимо составить алгоритм оценки культурного наследия, в основе которого положены особенности проведения маркетинговых исследований, методы условной оценки, эксперименты «Синема» и «Театрон».

Алгоритм оценки впечатлений посетителей объекта культурного наследия будет включать следующие этапы:

1. Разработка концепции оценки:

- определение и характеристика культурного объекта;
- цель и задачи оценки;
- проблема исследования;
- специалисты, которые будут проводить исследование (оценка может проводиться как сотрудниками, работающими в данном учреждении, так и специалистами из других учреждений, проводящих подобные исследования);
- средства, необходимые для оценки;
- объем выборки, необходимый для получения достоверной оценки.

2. Проведение исследований для оценки впечатлений посетителей с помощью наблюдения, опроса (анкетирование), метода условной оценки (для определения той суммы, которую готов заплатить потребитель после посещения объекта культурного наследия).

3. Качественный и количественный анализ информации о проведенном исследовании для оценки впечатлений.

4. Подведение итогов оценки (подготовка отчета об исследовании, выводы и рекомендации специалистов по результатам оценки).

С помощью данного алгоритма можно оценить впечатления посетителей культурного объекта, а также определить факторы, оказывающие наибольшее влияние на эмоции потребителей. Благодаря положительным впечатлениям увеличивается количество постоянных посетителей, лучше запоминается информация о культурном продукте, а также потребители готовы платить больше за яркие эмоции.

³¹ Зеленова С. В. Методика определения категории историко-культурной ценности объектов историко-архитектурного наследия. — (<https://historich.ru/>).

³² Долгин А. Б. Указ. соч.

РАЗДЕЛ 3. ПРАКТИЧЕСКОЕ ПРИМЕНЕНИЕ АЛГОРИТМА ДЛЯ ОЦЕНКИ ВПЕЧАТЛЕНИЙ ПОСЕТИТЕЛЕЙ МУЗЕЯ- ЗАПОВЕДНИКА «ХЕРСОНЕС ТАВРИЧЕСКИЙ»

3.1. Музей-заповедник «Херсонес Таврический» как объект оценки впечатлений посетителей

Объекты культурного наследия должны быть актуальными и открытыми для посетителей. Музей будущего должен представлять интересный и увлекательный доступ к знаниям и объектам, хранящим информацию о прошлом. Именно здесь возникает противоречие между тем, что презентуют музеи или как они это делают и тем, что действительно интересно потребителям. Особенно важным является не только то, насколько понятной является экспозиция для посетителей, а то, какие впечатления испытывает потребитель культурного продукта. Данные исследования необходимы для создания уникальных культурных продуктов, отвечающих запросам потребителей, с целью привлечения большего количества посетителей и увеличения прибыли музея. Посетители приходят в музей для получения подлинного переживания, чувств, эмоций. Оценка впечатлений может использоваться для улучшения работы музея, обеспечения его конкурентоспособности, формирования бренда и т. д. Стоит отметить, что, помимо оценки, впечатлений нужно проводить, например, анализ данных о посещаемости на основании информации о продаже билетов или наблюдения за посетителями с целью разработки новых проектов для разных категорий населения³³.

Разработанный нами алгоритм оценки впечатлений посетителей был применен при анализе впечатлений туристов, посетивших музей-заповедник «Херсонес Таврический». Данный объект был выбран в силу своей уникальности и значимости в рамках культурного пространства Республики Крым. Государственный историко-археологический музей-заповедник «Херсонес Таврический» — это древний город и заповедник (Рис. 1). Древний город Херсонес Таврический является выдающимся памятником юга России, основанным греками в V в. до н. э., история которого связана с периодами античности и средневековья. Первый музей Херсонеса «Склад местных древностей» был основан в 1892 году севастопольским банковским служащим Карлом Казимировичем Косцюшко-Валюжиничем. Статус заповедника Херсонес получил в 1978 году под руководством ученого-археолога И. А. Антоновой. Сегодня Херсонес Таврический является не только большим музеем-заповедником, но и научно-исследовательским учреждением, площадь которого составляет 418 га, а музейная коллекция состоит из более 214 тысяч экспонатов, в архиве хранится около 90 тысяч документов, в научной библиотеке находится более 30 тысяч книг, включая уникальные издания. В ходе 37 сессии ЮНЕСКО, проходившей 26 июня 2013 года, объект «Древний город Херсонес Таврический и его хора» (№ 1411) включили в Список Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО. Президент РФ Владимир Путин 7 декабря 2015 года подписал указ «Об отнесении федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Государственный историко-археологический музей-заповедник

³³ Руководство по исследованиям посетителей музея. — (<https://polymus.ru/ru/library/download/PM-MGT.pdf/>).

«Херсонес Таврический» к особо ценным объектам культурного наследия народов Российской Федерации»³⁴.



Рис. 1. Государственный историко-археологический музей-заповедник «Херсонес Таврический»

3.2. Алгоритм оценивания впечатлений посетителей музея-заповедника «Херсонес Таврический»

Впечатления посетителей могут быть оценены после посещения объекта культурного наследия. На данный аспект туристической активности оказывают влияние также те мероприятия, которые проводятся на территории выбранного объекта (выступления вокальных дуэтов, международные фестивали оперы и балета, выставки: например, «Тайны античного некрополя Херсонеса», экскурсионные интерактивные программы для детей дошкольного и младшего школьного возраста, спектакли, концерты и др.)³⁵.

Алгоритм оценки впечатлений посетителей музея-заповедника «Херсонес Таврический» можно представить как последовательность следующих этапов:

1. Разработка концепции оценки: характеристика музея-заповедника; цель оценки — определение впечатлений посетителей музея-заповедника «Херсонес Таврический»; исследование будет проводиться специалистами, привлекаемыми из других учреждений, что имеет свои преимущества (высокое качество, квалификация специалистов) и недостатки (большие затраты); средства для исследования и объем выборки, необходимый для получения достоверной оценки будут определяться соответствующими специалистами.

2. Оценка впечатлений посетителей будет проводиться с помощью наблюдения, опроса (анкетирование), метода условной оценки (для определения той

³⁴ Официальный сайт музея-заповедника «Херсонес Таврический». — (<https://chersonesos-sev.ru/>).

³⁵ Там же.

суммы, которую готов заплатить потребитель после посещения объекта культурного наследия).

Для оценки впечатлений можно использовать скрытое наблюдение за посетителями для определения того, что больше всего привлекло его внимание и вызвало наиболее яркие положительные эмоции, в какие залы они возвращаются снова и т. д. К методам оценки можно отнести привлечение «тайных посетителей», о которых сотрудники музея не знают. Суть метода заключается в том, что этот «тайный посетитель» после осмотра музея описывает полученные впечатления, благодаря которым можно оценить работу музея, найти его положительные и отрицательные стороны³⁶.

Помимо наблюдения будет проводиться опрос посетителей музея-заповедника, для которого была составлена анкета, состоящая из закрытых и открытых вопросов. Данная анкета будет эффективна для других объектов культурного наследия с учетом возможных изменений в зависимости от особенностей проводимого исследования. Важным аспектом при проведении опроса является то, что музей должен показать, насколько важно для него мнение каждого потребителя. Вопросы составленной анкеты необходимы для определения социальной и демографической структуры аудитории (пол, возраст, место проживания, с кем пришли), учитывают характеристики посетителей (интересы, хобби), а также направлены на выявление впечатлений потребителей. Благодаря полученным данным можно провести сегментацию потребителей по различным признакам, необходимую для удовлетворения потребностей каждого сегмента. Получая ответ на вопрос, касающийся социальных сетей, можно узнать данные о том, где лучше размещать информацию о новых мероприятиях (фестивалях, выставках и т. д.). Главные вопросы, которые позволят оценить впечатления в анкете, представлены под номерами 8–10. Именно они помогут понять, что больше всего запомнилось потребителям, что им не понравилось, чего им не хватает и как они оценивают полученные впечатления. Более того, ответы на вопросы дают возможность исследователю понять, какие факторы оказывают наибольшее влияние на эмоции посетителей (например, качество рекламы, экскурсионного обслуживания, содержания экскурсии, музейной экспозиции, уровень комфорта пребывания в музее, удобство графика работы, стоимость билетов и т. д.). В то же время, чем более точным будет представление о посетителях и их предпочтениях, тем легче будет музею осуществлять свою деятельность, направленную на получение потребителями незабываемых впечатлений.

АНКЕТА ДЛЯ ОЦЕНКИ ВПЕЧАТЛЕНИЙ ПОСЕТИТЕЛЕЙ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ХЕРСОНЕС ТАВРИЧЕСКИЙ»

Для нас важно мнение каждого посетителя! Пожалуйста, ответьте на несколько вопросов. Ответы помогут нам сделать ваши впечатления незабываемыми!

³⁶ Руководство по исследованиям посетителей музея. — (<https://polymus.ru/ru/library/download/PM-MGT.pdf/>).

1. Вы впервые посещаете музей-заповедник?

впервые уже посещал (и)

2. Что для вас стало поводом для посещения нашего музея-заповедника?

3. Ваше постоянное место жительства?

4. Чем вы занимаетесь?

работаю учусь (укажите в каком вузе и на какой специальности)

школьник (ца) пенсионер (ка) домохозяйка / в декретном отпуске

ваш вариант _____

5. Связано ли посещение музея-заповедника с вашей работой, учебой, увлечениями? Если да, то каким образом?

6. Какими социальными сетями вы пользуетесь?

ВКонтакте Одноклассники Facebook Twitter Instagram

не зарегистрирован в социальных сетях

7. С кем вы сегодня посещали музей-заповедник?

8. Что на вас произвело большее впечатление в нашем музее-заповеднике?

9. Что вам не понравилось в музее-заповеднике? Что бы вы посоветовали улучшить или изменить?

10. Оцените ваше общее впечатление после посещения музея-заповедника по пятибалльной шкале?

11. Ваш пол?

Мужской Женский

12. Ваш возраст?

14–18 19–24 25–34 35–44 45–54 55–64 более 65

Благодарим за участие в анкетировании! Будем рады видеть вас в нашем музее-заповеднике снова!

С учетом развития информационных технологий посетителям музея-заповедника должна быть предоставлена возможность прохождения онлайн-анкетирования, для которого можно использовать, например, планшет. Онлайн-анкета будет более удобной для специалистов, осуществляющих оценку, поскольку ускорит подсчет результатов исследования (за счет автоматической обработки данных).

С целью привлечения большего количества участников для оценки впечатлений предполагается предложить им помимо улучшения качества работы учреждения, учета их потребностей, подарок в виде небольшого сувенира за участие в данном исследовании (например, магнитик в подарок).

После осмотра музея-заповедника посетителям предлагается в денежном выражении оценить полученные впечатления. Стоимость единого билета составляет 350 рублей. Предлагается два варианта реализации данной методики: первый — использование конверта, в котором будет находиться сумма в 350 рублей; второй — платежный терминал, с помощью которого можно внести ту сумму, на которую посетители оценивают полученное впечатление (потребитель может заплатить либо часть суммы, либо все забрать себе, либо доплатить сумму в размере единого билета за незабываемые впечатления). Шкала оценивания будет от –330 до +330 рублей. Участникам после посещения объекта необходимо забрать себе от 0 до 330 рублей (но не 350 рублей) либо доложить в него свои деньги в пределах той же суммы (от 20 до 330 рублей). Что касается доплаты, то не нужно ограничивать посетителей в рамках установленной суммы стоимости билета, ведь за незабываемые впечатления посетитель готов будет заплатить больше по собственной инициативе. Если человек заберет всю сумму, то это будет означать, что он руководствуется корыстными соображениями, и анкета будет признана нерелевантной.

3. Качественный и количественный анализ информации о проведенном исследовании для оценки впечатлений будет осуществляться специалистами, проводящими исследование.

4. Подведение итогов оценки (подготовка отчета об исследовании, выводы и рекомендации специалистов по результатам оценки).

Оценка впечатлений потребителей необходима для повышения привлекательности культурного наследия выбранного региона, может быть в дальнейшем применена к другим культурным объектам, а также позволяет увидеть новые возможности для развития индустрии туризма.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование было направлено на достижение поставленной цели: создание концептуального алгоритма оценки впечатлений посетителей в контексте развития индустрии туризма на примере культурного объекта Республики Крым. Для достижения цели были обозначены задачи исследования:

- раскрытие специфики культурного наследия в контексте экономики впечатлений;
- изучение понятия «экономика впечатлений» в современном научном дискурсе;

- концептуальный пересмотр алгоритма оценки культурного наследия в контексте экономики впечатлений;
- практическая реализация алгоритма оценки впечатлений для посетителей музея-заповедника «Херсонес Таврический».

В ходе исследования были использованы следующие методы: классические методы исследования (анализ и синтез, индукция и дедукция), эмпирические методы исследования, метод аналогии, метод наблюдения, метод анкетирования и метод условной оценки.

В результате проведенного исследования можно сделать следующие выводы:

1. Концепция экономики впечатлений дает возможности для создания уникальных культурных продуктов, которые соответствуют ожиданиям потребителей и являются источником положительных, ярких и незабываемых впечатлений.
2. Основной проблемой исследования является оценка впечатлений посетителей объектов культурного наследия.
3. Оценка впечатлений потребителей необходима для повышения привлекательности объектов культурного наследия выбранного региона.
4. В результате проведенного исследования был разработан универсальный алгоритм для оценки впечатлений посетителей объектов культурного наследия.
5. Алгоритм помогает оценить впечатления посетителей культурного объекта, а также определить факторы, оказывающие наибольшее влияние на эмоции потребителей.
6. Разработанный нами алгоритм оценки впечатлений посетителей был применен при анализе впечатлений туристов, посетивших музей-заповедник «Херсонес Таврический». Данный объект был выбран в силу своей уникальности и значимости в рамках культурного пространства Республики Крым.
7. Применение алгоритма позволяет увидеть новые возможности для развития индустрии туризма.
8. В дальнейшем на основании разработанного алгоритма будет проведена оценка впечатлений посетителей объектов культурного наследия Республики Крым с целью повышения уровня их привлекательности и развития индустрии туризма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Актуальные проблемы экономики культурного наследия / Под ред. А. Я. Рубинштейна. — М. : Государственный институт искусствознания, 2016. — 108 с.
2. Боголюбова Н. М., Николаева В. Ю. Охрана культурного наследия: международный и российский опыт / Н. М. Боголюбова, Ю. В. Николаева // Вестник СПбГУКИ. — СПб. : Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 2014. — № 4 (21). — С. 6–13.
3. Вуд Ф. Творческая экономика городов: пер. с англ. / Ф. Вуд // Экология культуры : [инф. бюллетень]. — Архангельск, 2004. — № 2. — С. 17–23.
4. Галкова О. В. Культурное наследие: современные подходы и проблемы / О. В. Галкова // Вестник МГУКИ. — 2008. — № 6. — С. 43–46.

5. Голубков Е. П. Маркетинговые исследования: теория, методология и практика / Е. П. Голубков. — М. : Издательство «Финпресс», 1998. — 416 с.
6. Государственный комитет по охране культурного наследия Республики Крым. — (<https://gkokn.rk.gov.ru/ru/index>).
7. Д. Тросби. Экономика и культура / Д. Тросби; пер. с англ. И. Кушнаревой. — М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. — 256 с.
8. Долгин А. Б. Экономика символического обмена / А. Б. Долгин. — М. : Инфра-М, 2006. — 632 с.
9. Зеленова С. В. Методика определения категории историко-культурной ценности объектов историко-архитектурного наследия. — (<https://historich.ru/>).
10. Микитинец А. Ю., Микитинец О. И. Основы прикладной культурологии : Учебно-методическое пособие / А. Ю. Микитинец, О. И. Микитинец. — Симферополь : РВУЗ «Крымский университет культуры, искусств и туризма», 2013. — 170 с.
11. Микитинец О. И. Urban anthropology: роль креативных индустрий в конституировании городского культурного пространства / О. И. Микитинец // Культура народов Причерноморья. — 2012. — № 252. — С. 163–167.
12. Сохранение культурного наследия в контексте социально-экономического развития России / В. Ю. Музычук // Вестник Института экономики Российской академии наук. — 2017. — № 2. — С. 8–31.
13. Новосельская В. В. Культурное пространство территории как ресурс экономики впечатлений / В. В. Новосельская // Знание. Понимание. Умение. — 2016. — № 3. — С. 72–86.
14. Овруцкий А. В. Туристические практики: от информации к впечатлениям / А. В. Овруцкий // Сервис в России и за рубежом. — 2016. — № 8 (69). — С. 97–104.
15. Официальный сайт музея-заповедника «Херсонес Таврический». — (<https://chersonesos-sev.ru/>).
16. Пайн Дж., Гилмор Дж. Экономика впечатлений: работа — это театр, а каждый бизнес — сцена / Дж. Пайн, Дж. Гилмор; [Пер. с англ.] — М. : Вильямс, 2005. — 171 с.
17. Райзберг Б. А., Лозовский Л. Ш., Стародубцева Е. Б. Современный экономический словарь / Б. А. Райзберг, Л. Ш. Лозовский, Е. Б. Стародубцева. — 6-е изд., перераб. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2011. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_67315/1a6dbaa717f8837c4bd4332121e92bd73bbec049/.
18. Раса Ченайтене. Культурное наследие в глобальном мире. — Вильнюс : ЕГУ, 2010. — 298 с.
19. Рубинштейн А. Я. Вступительная заметка / А. Я. Рубинштейн // Журнал НЭА. — 2012. — № 2. — С. 126–127.
20. Руководство по исследованиям посетителей музея. — (<https://polymus.ru/ru/library/download/PM-MGT.pdf/>).
21. Рукосуева М. В. Культурный продукт: к определению понятия. — (<http://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/18598>).
22. Система статистики культуры ЮНЕСКО — 2009 (ССК). Опубликовано в 2010 г. UNESCO Institute for Statistics P. O. Box 6128, Succursale Centre-Ville Montreal, Quebec H3C 3J7 Canada.
23. Теппер С. Творческие активы и изменяющаяся экономика / Теппер С. // Государственная служба за рубежом. Управление культурой : [реферативный бюллетень]. — М. : РАГС, 2004. — № 5 (55). — С. 102–110.
24. Хэйзинга И. Homo ludens. В тени завтрашнего дня: Пер. с нидерл. / И. Хэйзинга; общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян. — М. : Прогресс, 1992. — 464 с.

Вторая премия

ГОСУДАРСТВЕННО-ЧАСТНОЕ ПАРТНЕРСТВО КАК СРЕДСТВО УПРАВЛЕНИЯ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРОЙ САМАРСКОЙ ОБЛАСТИ

СОКОЛОВА Ксения Андреевна
Самарский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования

Анализ социально-экономических процессов, протекающих в Российской Федерации, позволяет говорить об ином социокультурном пространстве, в котором осуществляют свою профессиональную деятельность учреждения культуры. Сегодня в России действуют федеральные и региональные целевые программы, направленные на развитие и обеспечение различных видов социально-культурной деятельности. Благодаря этим программам обеспечен расширенный доступ населения к культурным ценностям, создаются мультимедийные порталы и сервисы, осуществляется грантовая поддержка творческих проектов в самых разных видах социально-культурной деятельности.

Однако, несмотря на позитивные сдвиги, доля бюджетного финансирования в общем объеме финансовых поступлений организаций социально-культурной сферы снижается. По официальным данным Евростата, Россия (со значением душевых расходов на культуру в размере 57 евро на человека в год) среди европейских стран обогнала лишь Португалию, Румынию, Болгарию и Грецию. По показателю расходов на культуру в расчете на душу населения Россия отстает от Норвегии почти в 8 раз (447 евро), Франции — более чем в 4 раза (252 евро), Германии — в 2,5 раза (145 евро)¹.

Ситуация осложняется из-за отказа многих промышленных предприятий от содержания собственных учреждений культуры и передачи заводских клубов, домов и дворцов культуры, народных музеев, библиотек и иных объектов социально-культурной инфраструктуры, ранее стоящих на балансе промышленных предприятий муниципальным органам управления. Причем такая передача организаций социально-культурной сферы, ранее финансируемых за счет средств самих предприятий, осуществляется, как правило, без выделения финансовых ресурсов на их содержание и функционирование. Как следствие, сложилась ситуация, когда выделяемые из государственного бюджета финансовые средства стали

¹ Стратегия государственной культурной политики до 2030 года «Собрание законодательства РФ». — 2016. — 29 февраля. — № 11. — ст. 1552. — Москва : Юридическая литература, 2017.

распределяться среди большего количества учреждений социально-культурной сферы, что неизбежно привело к общему сокращению объемов финансирования социокультурных организаций.

Возможности увеличения внебюджетных доходов в организациях социально-культурной сферы также имеют свои ограничения, обусловленные их пропускной способностью и вместимостью. Доля благотворительной и спонсорской помощи учреждениям культуры тоже является незначительной. В конечном счете многие организации социально-культурной сферы не имеют возможности реализации серьезных социокультурных проектов, требующих больших усилий и финансовых затрат.

Особенно остро эта проблема стоит перед регионами. В настоящий момент региональные диспропорции в развитии культуры проявляются в уровне обеспеченности населения объектами социально-культурной инфраструктуры, в общих объемах финансирования, в обеспеченности степени доступности культурных благ для населения территории и проч. Сложившаяся ситуация типична для большинства территорий и областей Российской Федерации. Самарская область — не исключение.

Сегодня перед региональными и муниципальными органами управления социально-культурной сферой в Самарской области стоит актуальная задача поиска инновационных подходов к решению задач управления социально-культурной сферой в регионе, выбора наиболее эффективных средств управленческого воздействия, позволяющих привлечь альтернативные источники финансирования культурных проектов и программ. Одним из таких средств является государственно-частное партнерство, внедрение которого в управление социально-культурной сферой территории позволит:

- повысить культурный потенциал и укрепить уровень инвестиционной привлекательности Самарской области, чему будет способствовать рост общего количества учреждений культуры и их качественное преобразование, увеличение отреставрированных памятников и объектов культурного наследия, привнесение инноваций в сферу социально-культурной деятельности;
- удовлетворить возрастающие потребности населения в количестве и качестве культурных услуг, обеспечить их разнообразие;
- сократить нагрузку на региональный бюджет за счет вложения частных инвестиций в социокультурные проекты с долгосрочной перспективой, требующие высокого уровня финансирования и материальных затрат;
- оптимизировать систему управления организациями социально-культурной сферы и объектами культуры в Самарской области;
- привнести прогрессивные высоко затратные инновационные технологии в сферу культуры.

Для решения этих задач органы управления социально-культурной сферой в Самарской области, а также руководители муниципальных образований используют комплекс различных средств управления, среди которых немало важное значение имеет государственно-частное партнерство. К сожалению, практика показывает, что данное средство управления социально-культурной сферой в Самарской области в настоящий период используется недостаточно. Многие руководители муниципальных образований на территории Самарской губернии недооценивают значение государственно-частного партнерства для

решения задач развития культуры в регионе. В социокультурных организациях, а также органах муниципального управления ими фактически отсутствуют профессионально подготовленные специалисты, которые способны использовать государственно-частное партнерство как средство управления культурой на подведомственной им территории. Руководство региональных органов управления социально-культурной сферой также не уделяет этому аспекту управленческой деятельности должного внимания. Фактически работа по внедрению государственно-частного партнерства в управление социально-культурной сферой региона носит бессистемный характер.

Складывается **противоречие** между объективной необходимостью использования государственно-частного партнерства как средства управления социально-культурной сферой в регионе, и недостаточным использованием этого средства в практике территориального управления.

Степень научной разработанности проблемы

Проблема использования государственно-частного партнерства в управлении территориями составляет сферу научных интересов российских и зарубежных ученых.

Так, различные аспекты сущности государственно-частного партнерства, процессов формирования и функционирования данного института изучаются такими зарубежными исследователями, как: Дж. К. Гэлбрейт, Э. Джэнкс, Дж. Кейнс, М. Льюис, А. Маршалл, В. Ойкен, Л. Стенли, Дж. Ю. Стиглиц и др.

Функционированию моделей государственно-частного партнерства в России и за рубежом посвящают свои работы А. А. Алпатов, В. Г. Варнавский, Р. М. Джапаридзе, Ю. С. Емельянов, А. В. Клименко и ряд других авторов.

Определенный вклад в решение правовых вопросов и проблем, связанных с государственно-частным партнерством и отдельными формами его реализации, вносят труды таких авторов, как А. Н. Баранова, В. Г. Голубцов, Н. Г. Доронина и др.

Экономическая сторона государственно-частных партнерских отношений освещается в работах М. М. Загоруйко, Д. И. Искренко, В. Б. Кондратьева, Д. А. Любина.

Значительно реже можно встретить научные работы, посвященные специфике использования государственно-частного партнерства в управлении сферой культуры. Среди зарубежных авторов вопросы внедрения государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу затронуты в исследованиях В. Василе, К. Вентура, А. Олалекян, Л. М. Састоке. В России изучением данного вопроса занимались частично С. Г. Коленько, Л. В. Горяинова.

К сожалению, основное внимание данные авторы акцентируют на общетеоретических вопросах внедрения государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу, рассматривая данное средство управления в общем контексте, без определения специфики его использования в сфере территориального управления в регионах, что свидетельствует о недостаточной разработанности проблемы в научной литературе.

Таким образом, наличие проблемы и ее недостаточная разработанность в научной литературе определяют выбор объекта и предмета исследования.

Объект исследования — процесс управления социально-культурной сферой в Самарской области.

Предмет исследования — государственно-частное партнерство как средство управления.

Цель исследования — теоретически обосновать проблему управления социально-культурной сферой на территории региона и оценить перспективы внедрения государственно-частного партнерства как средства управления культурой в Самарской области.

Реализация поставленной цели потребовала решения следующих **исследовательских задач**:

1. Изучить развитие социально-культурной сферы региона и обосновать основные средства управления.
2. Охарактеризовать государственно-частное партнерство как комплексное средство управления социально-культурной сферой в регионе.
3. Провести сравнительный анализ зарубежного и российского опыта внедрения государственно-частного партнерства в управление социально-культурной сферой.
4. Проанализировать нормативно-правовую базу внедрения государственно-частного партнерства как средства управления социально-культурной сферой на территории Самарской области.
5. Оценить перспективы внедрения государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу Самарского региона.
6. Разработать рекомендации по совершенствованию государственно-частного партнерства как средства управления социально-культурной сферой Самарской области.

Методологическую основу исследования составил комплексный подход, предполагающий учет экономических, социальных, политических, демографических, психологических и др. факторов, оказывающих влияние на развитие социально-культурной сферы в регионе в их единстве и взаимосвязи.

Методы исследования

Проведенное исследование базируется на комплексе различных методов, направленных на достижение поставленной цели: теоретический анализ научной литературы, материалов периодической печати, методических разработок по теме исследования; анализ документов; статистический анализ; экспертный опрос.

База исследования: социально-культурная сфера Самарской области.

Научная новизна исследования состоит:

- в осуществлении комплексного исследования государственно-частного партнерства как средства управления на различных уровнях познания: теоретическом, правовом, организационно-управленческом;

- в сравнительном анализе российского и зарубежного опыта внедрения государственно-частного партнерства в управление сферой культуры, определении общих проблем и путей решения в России и за рубежом;
- в обосновании возможности и целесообразности использования государственно-частного партнерства в качестве комплексного средства управления развитием социально-культурной сферы регионов;
- в выявлении и описании динамики и особенностей внедрения государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу Самарской области;
- в выявлении факторов, позволяющих превратить государственно-частное партнерство в реальное средство управления развитием социально-культурной сферы в Самарском регионе.

Теоретическая значимость исследования

Авторский подход к исследованию восполняет пробел в научном осмыслении средств управления социально-культурной сферой на территории региона, обосновании использования такого средства, как государственно-частное партнерство. Теоретические положения, разработанные автором, могут быть применены в осмыслении теоретико-методологических подходов к исследованию вопросов внедрения государственно-частного партнерства в развитие социально-культурной сферы муниципальных образований и регионов России в условиях дефицита имеющихся ресурсов.

Практическая значимость исследования заключается в разработке рекомендаций по совершенствованию внедрения государственно-частного партнерства как средства управления социально-культурной сферой Самарской области. Данные рекомендации могут стать основой для принятия управленческих решений по развитию сферы культуры в регионе со стороны территориальных органов управления.

Структура работы состоит из введения, двух глав, шести параграфов, заключения, списка литературы и приложений.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ГОСУДАРСТВЕННО-ЧАСТНОГО ПАРТНЕРСТВА В УПРАВЛЕНИИ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРОЙ РЕГИОНА

1.1. Развитие социально-культурной сферы региона и основные средства управления

Сложные и неоднозначные процессы, происходящие в российской культуре, характеризуются децентрализацией управления отраслью культуры, ее регионализацией, хроническим недофинансированием. К сожалению, сфера культуры традиционно рассматривалась как вторичная по отношению к экономическому базису общества. Отсюда сформировался остаточный принцип ее финансирования, который и теперь доминирует в реальной государственной политике, несмотря на то, что в современных условиях сфера культуры является

общезначимой для всех сфер общественной практики. Именно в регионах складывается стратегия развития культуры, учитывающая совокупность факторов, определяющих специфику территории, ее самобытный историко-культурный потенциал, характер социально-экономических, культурных и других проблем.

Регион как социокультурный объект — это определенная духовно-культурная общность, которая определяется этнокультурным составом территории, ее историко-культурным потенциалом. Этнические и национально-культурные факторы способствуют интеграции общностей, одновременно дифференцируют их. Все составляющие региона взаимозависимы: человек, его культура, характер жизнедеятельности неразрывно связаны со средой обитания. Социокультурная среда обитания человека является сегодня исходной инстанцией, первоначальной точкой не только измерения результатов государственного, экономического и политического управления, но и выработки самой политики совершенствования территориального управления социально-культурной сферой, которая требует координации в системе федерально-региональных, регионально-муниципальных отношений и самоуправления².

Существенной составляющей социально-культурной сферы региона является видение его как многоуровневой среды существования и развития культуры, характеризующейся порой своим этнокультурным многообразием. Это наглядно прослеживается на примере Самарской области — в регионе проживают представители 157 национальностей³, в результате чего социально-культурная сфера региона представляет собой сложное и многоуровневое явление — пронизывающий все элементы и уровни жизни компонент. Это ставит вопрос о поиске новых подходов к решению проблем развития культуры в Самарской губернии.

В соответствии со Стратегией государственной культурной политики России до 2030 года⁴ приоритетными задачами управления социокультурной сферой Самарского региона сегодня являются:

- обеспечение доступности культурных благ, создание условий для всестороннего развития, творческой самореализации населения;
- развитие инфраструктуры социально-культурной сферы региона;
- обеспечение сохранности объектов культурного наследия и др.

Решение обозначенных задач требует принципиально иного управленческого подхода к их решению. Важным сегодня становится качественно новый подход к управлению социокультурной сферой в Самарской области и внедрение инновационных средств управления.

² Заплетина, Н. И. Территориальная общность как непосредственная социокультурная среда обитания человека и задачи территориального управления [Текст] / Н. И. Заплетина // Национальное культурное наследие России: региональный аспект : материалы VI Всероссийской научно-практической конференции в рамках VII Всероссийского конкурса-фестиваля исполнителей и балетмейстеров народного танца им. Геннадия Власенко, / под ред. С. В. Соловьёвой. — Самара : Самарский государственный институт культуры, 2018. — С. 558–559.

³ Самарский статистический ежегодник [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://samarastat.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_ts/samarastat/ru/publications/official_publications/electronic_versions/. — Загл. с экрана (дата обращения: 06.09.2019).

⁴ Стратегия государственной культурной политики до 2030 года «Собрание законодательства РФ»... С. 26–27.

В настоящий момент для решения, стоящих перед органами территориального управления, задач, связанных с развитием сферы культуры, могут использоваться самые разнообразные средства управления. Поэтому у руководителей социально-культурной сферы региона есть возможность выбора — какое из них будет наиболее подходящим для успешного осуществления целей и задач развития культуры.

В последние годы наибольшую популярность набирают такие инновационные средства управления социально-культурной сферой в регионе как бенчмаркинг, аутсорсинг, краудфандинг, фандрайзинг, государственно-частное партнерство.

Бенчмаркинг — это процесс поиска, анализа и внедрения лучших организационно-управленческих нововведений с целью достижения наибольшей эффективности социально-культурного развития территории; заимствование инновационных подходов из практики наиболее успешных организаций⁵. В социально-культурной сфере основу бенчмаркинга составляет поиск, изучение, обобщение и внедрения передового опыта управленческой деятельности. Оценивание и сопоставление инноваций в развитии социально-культурной сферы на основе эталонных показателей позволяет органам территориального управления выбрать оптимальные стратегические ориентиры, определить возможные новые источники финансирования культуры, позволяющие сократить нагрузку на бюджет и удовлетворить потребности населения в количестве и качестве социокультурных услуг. Это становится наиболее важным в условиях постоянного недофинансирования учреждений культуры.

Основу *аутсорсинга* составляет передача не ключевых функций социально-культурной организации внешним исполнителям — аутсорсерам и аутсорсинговым компаниям на основе договора. Такое средство управления социально-культурной сферой в регионе позволяет привлечь специалистов высокого класса к реализации социокультурных проектов; его применение выгодно в отношении расходов на заработную плату работников учреждений культуры и временных затрат. Однако опыт показывает, что использование аутсорсинга как средства управления культурой не дает возможности достичь серьезных преобразований в социокультурной сфере региона⁶.

Краудфандинг — коллективное сотрудничество людей, которые добровольно объединяют свои деньги или другие ресурсы, как правило, через Интернет, чтобы поддержать усилия других людей или организаций по решению тех или иных вопросов культурного развития. Краудфандинг помогает собрать средства, необходимые для реализации какого-либо конкретного социокультурного проекта, однако не позволяет решить стратегически важные задачи в управлении социально-культурной сферой региона⁷.

⁵ Эмирова, А. Е. Перспективы бенчмаркинга как метода продвижения инноваций в социальной сфере / А. Е. Эмирова, Н. Д. Эмиров // Научный журнал НИУ ИТМО. Серия: Экономика и экологический менеджмент. — 2012. — № 1. — С. 441–449.

⁶ Коленько, С. Г. Менеджмент в сфере культуры и искусства / С. Г. Коленько. — Москва : Юрайт, 2017. — С. 205

⁷ Пугач, О. В. Краудфандинг как метод сбора средств и привлечения внимания к проекту / Журнал «Справочник руководителя учреждения культуры» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.cultmanager.ru/article/7204-qqess7-kraudfanding-kak-metod-sbora-sredstv-i-privlecheniya-vnimaniya-k-proektu>. — Загл. с экрана (дата обращения 20.03.2019).

Фандрайзинг как средство управления социально-культурной сферой в регионе представляет собой привлечение и аккумуляцию ресурсов из различных источников, необходимых для реализации социокультурных проектов и программ. Сегодня фандрайзинг становится одним из важных средств современного менеджмента в условиях рыночной экономики и достаточно активно используется в управленческой деятельности в более широком аспекте⁸. Однако данное средство управления социально-культурной сферой в регионе позволяют решить лишь отдельные вопросы развития культуры, которые носят мало-масштабный характер.

Государственно-частного партнерство — это средство управления, которое способно улучшить развитие социокультурной инфраструктуры в регионе за счет расширения рамок установленных бюджетных ассигнований и увеличения материальных возможностей различных учреждений культуры на принципах совместного финансирования⁹. Его использование позволяет органам территориального управления решить более масштабные задачи, связанные с внедрением серьезных структурных проектов и программ, сохранением памятников культурного наследия и проч.

Сравнительные характеристики данных средств управления представлены в *Приложении 1*. Как видно из приложения, в каждом из представленных средств управления социально-культурной сферой в регионе есть свои положительные стороны и преимущества. Однако государственно-частное партнерство носит *комплексный характер* и включает в себя наибольшее число характеристик, способных помочь при решении важнейших задач управления социокультурной сферой в регионе, поскольку длительный и стабильный характер отношений органов государственного управления и инвестора позволяет стратегически планировать деятельность в долгосрочной перспективе. Внедрение государственно-частного партнерства позволяет решить проблемы финансирования крупных социокультурных проектов, привлечь специалистов высокого класса к их реализации, повысить социальную активность бизнес-структур. Для государственно-частного партнерства характерен широкий спектр применения в решении культурных задач региона: от реставрации памятников культурного наследия до улучшения инфраструктуры социально-культурной сферы и туризма в регионе. В этой связи логика исследования требует более детального рассмотрения государственно-частного партнерства как комплексного средства управления социально-культурной сферой в регионе. Эти аспекты изложены нами в следующем параграфе научной работы.

1. Государственно-частное партнерство как комплексное средство управления социально-культурной сферой в регионе

Первая попытка дать научное определение понятию «государственно-частное партнерство» была предпринята Европейской экономической комиссией

⁸ Тульчинский, Г. Л. Фандрайзинг: привлечение средств на проекты и программы в сфере культуры и образования: / Г. Л. Тульчинский, Т. В. Артемьева. — Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2010. — С. 5.

⁹ Варнавский, В. Г. Государственно-частное партнерство, теория и практика / В. Г. Варнавский, А. В. Клименко, В. А. Королёв. — Москва: Издательский дом ВШЭ, 2010. — С. 14.

ООН. Согласно этому определению государственно-частное партнерство трактуется как «форма взаимодействия государственных структур и частного сектора с целью реализации крупных проектов в области инфраструктуры, где ресурсы, преимущества и возможности каждого участника взаимно дополняются»¹⁰.

По мнению профессора В. Г. Варнавского, данное понятие своими корнями уходит в английский термин «public-private partnership», который трактуется как обобщающий субъект общественной власти, включающий в себя, с одной стороны, все уровни государственного управления и совокупность общественных институтов, с другой стороны, коммерческие структуры¹¹.

Культуролог С. Г. Коленько, частично затрагивающий вопросы внедрения государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу, дает следующее определение данной дефиниции: «реализация совместных проектов государства и частных компаний, предполагающее наделение частного сектора такими полномочиями, как владение, управление, эксплуатация; они могут осуществлять финансирование, строительство и т. д.»¹² По мнению автора, важными признаками такого партнерства являются:

- согласование действий сторон и учет взаимных интересов;
- действующая система уступок и преференций;
- распределение расходов и рисков; совместное использование полученных результатов.

Несмотря на разность всех этих определений, объединяет их одно: все они рассматривают государственно-частное партнерство с позиции партнерских отношений между государством и бизнес-структурами, которые направлены на реализацию крупномасштабных и взаимовыгодных для обеих сторон проектов.

С 2016 года в России вступил в силу Федеральный закон «О государственно-частном партнерстве, муниципально-частном партнерстве в Российской Федерации», согласно которому государственно-частное партнерство понимается как «сотрудничество государственного и частного партнеров, основанное на объединении ресурсов, распределении рисков, юридически оформленное на определенный срок»¹³. Данное определение мы берем за основу в нашем научном исследовании.

Характеризуя государственно-частное партнерство как средство управления, профессор В. Г. Варнавский описывает его как юридически оформленную систему отношений между государством, муниципальными образованиями с одной стороны, и гражданами, юридическими лицами, с другой, предполагающую соинвестирование и разделение рисков. Предметом выступают объекты

¹⁰ Савченко, И. И. ГЧП в России: современное состояние и проблемы развития / И. И. Савченко // Известия Дальневосточного Федерального университета. Серия: экономика и управление. — Владивосток : ДВФУ. — 2015. — № 1. — С. 99–12.

¹¹ Варнавский, В. Г. Указ. соч. С. 15.

¹² Коленько, С. Г. Указ. соч. С. 150.

¹³ Федеральный закон «О государственно-частном партнерстве, муниципально-частном партнерстве в Российской Федерации и внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации» от 13.07.2015 № 224-ФЗ (ред. от 03.07.2016) // Собрание законодательства РФ. — 2005. — 25 июля. — № 30 (ч. II), ст. 3126. — Москва : Юридическая литература, 2017.

государственной и муниципальной собственности, а также услуги, предоставляемые государственными и муниципальными органами, организациями, учреждениями и предприятиями¹⁴. Исследователь также выделяет следующие основные принципы, на которых должно быть основано государственно-частное партнерство:

1. *Принцип стимулирования и гарантий.* В его основе лежит предоставление государством налоговых льгот инвестору, софинансирование, дотации, гарантии по прибыльности и другие гарантии, которые предоставляет государство, привлекая частные компании к участию в проектах государственно-частного партнерства.

2. *Принцип ответственности за исполнение условий контракта.* Ответственность частного партнера при заключении соглашения о государственно-частном партнерстве или концессионном соглашении значительно выше, чем при соглашениях между частными фирмами. Это определяется публично-правовым характером отношений и тем, что прерывание работы, а также какие-либо неразрешенные проблемы могут сказаться на потребителях социокультурных услуг.

3. *Принцип непрерывности оказания услуг.* Услуги должны обеспечиваться частным партнером непрерывно, что определяется публично-правовым характером отношений государственно-частного партнерства¹⁵.

На наш взгляд, обозначенные В. Г. Варнавским принципы, могут быть дополнены *принципом прозрачности и обратной связи.* Данный принцип предполагает, что проект, реализуемый совместно органами государственного управления и бизнес-предприятием осуществляется в интересах общества, которое должно обладать доступом к полной информации о состоянии дел предприятия-инвестора.

Профилями реализации государственно-частного партнерства как средства управления социально-культурной сферой являются: благоустройство культурных объектов, содержание и реконструкция парков и скверов; восстановление объектов культурного наследия; реконструкция и модернизация кинотеатров, концертных и театральных залов; создание развлекательных досуговых центров и т. д.¹⁶

Участие в проекте на основе государственно-частного партнерства может быть выгодно для обеих сторон, каждая из которых имеет свои преимущества. Так, частный инвестор, по мнению В. Г. Варнавского, в период срока действия контракта с государством может: увеличивать общую прибыльность бизнеса за счет повышения производительности труда и нововведений; получать государственные активы в долговременное владение и пользование; получать гарантии возврата инвестиций, тем самым переложив часть рисков на государство. Для территориальных органов управления можно выделить следующие преимущества использования государственно-частного партнерства как средства управления развитием социально-культурной сферы региона: в условиях значительного дефицита бюджета региональный орган власти получает новые источники инвестиций;

¹⁴ Варнавский, В. Г. Указ. соч. С. 12.

¹⁵ Там же. С. 21.

¹⁶ Федеральный закон «О государственно-частном партнерстве, муниципально-частном партнерстве в Российской Федерации и внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации» от № 224-ФЗ (ред. от 13.07.2015)...

обеспечивается высокая эффективность сотрудничества за счет более высокого уровня оказания социокультурных услуг населению; происходит снижение рисков, связанных с завышением стоимости работ¹⁷. В конечном итоге от такого сотрудничества получается позитивный результат, благодаря своевременному осуществлению проекта, поскольку у частного партнера имеется прямая заинтересованность закончить проект как можно раньше, чтобы минимизировать издержки и начать получать прибыль.

Таким образом, внедрение государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу способно улучшить эффективность управления за счет расширения рамок установленных бюджетных ассигнований и увеличения материальных возможностей учреждений культуры на принципах совместного финансирования.

Учитывая то, что государственно-частное партнерство как средство управления социально-культурной сферой является для России инновационным, важно учитывать и использовать наиболее успешный опыт зарубежных стран.

2. Сравнительный анализ зарубежного и российского опыта внедрения государственно-частного партнерства в управление социально-культурной сферой

В ходе нашего исследования мы попытались выяснить, насколько опыт зарубежных стран по внедрению государственно-частного партнерства в управление социально-культурной сферой может быть использован в российской менеджерской практике. С этой целью автором научной работы были переведены на русский язык и изучены публикации зарубежных ученых, представленные в иностранных изданиях и журналах. Мы попытались выяснить — с какими проблемами сталкиваются специалисты зарубежных стран при внедрении государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу, насколько эти проблемы типичны для российской управленческой практики. За основу был взят опыт зарубежных и российских исследователей по данному вопросу. Проведенный анализ научной литературы позволил нам актуализировать основные проблемы, препятствующие внедрению государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу и выявить пути их решения.

Отметим, что вопросы внедрения государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу были рассмотрены в исследованиях авторов таких зарубежных стран как Италия, Южная Африка, Колумбия и Румыния. Так, Клаудия Вентура, исследуя государственно-частное партнерство как средство управления процессом сохранения культурного наследия в Италии, выделяет такую основную проблему, как ориентация проектов только на инвестиции и бюджет, и игнорирование целей, важных для сферы культуры¹⁸.

Южноафриканский исследователь Афиз Олалекян акцентирует свое внимание на следующих основных проблемах внедрения государственно-частного партнерства в социокультурную сферу: отсутствие политической инициативы,

¹⁷ Варнавский, В. Г. Указ. соч. С. 148–149.

¹⁸ *Claudia Ventura*, New models of Public-private Partnership in Cultural Heritage Sector: Sponsorships between Models and Traps / Claudia Ventura, Giuseppina Cassalia, Lucia Della Spina // *Procedia — Social and Behavioral Sciences*, Volume 223. — 2016. — 10 June. — Pages 257–264.

недоверие между государственными учреждениями и частным сектором, также требование высоких затрат от частного сектора и сомнительные выгоды. Автор приходит к выводу, что масштаб макроэкономических проблем замещает проблематику социально-культурной сферы. Как следствие, органы государственной власти не всегда акцентируют внимание на проблемах развития культуры. Кроме того, долговременность конкурса и заключения договора в рамках проекта государственно-частного партнерства в сочетании с сомнительными перспективами и высоким уровнем затрат может помешать частному сектору принять решение об инвестициях в сферу культуры¹⁹.

Колумбийские ученые Лина Мария Састоке и Карлос Алехандро Арболеда считают, что проблемой внедрения государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу является недостаточный уровень знаний органов государственной власти о вариантах распределения рисков для частного сектора. Авторы приходят к выводу, что в развитых странах государственно-частное партнерство реализуется в управлении социально-культурной сферой, в основном в области инфраструктурных проектов, которые наиболее соответствуют интересам частного сектора. Для бизнеса они оказываются более выгодными и надежными, нежели инвестиции в развитие социально-культурной сферы, в частности, благодаря успешным примерам отдачи и получения выгод инвесторами²⁰.

Василе Валентина в рамках исследования процессов внедрения государственно-частного партнерства в сферу культуры Румынии выделяет такую основную проблему как недостаточность обмена опытом и связи с другими регионами. По мнению исследователя, сходства в культурном развитии регионов могут стать основой для сотрудничества, и, впоследствии, успешной практикой проекта государственно-частного партнерства²¹.

Интересны исследования внедрения государственно-частного партнерства в сферу культуры, проводимые в России. Так, Т. Абсаламов в рамках исследования процессов сохранения культурного наследия выделяет такие проблемы как отсутствие необходимых нормативов, недостаточную развитость рыночных отношений и мощный бюрократический аппарат²².

Другой российский ученый Р. Р. Хабибрахманова, среди проблем внедрения государственно-частного партнерства в социокультурную сферу отмечает сложность в определении баланса между экономическими и социальными эффектами,

¹⁹ *Afeez Olalekan, Building Infrastructure through Public Private Partnerships in sub-Saharan Africa: Lessons from South Africa/ Afeez Olalekan Sanni, Maizon Hashim // Procedia — Social and Behavioral Sciences, Volume 143. — 2014. — 14 August. — Pages 133–138.*

²⁰ *Lina María Sastoque, A Proposal for Risk Allocation in Social Infrastructure Projects Applying PPP in Colombia / Lina María Sastoque, Carlos Alejandro Arboleda, Jose Luis Ponz // Procedia Engineering, Volume 145. — 2016. — Pages 1354–1361.*

²¹ *Valuing of the Cultural Heritage Assets. Economic Implication on Local Employability, Small Entrepreneurship Development and Social Inclusion / Vasile Valentina, Surugiu Marius-Răzvana, Login Ioana-Alexandra, Andreea Stroe // Procedia — Social and Behavioral Sciences Volume 188. — 2015. — 14 May. — Pages 214–217.*

²² *Timur Absalyamov, Tatarstan Model of Public-Private Partnership in the Field of Cultural Heritage Preservation/ Timur Absalyamov // Procedia — Social and Behavioral Sciences Volume 188. — 2015. — 14 May.*

которые возникают при реализации инвестиционных проектов²³. Автор считает, что данная сфера мало привлекательна для частного сектора, т. к. экономические особенности социально-культурной сферы не предполагают «сверхдоходов».

Исследователи Р. Р. Шайахметов и Н. З. Солодилова, изучая принципы развития государственно-частного партнерства в социально-культурной сфере, считают, что главным препятствием на пути внедрения данного средства в сферу культуры является недостаточная разработанность факторов успеха. На это, по мнению авторов, должны обратить внимание территориальные органы управления при формировании региональных механизмов внедрения государственно-частного партнерства²⁴.

Савченко И. И. считает, что основной проблемой внедрения государственно-частного партнерства в развитие социально-культурной сферы регионов является недостаточная адаптированность под данное средство законодательства, а также нехватка опыта, профессиональных компетенций и базы успешных практик, отсутствие механизмов накопления передового опыта и передачи компетенций²⁵.

Сравнительный анализ российских и зарубежных публикаций, посвященных внедрению государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу, позволяет нам сделать вывод о том, что многие проблемы использования данного средства управления в России и в зарубежных странах совпадают.

Распределение проблематики внедрения государственно-частного партнерства в управление социально-культурной сферой по характеру имеющихся проблем, представленное нами в *Приложении 2*, позволило выявить наиболее важные области, препятствующие внедрению государственно-частного партнерства в управление социально-культурной сферой регионов.

Как видно из *диаграммы 1*, представленной в *Приложении 2*, большинство зарубежных исследователей обращаются к проблемам политического характера (66 %); на втором месте с результатом 16 % оказался экономический характер проблем; специфический характер проблематики, как и законодательный, присутствует в 9 % исследований.

В исследованиях российских ученых чаще всего были упомянуты проблемы специфического характера (50 %), в 25 % исследований исследователи обращаются к проблемам законодательного характера. На третьем месте (16 %) оказались проблемы экономического характера, политического — на четвертом месте (9 %).

Сравнительный анализ выявленных в ходе нашего исследования проблем внедрения государственно-частного партнерства в управление социально-культурной сферой позволяет нам сделать ряд выводов.

²³ Хабибрахманова, Р. Р. Реализация проектов ГЧП в социальной сфере / Р. Р. Хабибрахманова // Основы экономики, управления и права. — Самара : Институт анализа экономики города и региона. — 2014. — С. 49–52.

²⁴ Шайахметов, Р. Р. Основные принципы развития государственно-частного партнерства в социально-культурной сфере, современные проблемы науки и образования / Р. Р. Шайахметов, Н. З. Солодилова // Современные проблемы науки и образования. — Пенза: Издательский Дом «Академия Естествознания», 2015. — С. 399.

²⁵ Савченко, И. И. ГЧП в России: современное состояние и проблемы развития / И. И. Савченко // Известия Дальневосточного Федерального университета, серия: экономика и управление. — Владивосток : ДВФУ. — 2015. — № 1. — С. 99–112.

Внедрение государственно-частного партнерства в развитие социально-культурной сферы в зарубежных странах носит более стабильный характер, по сравнению с Российской Федерацией. Там разработана необходимая законодательная база для проектов в культуре, поэтому проблемы специфического и законодательного характера занимают последнее место. В России наблюдается обратная ситуация — проблемы специфического и политического характера оказались наиболее препятствующими внедрению государственно-частного партнерства в развитие социокультурной сферы страны.

Одновременно зарубежные исследователи чаще всего обращаются к проблемам политического и экономического характера. Такие проблемы для большинства стран западного мира являются ключевыми, поскольку органы государственной власти несильно заинтересованы во внедрении государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу. Это объясняется сложившейся традицией государственного управления в большинстве западных стран, когда доля вмешательства государственных органов в решение социальных и культурных проблем минимальна. Основная нагрузка ложится на общество и бизнес, которые отличаются высокой социальной активностью и таким распространенным явлением как частно-государственная инициатива. Внимание государственного сектора к вопросам внедрения государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу требуется лишь для его усиленного развития, но в целом такое средство управления существует за рубежом и без особой поддержки властей.

В России к проблемам политического характера обращаются намного реже. Во многом это обусловлено социально-экономической и культурной политикой государства. Сегодня органы государственной власти на всех уровнях управления, уделяют серьезное внимание этой проблеме и неоднократно заявляли о необходимости внедрения государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу.

Проблемы экономического характера, выделенные российскими исследователями, занимают третье место среди других проблем. Это связано, прежде всего, с отсутствием инвестиций в сферу культуры.

В ходе сравнительного анализа мы попытались изучить опыт решения выявленных проблем, накопленный в зарубежных странах. Для целей нашего исследования особый интерес представляет опыт Великобритании, где внедрение государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу было связано с резким сокращением расходов на культуру в конце XX века. Для стимулирования участия частного сектора в реализации социокультурных проектов в стране был усовершенствован механизм «частной финансовой инициативы». Он облегчил вхождение частных компаний в сектор социокультурных услуг за счет четкого определения принципов сотрудничества в сфере культуры и рамочных условий контрактов. Согласно подписанным контрактам, местные органы власти Великобритании оплачивают частному сектору стоимость оказанных населению социокультурных услуг, при этом оставаясь ответственными за их предоставление. Благодаря такому сотрудничеству, в 2000 году в Великобритании был создан фонд усовершенствования музеев и галерей DCMS/Wolfson Museums&Galleries для улучшения качества интерпретации коллекции, выставочных площадей

и доступа инвалидов в музеях и галереях²⁶. В «Музее Лондона» (The museum of London) была произведена реконструкция средневековой галереи, впервые введено использование титров с изображением мультфильмов для детей²⁷.

Благодаря такому сотрудничеству повышается степень доверия частного сектора к органам государственного управления, что способствует привлечению инвесторов, совершенствуется законодательная база государственно-частного партнерства. Такой подход становится эффективным инструментом для решения проблем внедрения государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу, имеющих экономический и законодательный характер.

Во Франции для проектов государственно-частного партнерства характерна высокая эффективность, которая обеспечивается путем детальной оценки проекта и серьезным контролем со стороны государства. Особенность состоит в том, что для реализации проектов создаются совместные предприятия — *сообщества смешанной экономики*. При этом доля государственного сектора и местных властей в составе активов должна быть от 50 до 85 процентов. Принять участие в реализации такого проекта может средний бизнес, а также инвесторы, выходящие за пределы тех регионов или муниципальных образований, в которых он осуществляется²⁸. Ярким примером такого партнерства является строительство парка развлечений «Диснейленд» в Париже. Со стороны правительства финансировалась инженерная инфраструктура парка, соответственно, частному инвестору Walt Disney были предоставлены льготные займы и субсидии, обеспечено транспортное сообщение, а также было передано 1,9 тысячи гектаров земли по цене сельхозугодий. Со стороны инвесторов, в свою очередь, были выделены собственные средства и средства от банковских и финансовых структур. Сегодня Диснейленд приносит Франции порядка 10 % всех туристических доходов. За год парк посещают около 12,5 млн человек со всего мира²⁹.

Россия, огромное по площади государство, которое за год посещают всего около 25 млн иностранных граждан³⁰ могла бы использовать этот опыт для привлечения иностранных туристов. Создание подобных сообществ может разрешить ряд проблем внедрения государственно-частного партнерства в развитие социально-культурной сферы регионов. В частности, могут быть решены проблемы экономического (привлечение инвесторов), политического (активное участие государства в проектах) и специфического (засчет высокого контроля со стороны государства повысится уровень социокультурного эффекта) характера.

²⁶ Зайнашева, З. Г. Зарубежный опыт государственно-частного партнерства в социальных отраслях сферы услуг // Вестник УГУЭС. Наука, образование, экономика. Серия: Экономика. — 2013. — С. 93–100.

²⁷ DCMS Wolfson Museums and Galleries Improvement Fund [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.wolfson.org.uk>. — Загл. с экрана (дата обращения: 25.01.2019).

²⁸ Гафурова, Г. Т. Зарубежный опыт развития механизмов государственно-частного партнерства / Гафурова Г. Т. // Финансы и кредит — Казань : Институт экономики и права. — 2013. — С. 62–72.

²⁹ Диснейленд в Париже [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.disneylandparis.com>. — Загл. с экрана (дата обращения: 27.01.2019).

³⁰ Всемирная туристическая организация UNWTO [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://tourlib.net/wto/WTO_highlights_2017.pdf. — Загл. с экрана (дата обращения: 30.01.2019).

Выводы по главе 1.

Подводя промежуточный итог нашему исследованию, констатируем следующее. Каждый регион в России — это особый субъект, развивающийся под влиянием множества факторов, включающих, кроме территориальных, демографических и других, сложившиеся ценности, нормы и культуру проживающего населения. Все это важно учитывать при определении целей и задач управления социально-культурной сферой региона.

Сегодня развитие социокультурной сферы на территории республик, краев и областей Российской Федерации сталкивается с большим количеством проблем, связанных с уменьшением совокупных объемов финансирования, низким уровнем обеспеченности населения объектами социально-культурной инфраструктуры, с недостаточной степенью доступности культурных благ для населения, проживающего на той или иной территории и проч.

Решить обозначенные проблемы позволяют соответствующие средства управления, в числе которых, наряду с бенчмаркингом, аутсорсингом, краутфандингом, фандрайзингом, большую роль играет государственно-частное партнерство. Теоретический анализ подтвердил, что сегодня данное средство управления носит комплексный характер и включает в себя все достоинства других инновационных средств управления. По существу, государственно-частное партнерство в большей степени способно улучшить развитие социально-культурной сферы в регионе, и позволяет решить важные стратегические задачи в сфере культуры. Использование государственно-частного партнерства как средства управления социально-культурной сферой региона оказывается выгодно для всех участников проекта, каждый из которых может выделить свои преимущества.

Анализ российского и зарубежного опыта внедрения государственно-частного партнерства в управление сферой культуры регионов позволил выявить наиболее типичные проблемы, с которыми приходится сталкиваться органам управления территориями. Среди них выделяются проблемы экономического, политического, законодательного и специфического характера, которые требуют особого внимания со стороны органов государственного управления и разработки комплекса мероприятий по их устранению.

ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ГОСУДАРСТВЕННО-ЧАСТНОГО ПАРТНЕРСТВА В УПРАВЛЕНИИ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРОЙ САМАРСКОЙ ОБЛАСТИ

2.1. Нормативно-правовая база внедрения государственно-частного партнерства как средства управления социально-культурной сферой на территории Самарской области

Внедрение государственно-частного партнерства в управление развитием социально-культурной сферы Самарской области требует юридического и правового обоснования. В этой связи в ходе исследования нами была изучена и проанализирована нормативно-правовая база, регулирующая процесс внедрения государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу Самарского региона. Ведущим методом выступал анализ нормативно-правовых документов федерального и регионального уровня. Были изучены и проанализированы

следующие правовые акты: Федеральный закон от 13.07.2015 № 224-ФЗ «О государственно-частном партнерстве, муниципально-частном партнерстве в Российской Федерации и внесении изменений в отдельные законодательные акты РФ»³¹; Федеральный закон от 21.07.2005 № 115-ФЗ «О концессионных соглашениях»³²; Закон Самарской области «Об участии Самарской области в государственно-частных партнерствах»³³ и ряд других нормативных документов.

В Федеральном законе № 22-ФЗ «О государственно-частном партнерстве, муниципально-частном партнерстве в Российской Федерации и внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации» определены основы правового регулирования отношений, порядок заключения, исполнения и прекращения соглашения о государственно-частном партнерстве. Обозначены полномочия органов государственной власти, органов местного самоуправления, установлены гарантии прав и законных интересов сторон. В документе подчеркивается, что Соглашение о государственно-частном партнерстве носит краткосрочный характер, обязывает частного инвестора к созданию, модернизации, реконструкции, эксплуатации объекта соглашения, а после возникновения права частной собственности — к обслуживанию, расширению и управлению объектом.

Согласно Федеральному закону «О концессионных соглашениях» от 21.07.2005 № 115-ФЗ (ред. от 31.12.2017) частный партнер на основании концессионного соглашения за свой счет создает или реконструирует определенное имущество. Государство в свою очередь предоставляет инвестору права на его долгосрочное владение и пользование для осуществления указанной в концессионном соглашении деятельности. Однако право собственности на объект соглашения остается у публичного партнера.

Немаловажной особенностью концессионного соглашения является тот факт, что объект, подлежащий реконструкции, должен находиться в собственности концедента на момент заключения концессионного соглашения. Указанный объект на момент его передачи концедентом концессионеру должен быть свободным от прав третьих лиц. Таким образом, здания и сооружения, находящиеся у организаций на праве хозяйственного ведения или оперативного управления должны быть возвращены собственнику.

При подготовке концессионных проектов необходимо обратить внимание на Постановление Правительства РФ от 31 марта 2015 г. № 300 «Об утверждении формы предложения о заключении концессионного соглашения с лицом,

³¹ Федеральный закон «О государственно-частном партнерстве, муниципально-частном партнерстве в Российской Федерации и внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации» от № 224-ФЗ (ред. от 13.07.2015)...

³² Федеральный закон «О концессионных соглашениях» от 21.07.2005 № 115-ФЗ (ред. от 31.12.2017) // Собрание законодательства РФ. — № 29 (часть I). — ст. 4350. — Москва : Юридическая литература, 2017.

³³ Закон Самарской области «Об участии Самарской области в государственно-частных партнерствах» от 02.07.2010 № 72-ГД // Официальный сайт Министерства экономического развития РФ [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://economy.gov.ru>. — Загл. с экрана (дата обращения: 27.08.2019).

выступающим с инициативой заключения концессионного соглашения»³⁴. Согласно данному нормативно-правовому акту потенциальный концессионер подает по этой форме предложение в федеральный, региональный, или муниципальный орган власти в зависимости от того, в чьей собственности находится объект концессионного соглашения.

Также на федеральном уровне закреплены примерные формы концессионных соглашений в отношении объектов культуры, спорта, организации отдыха граждан и туризма и иных объектов социально-культурного назначения. В данном случае отношения заключаются с учетом требований законодательства об охране объектов культурного наследия (памятников истории и культуры). Соглашение о государственно-частном партнерстве и концессионные соглашения являются самостоятельными нормативно-правовыми актами, рассмотрение, заключение и реализация которых регулируется отдельными федеральными законами. Вместе с тем концессионное соглашение — это одна из форм государственно-частного партнерства³⁵.

В ходе изучения нормативно-правовой базы мы провели сравнительный анализ этих двух форм взаимодействия государственных структур и представителей частного бизнеса по вопросам государственно-частного партнерства, выделив их основные отличительные особенности. Результаты сравнительного анализа представлены нами в *Приложении 3*.

Проведенный анализ позволяет сделать вывод о том, что форма реализации партнерских отношений в виде концессионного соглашения наиболее применима для развития социально-культурной сферы. Это обусловлено тем, что далеко не все объекты культуры можно передать в частную собственность. В первую очередь это касается памятников культурного наследия регионального и федерального уровня, которые законодательно охраняются государством. Преимуществом концессионных соглашений является и долгосрочный характер партнерских отношений, что позволяет как государственному, так и частному сектору осуществлять стратегическое планирование своей деятельности, что также имеет важное значение для развития социально-культурной сферы в регионах.

В настоящий момент в Самарской области действуют 73 нормативно-правовых акта, регулирующих основы государственно-частного партнерства. Так в Законе Самарской области «Об участии Самарской области в государственно-частных

³⁴ Постановление Правительства РФ от 31 марта 2015 г. № 300 «Об утверждении формы предложения о заключении концессионного соглашения с лицом, выступающим с инициативой заключения концессионного соглашения» // База данных справочно-правовой системы «Гарант» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://base/garant.ru/70941052>. — Загл. с экрана (дата обращения 10.08.2019).

³⁵ Приказ Министерства экономического развития, инвестиций и торговли Самарской области «Об утверждении методики оценки эффективности использования средств областного бюджета, направляемых на капитальные вложения» от 25.08.2009 № 89 // Электронный фонд правовой и научно-технической документации «ТЕХЭКСПЕРТ» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://docs.cntd.ru/document/450314711>. — Загл. с экрана (дата обращения 10.08.2019).

партнерствах»³⁶ определено понятие государственно-частного партнерства, сформулированы основные принципы участия Самарской области в проектах, установлены объекты соглашений, порядок проведения конкурса, обозначены гарантии прав частных партнеров при заключении и исполнении соглашений.

Постановление Правительства Самарской области от 34.03.2016 № 131 «Об утверждении порядка определения формы реализации проектов с использованием механизмов государственно-частного партнерства, концессионных соглашений и иных форм государственно-частного взаимодействия, планируемых к реализации на территории Самарской области, и мониторинга их реализации»³⁷ утверждает порядок взаимодействия органов исполнительной власти при рассмотрении проектов государственно-частного партнерства и определении формы его реализации. В этом же документе прописан порядок формирования рабочей межведомственной группы для рассмотрения концепции проекта и принятия решения о форме его реализации.

В ходе изучения нормативно-правовой базы внедрения государственно-частного партнерства в управление развитием социально-культурной сферы Самарского региона нами было установлено, что данное понятие само по себе может охватывать гораздо более широкий круг форм государственно-частного взаимодействия. Согласно закону, государственно-частное партнерство — это юридически оформленное на определенный срок и основанное на объединении ресурсов, распределении рисков сотрудничество публичного партнера, с одной стороны, и частного партнера, с другой стороны³⁸.

Экспертное сообщество также, например, при рассмотрении рейтинга регионов по государственно-частному партнерству, учитывает и другие формы сотрудничества публичного и частного партнеров. Одной из таких форм является аренда государственного имущества.

Аренда государственного имущества с возложением на арендатора обязательств по проведению текущего и капитального ремонта, реставрации и приспособлению для современного использования арендуемого имущества регулируется в соответствии с Гражданским кодексом РФ³⁹. По договору аренды арендодатель обязуется предоставить арендатору имущество за определенную

³⁶ Закон Самарской области «Об участии Самарской области в государственно-частных партнерствах» от 02.07.2010 № 72-ГД // Официальный сайт Министерства экономического развития РФ [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://economy.gov.ru>. — Загл. с экрана (дата обращения 10.08.2019).

³⁷ Постановление Правительства Самарской области «Об утверждении порядка определения формы реализации проектов с использованием механизмов государственно-частного партнерства, концессионных соглашений и иных форм государственно-частного взаимодействия, планируемых к реализации на территории Самарской области, и мониторинга их реализации» от 34.03.2016 № 131 // Электронный фонд правовой и научно-технической документации «ТЕХЭКСПЕРТ» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://docs.cntd.ru/document/450314711>.

³⁸ Федеральный закон «О государственно-частном партнерстве, муниципально-частном партнерстве в Российской Федерации и внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации» от № 224-ФЗ (ред. от 13.07.2015)...

³⁹ Гражданский кодекс Российской Федерации (часть вторая) от 26.01.1996 № 14-ФЗ (ред. от 29.07.2018) // Собрание законодательства РФ. — № 5. — ст. 410. — Москва : Юридическая литература, 2017.

плату во временное владение или во временное пользование. Также определена обязанность арендодателя проводить текущий и капитальный ремонт, если иное не предусмотрено законом или договором аренды. Таким образом, Гражданский кодекс РФ предполагает, что каждая из сторон договора аренды может взять на себя обязательства проводить текущий и (или) капитальный ремонт. Исходя из норм гражданского законодательства, вытекает, что объекты культуры могут быть объектами государственно-частного взаимодействия по договору аренды.

Анализ нормативно-правовой базы государственно-частного партнерства как средства управления развитием социально-культурной сферы свидетельствует, что концессионные соглашения являются сегодня наиболее развитой формой реализации государственно-частного партнерства в сфере культуры; перспективной является и такая форма, как аренда государственного имущества.

В целом на сегодняшний день существует достаточно обширная нормативно-правовая база на Федеральном и региональном уровне, позволяющая внедрить государственно-частное партнерство в социально-культурную сферу Самарской области. Однако для определенных проектов может потребоваться расширение законодательной базы или уточнение некоторых позиций в нормативно-правовых актах, так как социально-культурная сфера имеет определенную специфику. Это может проявляться, например, в отношении объектов культурного наследия федерального и регионального значения.

2.2. Оценка перспектив внедрения государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу Самарского региона

В ходе исследования нами была предпринята попытка проанализировать и оценить перспективы внедрения государственно-частного партнерства в управление развитием социально-культурной сферы Самарской области. Был проведен статистический анализ проектов государственно-частного партнерства, рекомендованных для внедрения в социально-культурную сферу региона. Нами были изучены статистические данные, представленные Федеральной службой государственной статистики, службой статистики по Самарской области, а также отчетные документы областного Министерства экономического развития и инвестиций. Часть информации мы получили, изучив представленные данные на различных электронных платформах, а также информационно-аналитические материалы, посвященные вопросам внедрения государственно-частного партнерства в России в целом и в Самарской области, в частности.

Анализ статистических данных показал, что динамика развития государственно-частного партнерства в сфере культуры в России имеет устойчивую тенденцию роста, что наглядно видно на графике 1, представленном в *Приложении 4*. Если в 2015 году число проектов государственно-частного партнерства по стране составляло всего 16 единиц, то в 2018 году на разных стадиях реализации находились уже 99 проектов развития социально-культурной сферы. Во многом такая тенденция роста обусловлена государственной политикой Российской Федерации и активной поддержкой таких проектов со стороны федеральных органов государственного управления.

Несколько иная картина прослеживается в Самарской области. С одной стороны, за период с 2013 по 2018 год Самарская область в рейтинге регионов по использованию государственно-частного партнерства для решения социальных

проблем региона поднялась с 25-го места на четвертое и вошла в четверку лидеров после Москвы, Санкт-Петербурга и Московской области⁴⁰. Это свидетельствует о том, что руководство Самарского региона весьма активно использует государственно-частное партнерство в своей практической деятельности.

Однако при анализе динамики внедрения государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу региона наблюдается иная ситуация. Так, по состоянию на 01.06.2018 г. в регионе было заявлено к реализации 78 проектов государственно-частного партнерства, из которых лишь 4 проекта направлены на развитие социально-культурной инфраструктуры и регионального туризма⁴¹. Данное обстоятельство свидетельствует, что в регионе развитию и внедрению проектов в социально-культурную сферу до сих пор не уделяется должного внимания. Более того, количество таких проектов с каждым годом становится все меньше, что наглядно представлено на *графике 2*, в *Приложении 4*.

Можно предположить, что причина сложившейся ситуации заключается в том, что процесс внедрения государственно-частного партнерства в развитие социально-культурной сферы Самарской области замедляется из-за значительного числа барьеров. В первую очередь это недостаточная компетентность участников проектов, а также слабая освещенность в средствах массовой информации и иных открытых источниках успешных проектов в сфере культуры. Кроме того, частные инвесторы слабо осведомлены о том, как и за какой временной период могут окупиться инвестиции, вложенные в реализацию социокультурных проектов. Также бытует стереотип о том, что в культуре если и существует сотрудничество между государством и бизнесом, то лишь в таких формах, как спонсорство и благотворительность. Из этих фактов вытекают две другие проблемы — это отсутствие инвестиций, а также опыта внедрения таких проектов⁴².

Между тем Самарская область имеет благоприятные природно-климатические ресурсы, богатое культурно-историческое наследие, широкую систему объектов социально-культурного назначения, способствующих развитию культуры и туризма. В области расположено огромное количество культурных объектов, природных территорий регионального значения, а также объектов культурного наследия, 38 % которых на данный момент требуют реставрации.

В ходе нашего исследования мы попытались оценить перспективы внедрения государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу Самарской области и возможности привлечения частных инвестиций в развитие культуры региона. Ведущим методом исследования выступал экспертный опрос. Оценка осуществлялась посредством системы баллов, которая позволяет количественно установить полезный эффект.

⁴⁰ Рейтинг регионов по ГЧП [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://pppcenter.ru/proektyi-czentra/rejting-regionov-po-gchp.html>. — Загл. с экрана (дата обращения: 21.03.2019).

⁴¹ Официальный сайт Министерства экономического развития и инвестиций Самарской области [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://economy.samregion.ru/activity/GCHP/novosti_gp/v-pravitelstve-samarskoj-oblasti-sostoyalas-press-konferentsiya-vitse-gubernatora-ministra-ekonomich/?sphrase_id=26138 (дата обращения: 05.09.2019).

⁴² Бродунов, А. Н. Проблемы развития государственно-частного партнерства в РФ на современном этапе / А. Н. Бродунов, К. И. Булычева. — Москва : Вестник Московского университета имени С. Ю. Витте. Серия 1: Экономика и управление. — 2017. — № 1. — С. 20–28.

Проведение экспертного опроса осуществлялось нами по упрощенной процедуре и включало в себя следующие позиции: подбор экспертов и формирование экспертной группы; работа с экспертами; анализ и обработка экспертных оценок.

Экспертная группа была сформирована из специалистов в данной области в составе 7-ми человек. В качестве экспертов выступили: представитель Правительства Самарской области, ведущий специалист Министерства культуры Самарской области, 2 представителя бизнес-структур, ученый Самарского государственного национального исследовательского университета имени академика С. П. Королёва, а также доцент Самарского государственного института культуры и юрист. Экспертам предлагалось оценить важность факторов, необходимых для успешного внедрения государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу Самарской области. Для оценивания мы предложили экспертам шесть групп основных факторов, обуславливающих возможности использования государственно-частного партнерства в управлении развитием социально-культурной сферы региона.

В качестве основных факторов нами рассматривались:

x1 — законодательный — расширение законодательной базы внедрения государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу;

x2 — управленческий — повышение компетентности участников проектов государственно-частного партнерства со стороны государственных структур;

x3 — маркетинговый — направленный на продвижение наиболее успешных проектов и создание здоровой конкуренции на рынке социокультурных услуг;

x4 — инвестиционный — привлечение инвесторов, повышение инвестиционной привлекательности региона;

x5 — учет зарубежного опыта — использование практики внедрения государственно-частного партнерства в сферу культуры в зарубежных странах;

x6 — учет культурного разнообразия регионов — позволяет определить специфику реализации проектов с учетом региональных особенностей.

В соответствии с разработанной методикой проведения экспертного опроса мы попросили экспертов оценить обозначенные факторы по критерию важности для внедрения государственно-частного партнерства в сферу культуры на основе десятибалльной шкалы оценки, где 0 означал наименьшую степень важности, а 10 баллов — наивысшую степень важности данного фактора. Результаты оценок экспертов представлены в *Приложении 5*. На основе полученных от экспертов оценок нами была рассчитана весомость каждого фактора и, соответственно, его приоритетность при внедрении государственно-частного партнерства в развитие сферы культуры в Самарском регионе.

Экспертная оценка свидетельствует, что самым важным в этом процессе является *инвестиционный фактор*, который обеспечивается посредством привлечения инвесторов для реализации социокультурных проектов. По мнению экспертов, именно улучшение инвестиционного климата в Самарской области, использование деловой атмосферы и роста экономического потенциала региона для привлечения инвесторов — вот ключевые задачи при внедрении государственно-частного партнерства в сферу культуры.

На втором месте оказался *маркетинговый фактор*, который включает в себя маркетинговые исследования, детальную разработку мер по продвижению проектов развития культуры и другие действия со стороны государственных структур.

Грамотно выстроенные маркетинговые коммуникации способны обеспечить успешное внедрение государственно-частного партнерства в социокультурную сферу посредством повышения социальной, экономической эффективности, формирования положительного общественного мнения и позитивного имиджа инвестора, что значительно облегчает процедуру привлечения инвесторов.

Управленческий фактор, оказавшийся на третьем месте по результатам экспертной оценки, включает в себя повышение компетентности участников проекта, а также подразумевает высокий уровень организации внедрения государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу Самарского региона.

На четвертом месте оказался *законодательный фактор*, который обеспечивается путем разработки нормативно-правовой базы с учетом специфических особенностей развития социально-культурной сферы. Эксперты обратили внимание на то, что в отдельных случаях может понадобиться разработка специальных нормативно-правовых актов для конкретных проектов.

Факторы *учета культурного разнообразия и зарубежного опыта*, оказавшиеся на 5-м и 6-м местах, соответственно, также имеют вес при поиске решения некоторых проблем, однако они, по мнению экспертов, не являются ключевыми в процессе внедрения государственно-частного партнерства в социокультурную сферу Самарской области.

По результатам опроса экспертов перспектива внедрения государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу Самарской области была оценена в 9,9 баллов, что свидетельствует о хорошей возможности использования данного средства в управлении социально-культурным развитием региона и является актуальной задачей органов управления социально-культурной сферой Самарской области.

Экспертная оценка позволила провести качественный анализ, выявить факторы, необходимые для внедрения государственно-частного партнерства как средства управления социально-культурной сферой Самарской области. Для действенной реализации данных факторов необходимо провести анализ возможностей региона в решении данной задачи и наметить комплекс мероприятий, которые могут привлечь инвесторов в развитие социально-культурной сферы Самарской губернии.

3. Рекомендации по совершенствованию государственно-частного партнерства как средства управления социально-культурной сферой Самарской области

Разработка рекомендаций по внедрению государственно-частного партнерства в управление социально-культурной сферой Самарской области потребовала оценки возможностей региона. С этой целью нами был проведен SWOT-анализ сильных и слабых сторон Самарского региона по привлечению инвесторов в социально-культурную сферу. Данные SWOT-анализа представлены нами в *Приложении б*.

Как показал SWOT-анализ, в числе основных особенностей социально-культурной сферы Самарского региона выделяется богатое культурно-историческое наследие, а также обширные природные территории и заповедники регионального значения.

Слабой стороной Самарской области в социально-культурной сфере в первую очередь являются низкие темпы модернизации и развития социокультурной инфраструктуры на территории, а также наличие ряда острых социокультурных проблем. Несмотря на высокий уровень образованности, квалифицированности кадрового состава учреждений культуры и экономической активности населения, Самарская область по охвату услугами культурных и спортивных организаций отстает от среднего российского уровня и большинства регионов-конкурентов из-за несоответствия технического состояния и материальной оснащенности учреждений культуры современным нормам и требованиям. Кроме того, прослеживается узковедомственный подход к культуре, слабая инновационная активность.

Неполное использование выгодных условий для развития социально-культурной сферы значительно тормозит поступательное развитие культуры на территории губернии, создавая определенные угрозы, связанные с ростом региональных диспропорций в обеспечении сельских территорий культурными объектами и снижением инвестиционной привлекательности из-за непрезентабельной социокультурной инфраструктуры.

В числе сильных сторон Самарской области эксперты выделили выгодное экономико-географическое положение, благоприятные природно-климатические ресурсы и обширные природные территории, наличие развитой сети транспортных коммуникаций, относительно благоприятный деловой климат, а также высокий уровень социально-культурной активности населения. Перечисленные факторы открывают перед Самарской губернией благоприятные возможности для привлечения инвестиций в регион, обеспечивают высокий потенциал для развития сферы туризма; способствуют развитию межнационального сотрудничества в сфере культуры и искусства.

Выявление сильных и слабых сторон Самарского региона и оценка возможностей и угроз по привлечению инвесторов позволили нам выделить *факторы успеха* при внедрении государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу.

1. Законодательный фактор. В Самарской области разработана достаточно обширная нормативно-правовая база государственно-частного партнерства, которая может стать основой для внедрения проектов в развитие сферы культуры региона, а также для разработки необходимых законодательных актов, предусматривающих специфику функционирования объектов культуры и искусства.

Обширные природные территории, благоприятные природно-климатические ресурсы, богатое культурно-историческое наследие и широкая система объектов социально-культурного назначения способствует развитию культуры и туризма в Самарской области, создают серьезную основу для привлечения инвесторов в сферу культуры. К сожалению, данные возможности региона используются органами государственного управления не в полной мере, поэтому инвестиционный фактор требует особого внимания со стороны государственных структур.

В ходе SWOT-анализа нами также были выявлены *факторы, препятствующие* успешному внедрению государственно-частного партнерства в развитие социально-культурной сферы Самарской губернии.

1. Маркетинговый фактор. Отсутствие успешных проектов государственно-частного партнерства в социально-культурной сфере Самарской области говорит

о том, что в ходе внедрения данного средства управления маркетинговый фактор не обеспечивается ни исследованиями рынка, ни продвижением проектов в сфере культуры, ни какими-либо другими действиями. Как следствие, информационная база внедрения государственно-частного партнерства на территории Самарской области чрезвычайно слаба. Отсутствует широкое освещение успешных социокультурных проектов в средствах массовой информации, на интернет-платформах, в социальных сетях. Это значительно снижает привлекательность инвестиций в культуру со стороны бизнес-партнеров.

В настоящий момент губернии необходима разработка маркетинговой стратегии развития государственно-частного партнерства в социально-культурной сфере и ее реализация. Сегодня Самарская область находится под пристальным вниманием со стороны общественности и бизнес-структур, так как занимает достойную позицию в рейтинге регионов. Даже один прозрачный проект в сфере культуры, освещенный на интернет-ресурсах и в средствах массовой информации, с подробным описанием выгод сторон и сроком окупаемости привлечет внимание и инвестиции частного сектора.

2. Управленческий фактор. Он напрямую связан с кадровым обеспечением органов управления сферой культуры в регионе. Учитывая, что инициатива проектов государственно-частного партнерства чаще всего исходит со стороны государственного сектора, необходимо повышать компетентность работников социально-культурной сферы в вопросах привлечения инвестиций в культуру и внедрения государственно-частного партнерства. Работники муниципальных органов управления культурой должны иметь четкое представление о порядке действий от идеи до реализации проекта. Данную задачу можно решить посредством проведения форумов, лекций, семинаров на тему привлечения государственно-частного партнерства как средства управления в развитие социально-культурной сферы региона. Повышению эффективности таких мероприятий может способствовать учет опыта зарубежной практики внедрения государственно-частного партнерства в сферу культуры и обмен опытом с другими регионами.

По результатам исследования мы составили перечень необходимых мероприятий для решения основных проблем развития и внедрения проектов государственно-частного партнерства в сферу культуры Самарской области, выделив 5 основных блоков (*Приложение 7*). В составленный перечень входят мероприятия, которые позволят исправить ситуацию с факторами, препятствующими на данный момент успешному внедрению государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу Самарской области. Рассмотрим основные из них.

1. Организация крупного регионального форума, общественных слушаний на тему внедрения государственно-частного партнерства в сферу культуры. В ходе проведения таких мероприятий должна освещаться актуальность имеющихся на территории социокультурных проблем, путей их решения, важно демонстрировать широкой общественности успешные практики, механизмы реализации, осуществлять экспертизу и законодательное регулирование имеющихся проектов. Модераторами таких слушаний должны стать эксперты и разработчики наиболее успешных проектов из других регионов России, например, представители таких проектов как «Усадьбы Подмосковья», или музей-усадьба «Полотняный завод Гончаровых». Приглашение к обсуждению проектов социокультурной направленности представителей государственной власти и потенциальных инвесторов

таких проектов будет способствовать обмену опытом и, возможно, межрегиональному сотрудничеству.

Закономерным итогом такого широкого обсуждения должна стать серьезная аналитическая работа, выявление проблемных сторон, составление перечня объектов культуры, на основе которых могут быть разработаны проекты государственно-частного партнерства. В случае необходимости, работа такого форума позволит органам регионального управления сферой культуры скорректировать необходимые нормативно-правовые акты регионального значения, регулирующие отношения государственного и частного партнеров в социально-культурной сфере с учетом особенностей, специфики региона и объектов культуры.

2. *Разработать и утвердить долгосрочную стратегию* внедрения государственно-частного партнерства в развитие социально-культурной сферы региона и сохранение памятников культурного наследия. С этой целью представляется необходимым проведение анализа стратегических документов на предмет существующих целей и задач по развитию социокультурной инфраструктуры муниципалитетов. Также возможно проведение комплексных маркетинговых исследований, опросов населения и общественных организаций в целях выявления потребности в новых объектах культурного назначения. В этой связи стратегическими задачами управления сферой культуры в Самарской области являются: создание условий для обеспечения максимальной доступности культурных благ для населения, сохранение культурного наследия, повышение привлекательности региона для проживания, туризма и инвестирования, а также активное развитие в социально-культурной сфере государственно-частного партнерства.

3. *Провести комплексную инвентаризацию и паспортизацию объектов культурного наследия*, входящих в состав региональной собственности и находящихся в неудовлетворительном состоянии. Это позволит выявить объекты, находящиеся в критическом состоянии и определить перечень тех, которые могут быть переданы инвесторам с целью регенерации утраченной историко-архитектурной среды с правом свободного целевого использования в течение 49 лет в социальных, культурных, образовательных, административно-деловых или гостинично-рекреационных целях.

4. *Разработать и утвердить на региональном правительственном уровне методические рекомендации по минимизации рисков инвесторов*, реализующих проекты в социально-культурной сфере. Учитывая, что для проектов государственно-частного партнерства в социально-культурной сфере характерен высокий риск спроса на услуги, оказываемые в процессе эксплуатации объекта культуры, необходимо включить в соглашение право частного инвестора осуществлять оказание платных услуг с использованием объекта соглашения, а также участие публичной стороны в расходах на создание и (или) эксплуатацию объекта соглашения.

Кроме того, проекты могут быть составлены с обязанностью частного партнера предоставлять объект для социальных нужд: проведение некоммерческих мероприятий (соревнования, культурные события и др.), использование объекта социально-ориентированными общественными организациями (например, спортивными школами). Объем предоставления таких услуг и их стоимость должны быть учтены при структурировании проекта для целей обеспечения окупаемости

инвестиций частной стороны и экономически обоснованного уровня дохода на инвестиции и доходности деятельности по эксплуатации.

На наш взгляд, при таком многоуровневом подходе станет возможной ликвидация негативных факторов, препятствующих внедрению проектов государственно-частного партнерства в сферу культуры Самарской области, минимизируются риски, ускорится процедура привлечения инвесторов.

Выводы по главе 2.

В ходе исследования нами был проведен анализ нормативно-правовых актов федерального и регионального уровней, с помощью которого были выявлены отличия основных форм реализации государственно-частного партнерства. Сравнительный анализ динамики внедрения проектов государственно-частного партнерства в сферу культуры России и Самарской области наглядно показал отставание региона от общероссийского показателя. Данное обстоятельство потребовало изучения перспектив внедрения государственно-частного партнерства в развитие социально-культурной сферы Самарской области. Оценка проводилась с помощью экспертного опроса, результаты которого позволили нам выявить высокие перспективы внедрения государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу Самарской области, и определить ключевые факторы для успешного внедрения данного средства управления.

Оценка сильных и слабых сторон Самарского региона по привлечению инвесторов в социально-культурную сферу, проведенная с помощью SWOT-анализа, показала, что Самарская область имеет высокий инвестиционный потенциал, однако существуют некоторые проблемы в его использовании.

Результаты проведенного исследования легли в основу разработки комплекса рекомендаций по совершенствованию внедрения государственно-частного партнерства в управление социально-культурной сферой Самарской области.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящий момент существует множество средств управления, которые позволяют решить важные стратегические задачи в сфере управления развитием социально-культурной сферы в регионах. Сравнительный анализ наиболее популярных средств управления позволяет говорить о том, что государственно-частное партнерство носит комплексный характер и включает в себя наибольшее число характеристик, способных помочь при решении важнейших задач управления социокультурной сферой на территории субъектов Российской Федерации.

Каждый регион в России — это особый субъект, развивающийся под влиянием множества факторов, включающих, кроме территориальных, демографических, экономических и других, сложившиеся ценности, нормы и культуру проживающего населения. Государственно-частное партнерство способно учесть все эти факторы и улучшить эффективность деятельности социокультурных организаций на территории регионов и областей России.

Самарская область представляет собой один из крупнейших центров развития науки и экономики страны, обладает огромным культурным потенциалом. Сегодня на территории губернии ведется активная работа по внедрению

государственно-частного партнерства в социальную сферу региона, где динамика развития государственно-частного партнерства имеет устойчивую тенденцию роста.

К сожалению, сфера культуры оказалась вне зоны внимания со стороны региональных и муниципальных органов государственного управления. В ходе анализа статистических данных нами была рассмотрена динамика развития проектов государственно-частного партнерства в Самарской области: по сравнению с общероссийскими показателями область существенно отстает в решении этой задачи.

Между тем проведение исследование показало, что в Самарской области имеется достаточно высокий потенциал, способствующий внедрению государственно-частного партнерства в управление развитием социально-культурной сферы региона. Это в первую очередь ее природные, климатические и культурные ресурсы, сложившейся на территории губернии деловой инвестиционный климат. Существующее в регионе законодательство и сложившаяся нормативно-правовая база позволяют грамотно регулировать партнерские отношения между инвестором и органами государственного управления.

Вместе с тем в ходе исследования нами были установлены факторы, препятствующие внедрению и развитию партнерских отношений между органами государственной власти Самарской области и потенциальными инвесторами, в числе которых выделяются маркетинговый и организационно-управленческий.

Предлагаемые автором работы рекомендации по совершенствованию государственно-частного партнерства как средства управления социально-культурной сферой Самарской области позволяют упростить внедрение данного средства управления в сферу культуры региона, ликвидировать некоторые негативные факторы, минимизировать риски для потенциальных инвесторов, ускорить процедуру привлечения частного бизнеса к решению задач культурного развития территорий Самарской губернии.

В целом можно сделать вывод, что внедрение государственно-частного партнерства как средства управления социально-культурной сферой Самарской области имеет большие перспективы и будет способствовать инновационному развитию культуры в регионе.

В ходе нашего исследования были раскрыты теоретические основы государственно-частного партнерства в управлении социально-культурной сферой региона:

- исследовано развитие социально-культурной сферы региона и описаны основные средства управления;
- государственно-частное партнерство охарактеризовано как комплексное средство управления социально-культурной сферой в регионе;
- проведен сравнительный анализ зарубежного и российского опыта внедрения государственно-частного партнерства в управление социально-культурной сферой;
- изучена нормативно-правовая база внедрения государственно-частного партнерства как средства управления социально-культурной сферой на территории Самарской области;
- осуществлена оценка перспектив внедрения государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу Самарской области;

- разработаны рекомендации по совершенствованию государственно-частного партнерства как средства управления социально-культурной сферой Самарской области.

В научной работе показано, что активное внедрение государственно-частного партнерства в управление социально-культурной сферой Самарского региона позволит:

1. Создать условия для сохранения культурного наследия, повышения привлекательности региона для туризма и инвестирования, обеспечит максимальную доступность культурных благ для населения.
2. Привлечь внебюджетные источники финансирования в сферу культуры, тем самым уменьшит нагрузки на региональный бюджет.
3. Решить проблему несоответствия материально-технического состояния и оснащенности учреждений культуры современным нормам и требованиям.

Таким образом, задачи научного исследования были автором работы решены, поставленная во введении цель достигнута.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бродунов, А. Н. Проблемы развития государственно-частного партнерства в РФ на современном этапе / А. Н. Бродунов, К. И. Булычева. — Москва : Вестник Московского университета имени С. Ю. Витте. — Серия 1: Экономика и управление. — 2017. — № 1. — С. 20–28.
2. Варнавский, В. Г. Государственно-частное партнерство, теория и практика / В. Г. Варнавский, А. В. Клименко, В. А. Королёв. — Москва : Издательский дом ВШЭ, 2010. — 320 с.
3. Гафурова, Г. Т. Зарубежный опыт развития механизмов государственно-частного партнерства / Гафурова Г. Т. // Финансы и кредит — Казань : Институт экономики и права. — 2013. — С. 62–72.
4. Гражданский кодекс Российской Федерации (часть вторая) от 26.01.1996 № 14-ФЗ (ред. от 29.07.2018) // Собрание законодательства РФ. — № 5. — ст. 410. — Москва : Юридическая литература, 2017.
5. Зайнашева, З. Г. Зарубежный опыт государственно-частного партнерства в социальных отраслях сферы услуг // Вестник УГУЭС. Наука, образование, экономика. — Серия: Экономика. — 2013. — С. 93–100.
6. Закон Самарской области «Об участии Самарской области в государственно-частных партнерствах» от 2.07.2010 № 72-ГД // Официальный сайт Министерства экономического развития РФ [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://economy.gov.ru>.
7. Заплетина, Н. И. Территориальная общность как непосредственная социокультурная среда обитания человека и задачи территориального управления [Текст] / Н. И. Заплетина // Национальное культурное наследие России: региональный аспект : материалы VI Всероссийской научно-практической конференции в рамках VII Всероссийского конкурса-фестиваля исполнителей и балетмейстеров народного танца им. Геннадия Власенко, / под ред. С. В. Соловьёвой. — Самара : Самарский государственный институт культуры, 2018. — С. 554–560.
8. Звездин, В. Я. Социология культуры / В. Я. Звездин. — Пермь : Лань 2003. — 164 с.
9. Коленько, С. Г. Менеджмент в сфере культуры и искусства / С. Г. Коленько. — Москва : Юрайт, 2017. — 370 с.

10. Постановление Правительства Самарской области «Об утверждении порядка определения формы реализации проектов с использованием механизмов государственно-частного партнерства, концессионных соглашений и иных форм государственно-частного взаимодействия, планируемых к реализации на территории Самарской области, и мониторинга их реализации» от 34.03.2016 № 131 // Электронный фонд правовой и научно-технической документации «ТЕХЭКСПЕРТ» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://docs.cntd.ru/document/450314711>.
11. Приказ Министерства экономического развития, инвестиций и торговли Самарской области «Об утверждении методики оценки эффективности использования средств областного бюджета, направляемых на капитальные вложения» от 25.08.2009 № 89 // Электронный фонд правовой и научно-технической документации «ТЕХЭКСПЕРТ» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://docs.cntd.ru/document/450314711>.
12. Савченко, И. И. ГЧП в России: современное состояние и проблемы развития / И. И. Савченко // Известия Дальневосточного Федерального университета, серия: экономика и управление. — Владивосток : ДВФУ. — 2015. — № 1. — С. 99–112.
13. Стратегия государственной культурной политики до 2030 года // Собрание законодательства РФ. — 2016. — 29 февраля. — № 11. — ст. 1552. — Москва : Юридическая литература, 2017.
14. Тульчинский, Г. Л. Фандрейзинг: привлечение средств на проекты и программы в сфере культуры и образования: / Г. Л. Тульчинский, Т. В. Артемьева, Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки, 2010. — 144 с.
15. Федеральный закон «О государственно-частном партнерстве, муниципально-частном партнерстве в Российской Федерации и внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации» от 13.07.2015 № 224-ФЗ // Собрание законодательства РФ. — 2005. — 25 июля. — № 30, ст. 3126. — Москва : Юридическая литература, 2017.
16. Федеральный закон «О концессионных соглашениях» от 21.07.2005 № 115-ФЗ (ред. от 31.12.2017) // Собрание законодательства РФ. — № 29 (часть I). — ст. 4350. — Москва : Юридическая литература, 2017.
17. Хабибрахманова, Р. Р. Реализация проектов ГЧП в социальной сфере / Р. Р. Хабибрахманова // Основы экономики, управления и права. — Самара: Институт анализа экономики города и региона. — 2014. — С. 49–52.
18. Шайахметов, Р. Р. Основные принципы развития государственно-частного партнерства в социально-культурной сфере, современные проблемы науки и образования / Р. Р. Шайахметов, Н. З. Солодилова // Современные проблемы науки и образования. — Пенза : Издательский Дом «Академия Естествознания», 2015. — С. 399–410.
19. Эмирова, А. Е. Перспективы бенчмаркинга как метода продвижения инноваций в социальной сфере / А. Е. Эмирова, Н. Д. Эмиров // Научный журнал НИУ ИТМО. Серия: Экономика и экологический менеджмент. — 2012. — № 1. — С. 441–449.
20. Afeez Olalekan, Building Infrastructure through Public Private Partnerships in sub-Saharan Africa: Lessons from South Africa / Afeez Olalekan Sanni, Maizon Hashim // Procedia — Social and Behavioral Sciences, Volume 143. — 2014. — 14 August. — Pages 133–138.
21. Claudia Ventura, New models of Public-private Partnership in Cultural Heritage Sector: Sponsorships between Models and Traps / Claudia Ventura, Giuseppina Cassalia, Lucia Della Spina // Procedia — Social and Behavioral Sciences, Volume 223. — 2016. — 10 June. — Pages 257–264.
22. Lina María Sastoque, A Proposal for Risk Allocation in Social Infrastructure Projects Applying PPP in Colombia / Lina María Sastoque, Carlos Alejandro Arboleda, Jose Luis Ponz // Procedia Engineering, Volume 145. — 2016. — Pages 1354–1361.

23. *Timur Absalyamov*, Tatarstan Model of Public-Private Partnership in the Field of Cultural Heritage Preservation / Timur Absalyamov // *Procedia — Social and Behavioral Sciences*, Volume 188. — 2015. — 14 May. — Pages 214.
24. *Vasile Valentina*, Innovative Valuing of the Cultural Heritage Assets. Economic Implication on Local Employability, Small Entrepreneurship Development and Social Inclusion / Vasile Valentina, Surugiu Marius-Răzvana, Login Ioana-Alexandra, Andreea Stroe // *Procedia — Social and Behavioral Sciences*, Volume 188. — 2015. — 14 May. — Pages 214–217.

Электронные ресурсы:

25. Всемирная туристическая организация UNWTO [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://tourlib.net/wto/WTO_highlights_2017.pdf. — Загл. с экрана (дата обращения: 30.01.2019).
26. Диснейленд в Париже [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.disneylandparis.com>. — Загл. с экрана (дата обращения: 27.01.2019).
27. Пугач, О. В. Краудфандинг как метод сбора средств и привлечения внимания к проекту / Журнал «Справочник руководителя учреждения культуры» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.cultmanager.ru/article/7204-qqess7-kraudfanding-kak-metod-sbora-sredstv-i-privlecheniya-vnimanija-k-proektu>. — Загл. с экрана (дата обращения 20.03.2019).
28. Рейтинг регионов по ГЧП [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://pppcenter.ru/proektyi-czentra/rejting-regionov-po-gchp.html>. — Загл. с экрана (дата обращения: 21.03.2019).
29. Рекомендации по реализации проектов государственно-частного партнерства. Лучшие практики / официальный сайт Министерства экономического развития РФ [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://economy.gov.ru>. — Загл. с экрана (дата обращения: 17.01.2019).
30. DCMS Wolfson Museums and Galleries Improvement Fund [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.wolfson.org.uk>. — Загл. с экрана (дата обращения: 25.01.2019).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Сравнительный анализ основных средств управления

Средства управления Характеристики	Крауд- фандинг	Аутсор- синг	Фанд- райзинг	Государ- ственно- частное партнерство
Долгосрочная перспектива				✓
Решение проблем финансирования крупных проектов	✓		✓	✓
Привлечение общественности к решению социокультурных проблем	✓			
Участие в реализации проекта специалистов высокого класса		✓		✓
Повышение социальной активности бизнес-структур			✓	✓
Широкий спектр применения в решении задач региона				✓
Стабильный характер				✓

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

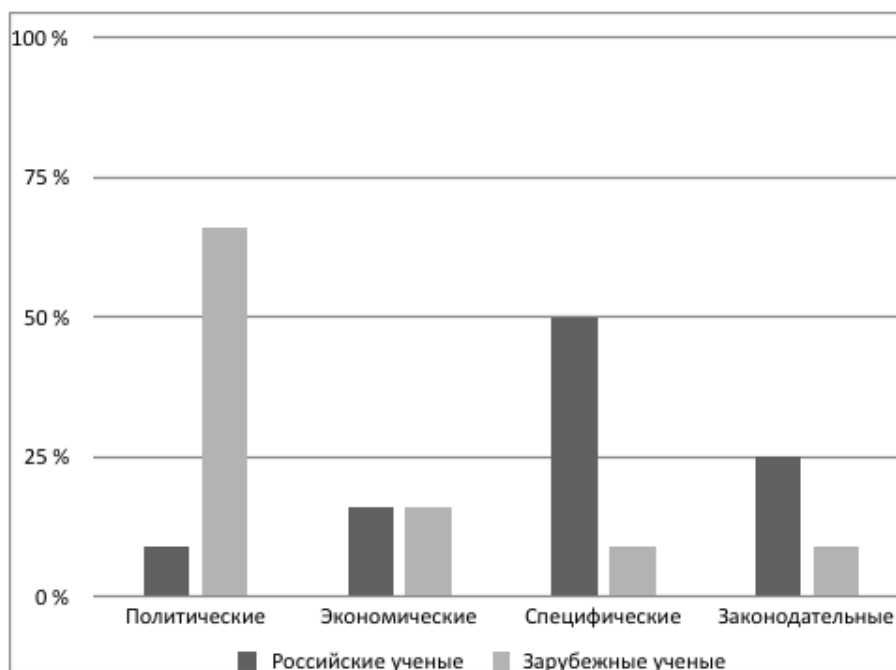


Диаграмма 1. Распределение проблематики внедрения государственно-частного партнерства в управление социально-культурной сферой по характеру возникающих проблем

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Отличия основных форм государственно-частного партнерства

Соглашение о государственно-частном партнерстве	Концессионное соглашение
<i>Длительность</i>	
Краткосрочная (3 года)	Долгосрочная (до 99 лет)
<i>Требования к частному партнеру</i>	
Обязательные: <ul style="list-style-type: none"> • создание • модернизация • реконструкция • эксплуатация и (или) техническое обслуживание • расширение • управление 	Обязательные: <ul style="list-style-type: none"> • создание и (или) реконструкция Необязательные: <ul style="list-style-type: none"> • другая деятельность, предусмотренная концессионным соглашением
<i>Права частной собственности</i>	
Публичный партнер обязуется обеспечить возникновение права собственности частного партнера на объект соглашения. В случае если инвестиции публичной стороны в создание объекта соглашения превышают 50 % от общей стоимости, объект должен быть передан в собственность публичного партнера.	Право собственности принадлежит (или будет принадлежать) публичному партнеру. Объект соглашения может быть выкуплен концессионером только в случае включения в приоритетную программу приватизации после завершения срока действия соглашения.

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

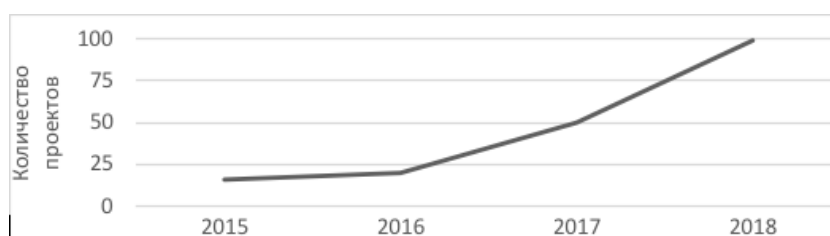


График 1. Динамика внедрения проектов государственно-частного партнерства в развитие социально-культурной сферы Российской Федерации

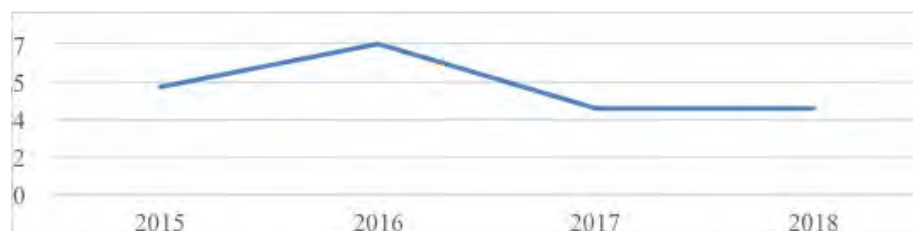


График 2. Динамика внедрения государственно-частного партнерства в развитие социально-культурной сферы Самарской области

ПРИЛОЖЕНИЕ 5

Результаты экспертной оценки факторов, необходимых для внедрения государственно-частного партнерства как средства управления социально-культурной сферой региона

Параметры	Эксперты						
	1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7
x1	6	7	6	5	6	5	7
x2	8	6	8	7	6	8	7
x3	7	8	9	8	9	7	8
x4	7	9	9	8	9	8	9
x5	3	4	3	3	5	4	4
x6	4	5	3	4	4	5	4
Общая сумма баллов	35	39	38	35	39	37	39

- Первому параметру эксперты присвоили баллы: 6, 7, 6, 5, 6, 5, 7.
Весомость параметра равна: $a = (6:35 + 7:39 + 6:38 + 5:35 + 6:39 + 5:37 + 7:39): 7 = 0,16$.
- Второму параметру эксперты присвоили баллы: 8, 6, 8, 7, 6, 8, 7.
Весомость параметра равна: $a = (8:35 + 6:39 + 8:38 + 7:35 + 6:39 + 8:37 + 7:39): 7 = 0,19$.
- Третьему параметру эксперты присвоили баллы: 7, 8, 9, 8, 9, 7, 8.
Весомость параметра равна 0,21.
- Четвертому фактору эксперты присвоили баллы: 7, 9, 9, 8, 9, 8, 9.
Весомость равна 0,22.
- Пятому фактору эксперты присвоили баллы: 3, 4, 3, 3, 5, 4, 4.
Весомость параметра равна 0,09.
- Шестому фактору эксперты присвоили баллы: 4, 5, 3, 4, 4, 5, 4.
Весомость фактора равна 0,12.

ПРИЛОЖЕНИЕ 6

SWOT-анализ сильных и слабых сторон Самарского региона по привлечению инвесторов в социально-культурную сферу

Особенности социально-культурной сферы региона Богатое культурно-историческое наследие Обширные природные территории	
<i>Сильные стороны</i>	<i>Слабые стороны</i>
<ul style="list-style-type: none"> • выгодное экономико-географическое положение; • благоприятные природно-климатические ресурсы; • значительный историко-культурный потенциал; • наличие рекреационных ресурсов; • наличие транспортных коммуникаций; • относительно благоприятный деловой климат; • обширные природные территории; • высокий уровень социально-культурной активности населения; 	<ul style="list-style-type: none"> • низкие темпы модернизации и развития социокультурной инфраструктуры на территории и наличие ряда острых социально-культурных проблем; • несоответствие технического состояния и материальной оснащенности учреждений культуры современным нормам и требованиям; • недостаточная финансовая и ресурсная обеспеченность сохранения объектов культурного наследия; • недостаточный уровень компетентности сторон государственно-частного партнерства; • узковедомственный подход к культуре; слабая инновационная активность; • недостаточное освещение проектов государственно-частного партнерства в сфере культуры.
<i>Возможности</i>	<i>Угрозы</i>
<ul style="list-style-type: none"> • благоприятные возможности для привлечения инвестиций региона; • высокий потенциал для развития сферы туризма; • большое количество объектов культурного наследия; • развитие межнационального сотрудничества в сфере культуры и искусства. • разработанная нормативно-правовая база государственно-частного партнерства 	<ul style="list-style-type: none"> • тенденция к снижению культурного и интеллектуального уровня населения; • рост региональных диспропорций в обеспечении сельских территорий культурными объектами; • снижение инвестиционной привлекательности из-за непрезентабельной социокультурной инфраструктуры

ПРИЛОЖЕНИЕ 7

Мероприятия по внедрению государственно-частного партнерства в социально-культурную сферу Самарской области

Блок	Этап
Блок 1. Предпроектные работы	1. Организация крупного регионального форума (лекции) на тему внедрения государственно-частного партнерства в сферу культуры. 2. Создание идеи проекта. 3. Анализ особенностей социокультурного объекта, проверка предполагаемого земельного участка.
Блок 2. Проектирование	4. Детальная разработка предложения о реализации проекта и отправка на рассмотрение уполномоченному органу.
Блок 3. Госэкспертиза	5. Оценка эффективности использования средств бюджета, срока действия соглашения и социокультурной значимости. Оценка эффективности и определение сравнительного преимущества. Принятие решения о реализации.
Блок 4. Поиск инвестора и заключение соглашения	6. Конкурс. 7. Привлечение частного сектора. 8. Разработка и заключение соглашения в соответствии с Законодательством РФ.
Блок 5. Реализация	9. Противоаварийные и консервационные мероприятия. 10. Строительство/расширение/реставрация/восстановление объекта культуры. 11. Оснащение/создание инфраструктуры/приспособление под современное использование/внесение инноваций. 12. Официальное открытие, эксплуатация.

Третья премия

ОРГАНИЗАЦИЯ ФЛЕШМОБОВ КАК СОВРЕМЕННОЙ ФОРМЫ ДОСУГА ГОРОДСКОЙ МОЛОДЕЖИ

КОЗЛОВА Алина Максимовна
Алтайский государственный институт культуры

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования

Современное российское общество и государство нуждаются в творчески развитой молодежи, способной эффективно организовывать свой досуг с учетом современных реалий. Это указывается в таких федеральных документах, как «Основы государственной молодежной политики Российской Федерации на период до 2025 года», «Стратегия развития воспитания в Российской Федерации до 2015 года», а также государственной программе Алтайского края «Развитие культуры Алтайского края на 2015–2020 годы» и других.

Флешмобы на городских улицах — это новая для России и практически не изученная теоретиками социально-культурной деятельности форма самоорганизованного досуга городской молодежи. Они отличаются спонтанностью, импровизированностью определенной деятельности, о которой моберы (участники флешмоба) договорились заранее. Социально-культурная деятельность как педагогическая наука и практика также призвана исследовать современные тенденции и формы досуга, организованного непрофессионалами. Позитивные направления этих форм досуга часто используются профессионалами социально-культурной деятельности, становятся инновациями, которые на практике реализуются как социально-культурные проекты. Возникает противоречие, когда, с одной стороны, организованному досугу нужны новые его формы, например, в формате постановочных флешмобов, а с другой стороны, неизвестно, какие параметры организации постановочных флешмобов необходимо учитывать специалистам социально-культурной деятельности, чтобы реализованный проект флешмоба сохранил свою импровизационную сущность. Решению данного противоречия может помочь проектный подход, поскольку квалифицированно разработанный социально-культурный проект является целенаправленной «пошаговой» технологией организации любой формы социально-культурной деятельности, в том числе — постановочного флешмоба. Социально-культурный проект помогает заранее увидеть трудности в решаемой проблеме и спланировать действия по их устранению.

Проблема исследования заключается в необходимости использования проектного подхода к разработке и реализации постановочных молодежных

флешмобов для повышения эффективности их организации с учетом того, что они не потеряют своей импровизационной сущности.

Степень научной разработанности проблемы

Анализ состояния разработанности проблемы позволяет констатировать тот факт, что существует определенное количество трудов отечественных и зарубежных ученых, в разных аспектах раскрывающих вопросы изучения современных форм досуга молодежи, в том числе флешмобов. Особую значимость для исследования имеют общие вопросы биосферы и ноосферы (В. И. Вернадский), проблемы информационного общества (Д. Белл, Э. Тоффлер), роль провинциальной культурной среды в формировании досуга молодежи (О. В. Ромах).

Постановка проблемы возникновения явления умной толпы — основы флешмоба, принадлежит Г. Рейнгольду. Отношение молодежи к электронной коммуникации как среде распространения флешмобов изучали и анализировали М. Ю. Патрушева, А. Р. Рашитова. Проблемами современной карнавализации, изучением перформанса, хеппенинга, театра улицы как явлений, характерных для городского пространства, занимались зарубежные и российские исследователи А. Ковалевска, Н. Е. Литвиненко, Е. А. Семёнова, Т. Смирнягина, И. Уварова. Исследованием истории и современного развития флешмобов занимались В. К. Андреев, А. А. Панов, М. Папченкова и другие.

Значимыми для данной работы стали вопросы теории (М. А. Ариарский), практики организации социально-культурной деятельности, в том числе досуга молодежи (А. Д. Жарков), изучение технологий социально-культурной деятельности (Е. И. Григорьева, Т. Г. Киселёва, Ю. Д. Красильников, Г. В. Оленина).

Универсальный подход к разработке логической системы проекта предложили О. Л. Кузнецов и Б. Е. Большаков, концептуальную схему формирования проекта разработал В. И. Курбатов, маркетинговым подходом к разработке социокультурного проекта занимался А. П. Марков, проектные технологии в социально-культурной деятельности выделены в отдельную разновидность социально-культурных технологий Т. Г. Киселёвой, Ю. Д. Красильниковым, теория и методология социально-культурного проектирования изложена в монографии Г. В. Олениной.

Анализ изученной литературы показал, что проектный подход к организации постановочных молодежных флешмобов практически не исследован в социально-культурной деятельности как науке. Исходя из этого, определена **тема исследования**: организация флешмобов как современной формы досуга городской молодежи.

Цель исследования: теоретическое обоснование и экспериментальная апробация социально-культурного проекта постановочного молодежного флешмоба в условиях города.

Объект исследования: организация молодежных флешмобов в городских условиях.

Предмет исследования: проектный подход к организации постановочных флешмобов как современной формы досуга городской молодежи.

Гипотеза исследования

Цель исследования будет достигнута, если:

- 1) организовать проведение постановочного флешмоба с учетом правил и особенностей организации стихийных молодежных флешмобов;
- 2) привлечь к организации данного флешмоба: а) руководителей школы как базовой организации; б) школьников и студентов как целевую группу флешмоба; в) студентов-волонтеров как помощников организатора флешмоба;
- 3) подготовку и проведение постановочного молодежного флешмоба организовать в формате социально-культурного проекта, с учетом этапов, сроков и рисков его реализации.

Задачи исследования:

- 1) Исследовать историю возникновения и развития самоорганизованных флешмобов как формы досуга за рубежом.
- 2) Определить сущность и разновидности самоорганизованных флешмобов в зарубежных и отечественных досуговых практиках.
- 3) Систематизировать приемы и правила самоорганизации флешмобов в условиях города в России и за рубежом.
- 4) Изучить теорию и методологию разработки социально-культурных проектов.
- 5) Определить отношение представителей молодежи крупного сибирского города к флешмобам.
- 6) Разработать социально-культурный проект организации постановочного флешмоба в крупном сибирском городе и проанализировать результаты его реализации.

Теория и методология исследования

- на философском уровне: проблемы информационного общества (Д. Белл, Э. Тоффлер), биосферы и ноосферы (В. И. Вернадский), апатии или агрессии толпы (В. Г. Федотова); философия творчества, культуры, искусства (Н. А. Бердяев); игра как феномен культуры (Т. А. Апинян); философия игры (Л. Т. Ретюнских); провинциальная культурная среда в формировании досуга молодежи (О. В. Ромах);
- на общенаучном уровне: проблемы карнавала в народной культуре (М. М. Бахтин); электронные средства коммуникации современной молодежи (С. В. Каргаполов); перформанс, хеппенинг, театр улицы, современная карнавализация (А. Ковалевска, Н. Е. Литвиненко, Е. А. Семёнова, Т. Смирнягина, И. Уварова); исследования истории и современного развития флешмобов (В. К. Андреев, А. А. Панов, М. Папченкова);
- на конкретно-научном уровне: проблемы досуга, любительских увлечений, хобби (Ю. А. Стрельцов и др.); принципы педагогики досуга (А. Ф. Воловик, В. А. Воловик и др.); педагогика игровой культуры досуга (В. Д. Пономарев и др.); мотив, интерес в педагогике, в социально-культурной деятельности (А. Д. Жарков и др.); полипарадигмальный подход к исследованию социально-культурной деятельности (Н. Н. Ярошенко); формы и технологии социально-культурной деятельности, теория и технологии

социально-культурного проектирования (Е. И. Григорьева, Т. Г. Киселёва, Ю. Д. Красильников, Г. В. Оленина и др.).

Методы исследования:

- теоретические — анализ педагогической, социологической, культурологической литературы, трудов отечественных и зарубежных специалистов, в том числе специалистов социально-культурной деятельности по теме исследования, а также синтез, обобщение, систематизация информации из интернет-источников, фиксирующих практику проведения флешмобов;
- эмпирические — социологический опрос, статистическая обработка социологических данных, метод проектирования, наблюдение, фотомониторинг.

Научная новизна состоит в следующем:

1) Исследована история возникновения самоорганизованных флешмобов за рубежом, которая показала, что в них прослеживается трансформация главной идеи от социальности (акции протестов с участием толпы) к интерактивным формам театрального искусства и карнавала городской улицы (хеппенинг, перформанс, уличный театр), а от них — к развлекательности, клоунаде как своеобразной форме культурного протеста молодежи против обезличенности городского образа жизни, и сейчас данная форма продолжает видоизменяться в сторону большей осмысленности;

2) Определена сущность самоорганизованных флешмобов в зарубежных досуговых практиках; установлено, что флешмоб — это явление, характерное для городской толпы, возникшее в эпоху информационного общества, где с помощью электронных устройств желающие участвовать во флешмобе могут о нем узнать, мгновенно собраться, произвести определенные по сценарию действия развлекательного и эпатажного характера и быстро разойтись;

3) Установлено, что среди разновидностей самоорганизованных флешмобов выделяется «классический», короткий по длительности флешмоб, его цель — создать «нестандартные ситуации» и привлечь внимание окружающих в определенном смысле абсурдными действиями моберов, основанными на несложном сценарии и правилах закрытости акций от средств массовой информации, пиара и рекламы, направленными на борьбу со стереотипностью поведения в современном мегаполисе; в практике есть множество «неклассических» самоорганизованных флешмобов, нарушающих эти правила и направленных как на социальные цели, так и на развлекательно-творческие действия моберов;

4) Систематизированы приемы и правила самоорганизации флешмобов в условиях города, а именно: процесс организации спонтанных флешмобов происходит только через Интернет, так достигается: 1) масштабность акции; 2) знакомство моберов с простым, но оригинальным сценарием и важными деталями (время, место и т. д.); 3) распространение видеороликов для репетиций моберов (если это нужно по сценарию); 4) определение ведущего («маяка»), координирующего действия моберов; 5) происходит согласование условий проведения флешмоба (спонтанность, избегание огласки, неожиданность) и правил поведения моберов относительно горожан, наблюдающих за акцией;

5) Изучены теория и методология разработки социально-культурных проектов; доказано, что в процессе организации постановочного флешмоба его

субъекту следует опираться на проектный подход (социально-культурное проектирование), системно определяющий «пошаговые действия» постановщика флешмоба; проект акции также позволяет не упускать специфику флешмобов как акций коротких по времени, вызывающих у горожан удивление эффектом своей неожиданности, сохранением ощущения, что моберы не знакомы друг с другом, хотя их действия на самом деле могли быть заранее отрепетированы;

б) Выявлено положительное отношение представителей молодежи крупного сибирского города как к стихийным, так и к постановочным флешмобам; разработан и реализован накануне Дня Победы социально-культурный проект на патриотическую тему «Споёмте, друзья!», состоящий из творческих тренингов и цикла постановочных арт-мобов, цель которых — создание обстановки для проявления чувства патриотизма у жителей города Барнаул через совместное исполнение песен военных лет пассажирами городского общественного транспорта.

Теоретическая значимость исследования заключается в авторском определении понятия «флешмоб»:

флешмоб — это возникшая в эпоху информационного общества публичная форма самовыражения отдельных представителей городской толпы (моберов), которая организуется ими самостоятельно с помощью электронных устройств, основана на непривычных окружающим действиях и жестах, с целью демонстрации этих действий для привлечения внимания городских прохожих и, как следствие, эпатажа горожан и развлечения моберов.

Практическая значимость исследования:

- материалы исследования внедрены в деятельность муниципального бюджетного общеобразовательного учреждения «Лицей № 101», о чем имеется соответствующий документ;
- выводы исследования могут быть использованы:
 - 1) для научных и учебно-научных работ по аналогичной проблематике, для разработки элективных курсов и курсов по выбору обучающихся в магистратуре и бакалавриате по направлению подготовки «Социально-культурная деятельность», «Организация работы с молодежью»;
 - 2) для обогащения технологических подходов к разработке и реализации инновационных форм досуга, привлекательного для современной молодежи в условиях города;
 - 3) для обогащения городской среды новыми, необычными формами массовых и групповых флешмобов.

ГЛАВА 1. ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ И УСЛОВИЯ ПРОВЕДЕНИЯ ФЛЕШМОБОВ, ОРГАНИЗОВАННЫХ НЕПРОФЕССИОНАЛАМИ ЗА РУБЕЖОМ И В РОССИИ

1.1. История возникновения и развития самоорганизованных флешмобов за рубежом

Развитие электронных средств коммуникации, таких как сотовая связь и Интернет, существенно повлияло не только на социально-экономическую сферу жизни, но и на социально-культурное пространство. Знакомства через Интернет, общение на форумах и посредством SMS-сообщений не только открыли для человеческой коммуникации новое поле — виртуальную среду, но и существенно изменили саму стратегию социального поведения человека в современном обществе. Ускорение процесса обмена информацией, формирование личного социального пространства, возможность экспериментировать в конструировании собственной идентичности и самовыражении открывают дорогу новым формам социальности, и в конечном итоге служат причиной колоссальных перемен в самой структуре общественных отношений, возникновению новых форм досуга. Анализом этих процессов занимаются специалисты в области гуманитарных наук, прежде всего социологи и психологи, а также специалисты социально-культурной сферы¹.

Сравнительно недавно появился в лексиконе русскоязычного населения термин «флешмоб». Это слово чисто английского происхождения, дошедшее до нас без каких-либо лингвистических трансформаций: «flash» — вспышка, мгновение; «mob» — толпа; в дословном переводе «мгновенная толпа» или «возгорание толпы». Существует тонкое различие в понимании значения русского слова «флешмоб» и английского «flashmob». В английском языке этим словом называют саму собравшуюся толпу, тогда как в русском — это название акции. Пока слово «флешмоб» не закреплено в словарях, можно встретить варианты его написания с буквами «е» и «э», как одно слово, с дефисом или в два слова: «флеш моб», «флэш моб», «флешмоб», «флэшмоб», «флеш-моб», «флэш-моб»².

Впервые эти два понятия — «мгновение» и «толпа» — соединил американский фантаст Ларри Нивен, создавший в 70-х годах XX века рассказ о телепортации в будущее. В книге он описал акцию «слешдот-эффекта», которая якобы позволяла огромному количеству людей появляться почти мгновенно в любом месте мира, где происходит действие, достойное внимания³.

Немного ранее, во второй половине 60-х гг. XX века, появился термин «информационное общество». Его возникновение было связано с осознанием

¹ Панов, А. А. Флэшмоб в Москве и в России [Электронный ресурс] // ras.ru : Молодежные субкультуры Москвы / сост. Д. В. Громов, отв. ред. М. Ю. Мартынова. Москва : Институт этнологии и антропологии РАН, 2009. — С. 344–385. URL: http://static.iea.ras.ru/books/Molodezhnie_subkultury_Moskvy.pdf.

² Кудрявцев, А. Флешмоб как термин и новое социальное явление [Электронный ресурс] // урок.рф : педагогическое сообщество, — 2017. URL: https://урок.рф/library/fleshmob_kak_termin_i_novoe_sotcialnoe_yavlenie_194502.html.

³ Социология. Флешмоб как новое социальное явление [Электронный ресурс] // Studwood.ru : информ.-справочный портал. URL: https://studwood.ru/622080/sotsiologiya/informatsionnoe_obschestvo_fleshmob.

человечеством наличия «информационного взрыва»: количество информации, циркулирующее в обществе, стало стремительно возрастать⁴. Специалисты, предложившие термин «информационное общество», разъяснили, что он характеризует общество, в котором в изобилии циркулирует высокая по качеству информация, а также есть все необходимые средства для ее хранения, распределения и использования. Стоимость пользования информационными услугами настолько невысока, что они доступны каждому. Также они подчеркивают то, что средства коммуникации представляют собой «ключевые элементы информационного общества»⁵. После этого появляются первые средства обработки информации, ее хранения и использования — компьютеры, мобильные телефоны, Интернет и другое. Эти средства информационных технологий повлияли на возникновение флешмобов.

Однако все это еще не является началом появления идей флешмоба в мире. В 2002 году (в некоторых источниках в 2003 году) была опубликована книга социолога Говарда Рейнгольда «Умная толпа: следующая социальная революция». В ней он писал о возможных потенциалах толпы, способной собираться за пару часов с помощью современных цифровых технологий (e-mail, sms, Internet и т. п.). Рейнгольд таким образом выступил своего рода предсказателем грядущей социальной революции, в рамках которой умная толпа, используя симбиоз Интернета и мобильной связи, будет оказывать радикальное воздействие, как положительное, так и отрицательное, на все области деятельности человеческого общества. Его книга «послужила толчком к развитию нового движения, получившего название «flashmob» или «smartmob» (второй вариант более распространен на Западе)». «Выводы и прогнозы Рейнгольда вдохновили читателей на экспериментальные акции, отчасти забавы ради, а в какой-то степени для демонстрации потенциала технологии, описанной Рейнгольдом. Так родилась идея собрать посредством электронных средств в одном месте в определенное время незнакомых друг другу людей, вооруженных единым сценарием для моделирования абсурдной ситуации»⁶.

Умные толпы состоят из людей, способных действовать согласованно, даже не зная друг друга. Их действия не всегда во благо. Одна и та же технология может быть использована как средство общественного контроля и как орудие протеста. По Рейнгольду, уличные акции протеста антиглобалистов — яркий пример смартмоба. Другие примеры⁷:

⁴ Тоффлер, Э. Футурошок или шок перед будущим [Текст] / пер. с англ. — Москва : Прогресс, 1973. — 284 с.

⁵ Белл, Д. Грядущее постиндустриальное общество [Текст] / пер. с англ. — Москва : Прогресс, 1973. — 284 с.

⁶ Панов, А. А. Флэшмоб в Москве и в России [Электронный ресурс] // ras.ru : Молодежные субкультуры Москвы / сост. Д. В. Громов, отв. ред. М. Ю. Мартынова. Москва : Институт этнологии и антропологии РАН, 2009. — С. 344–385.
URL: http://static.iea.ras.ru/books/Molodezhnie_subkultury_Moskvy.pdf.

⁷ Рейнгольд, Г. Умная толпа: новая социальная революция [Электронный ресурс] // gumer.info : Библиотека. Социология.
URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Rein/.

- протесты против коррупции президента в Филиппинах в 2001 году, организованные посредством SMS (пример сообщений: «Оденьтесь в черное в знак скорби о демократии»);
- реакция испанцев на взрывы в Мадриде 11 марта 2004 года и на последующие выборы;
- массовые беспорядки во Франции (2005) — полиция зафиксировала SMS-сообщения и сообщения в Интернете, призывающие к возобновлению беспорядков в столице Франции.

Флешмоб является специфической формой смартомоба, но отличается тем, что имеет исключительно развлекательный характер. Термин «флешмоб» теперь практически заменил термин «смартомоб» в средствах массовой информации для обозначения умной толпы, хотя и произошел от него, в связи с чем возникает проблема выделения классических флешмобов и отделения их от других форм, в которых участвует умная толпа.

В общепринятом понимании «флешмоб — это группа незнакомых людей, организованных посредством средств электронной коммуникации, которые собираются в публичном месте и действуют в установленное время в соответствии с определенным сценарием, после чего быстро расходятся». Такое определение представлено на сайтах главных флешмоб сообществ России. На практике флешмобы возникли сравнительно недавно. Программист из Сан-Франциско Роберт Зазуэт организовал интернет-ресурс, который стал местом встречи потенциальных участников «стремительных толп», и первый специализированный сайт FlockSmart.com провел первый полноценный флешмоб в 2003 году: около полутора сот незнакомых друг с другом человек 17 июня 2003 года одновременно вошли в мебельный отдел магазина «Macy's» и попросили «любовный ковер» для «пригородной коммуны» ценой в 10 000 \$. Деятельность сайта FlockSmart.com мгновенно нашла отклик в сердцах многих пользователей интернет-ресурсов, и вскоре по всему миру начали появляться сообщества флешмоберов, выносящие свои остроумные сценарии из виртуального мира на улицы Лондона, Амстердама, Дортмунда, Токио и других крупных городов мира. Так, например, в Риме 300 человек вошли в книжный магазин и попросили несуществующую книжку, в Берлине флешмоберы встретились неподалеку от американского посольства, откупорили бутылки с шампанским и три минуты выпивали «За Наташу», в Денвере 400 человек разбрелись по нескольким этажам здания и перекрикивались «Пинг!» — «Понг!», повторяя движения теннисного шарика. К августу 2003 года новомодная забава дошла и до Москвы: 15 августа моберы несколько минут аплодировали фонтану в ГУМе⁸. Более широкий резонанс имели одновременные акции в Москве и Санкт-Петербурге, проходившие на следующий день 16 августа 2003 года. В Москве на перроне Ленинградского вокзала участники акции встречали поезд из Петербурга с табличкой «NzR178qWE». А на перроне Московского вокзала жители Петербурга встречали некую Татьяну Лаврухину из общества анонимных алкоголиков. Первые российские акции, как и их западные аналоги, носили развлекательный характер: толпа молилась памятнику Ленину, подпевая

⁸ Панов, А. А. Указ. соч. С. 344–385.

«Ленин вечно живой» (Пермь, 20 сентября 2003 года), пускала мыльные пузыри на московском Арбате (Москва, 1 апреля 2007 года)⁹.

Всё это примеры *классического флешмоба*, который отличается развлекательным характером. Такое действие можно назвать увлекательным психологическим экспериментом, своеобразным новым направлением в искусстве. Хотя основополагающая идея далека от новаторства. Автор интернет-публикации «Смартмоб как социальный феномен» отмечает, что, по мнению некоторых исследователей, флешмоб как отдельного явления не существует вообще. Более того, считают они, флешмоб — всего лишь разновидность хеппенинга или перформанса¹⁰. Действительно, можно предположить, что данное явление берет свои истоки у хеппенингов и перформансов, так как имеет ряд схожих особенностей. Но между ними также существуют значительные отличия.

Первоначально перформанс и хеппенинг формируются в XX веке в рамках модернизма. Хеппенинг — это действие в мультидисциплинарном стиле, для которого характерна нелинейность повествования и активное участие в действе аудитории. Хеппенинг утверждает свободу самовыражения для каждого человека. Перформанс — форма современного искусства, в которой произведения составляют действия художника в определенном месте и в определенное время. К перформансу можно отнести любую ситуацию, включающую четыре базовых элемента: время, место, тело художника и отношения художника и зрителя. В перформансе же более важной является творческая реализация позиции художника¹¹.

Еще одно близкое к флешмобу направление — уличный театр — театр, спектакли которого происходят на открытом пространстве (на улице, площади, в парке, как правило, без оборудованной сцены). Часто в уличном представлении разделение на артистов и зрителей нечеткое, в действе много интерактива. Именно в 40–50-е годы XX в. военные события в мире повлияли на формирование уличного театра¹².

Из всего вышесказанного следует вывод, что основополагающая идея флешмобов далека от абсолютного новаторства. Новомодное действие очень похоже на хеппенинги и перформансы, практикуемые в XX столетии. Также оно вбирает в себя черты и особенности еще более раннего явления искусства — уличного театра. Основная объединяющая линия всех трех форм — это отношения зритель-автор, что также характерно для флешмоба. Во всех этих случаях зритель превращается из стороннего наблюдателя в со-творца. Схожесть форм также

⁹ Папченкова, М. NzR178qWE и другие [Электронный ресурс] // *kommersant.ru*: еженедельник. 2008. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1014590>.

¹⁰ Смартмоб как социальный феномен. Часть 1 [Электронный ресурс] // *lookatme.ru*: интернет-сайт о креативных индустриях. 2010. URL: <http://www.lookatme.ru/flow/posts/street-art/103885-smartmob-kak-sotsialnyy-fenomen-chast-1>.

¹¹ Литвиненко, Н. Е. Перформанс и хэппенинг как новые формы театрализованных представлений и праздников [Электронный ресурс] // *dodiplom.ru*: информ.-справочный портал. URL: <http://dodiplom.ru/ready/87964>.

¹² Семёнова, Е. А. Уличный театр против театра военных действий [Электронный ресурс] // Федеральное государственное бюджетное научное учреждение «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования»: электрон. научн. журн. URL: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/ulichnyy-teatr-protiv-teatra-voennyh-deystviy>.

в том, что на всех представлениях участникам никакого денежного вознаграждения не полагается. Наоборот, часто во время представления, например, уличного театра, раздают цветы, конфеты и т. п., как и во время флешмобов. Также флешмоб с хеппенингом и перформансом объединяют общие черты: эпатаж, экспериментальность; направленность на зрителя, на его реакцию; соединение различных видов искусства; единичность зрелища; нелогичность, случайность, нереальность. Сходства хеппенинга и флешмоба в том, что в обеих формах отсутствует сюжет, есть лишь действие или, скорее, набор действий и событий, а также утверждение свободы самовыражения для каждого человека. Сходство уличного театра и флешмоба в том, что и та и другая форма — акция, объединяющая вокруг себя множество людей, которые спонтанно на улице провоцируют любого включиться во всеобщий процесс.

Однако существуют значительные отличия классического флешмоба от этих форм: и перформанс, и хеппенинг, и уличный театр являются интерактивными формами искусства, а не просто социальной активностью общества; хеппенинги репетируются зачастую на местах для проведения хеппенингов заранее располагают какие-либо предметы, декорации, а классический флешмоб — это спонтанный театр, который буквально собирается из воздуха; в перформансе более важной является творческая реализация позиции художника — постановщика перформанса, а во флешмобе — самовыражение каждого участника; уличный театр использует профессиональные виды искусства (например, цирк) и участниками могут быть профессиональные актеры и режиссеры, флешмоб — самовыражение людей, не имеющих специального образования, в организации и создании флешмоба чаще всего задействованы обычные люди.

Подводя итог, отметим, что:

- флешмоб — это явление характерное для городской толпы, возникшее в эпоху информационного общества, где с помощью электронных устройств желающие участвовать во флешмобе могут о нем узнать, мгновенно собраться, произвести определенные по сценарию действия развлекательного характера и быстро разойтись;
- флешмоб — это форма самовыражения представителей городской толпы (моберов), основанная на непривычных для окружающих действиях и жестах, с целью демонстрации этих действий для эпатажа горожан, развлечения моберов и привлечения внимания городских прохожих;
- история возникновения флешмобов показывает, что в них прослеживается трансформация главной идеи от социальности (акции протестов с участием толпы) к интерактивным формам театрального искусства и карнавала городской улицы (хеппенинг, перформанс, уличный театр), а от них — к развлекательности, клоунаде.

1.2. Сущность самоорганизованных флешмобов и их разновидности в зарубежных и отечественных досуговых практиках

Сегодня под термином «флешмоб» понимают преднамеренно спланированную массовую акцию с участием случайно подобранных людей. Они собираются в назначенном месте за пару минут до начала, ведут себя определенным образом в течение заданного промежутка времени, а затем быстро (мгновенно) расходятся, словно растворившись в толпе зрителей, будто ничего и не было. Выраженная

абсурдная или непонятная ситуация подается зрителю как норма с непоколебимым серьезным выражением лица. Организаторы классических флешмобов имеют определенный сценарий (набор действий) проведения мероприятия, не выражающий ни религиозных, ни политических, ни экономических протестов, а также не организуют акций с учетом корыстных мотивов или для рекламы.

А. А. Панов периодом расцвета движения в России считает 2003 и 2004 годы. Во многих крупных городах в это время появились специализированные интернет-сайты как пространство общения сообщества моберов. Например, в Москве существовали сразу несколько сайтов: flashmob.ru, flashmoBVer.ru (позже fmob.ru). Всплеск интереса к новому явлению обеспечивал сайтам вполне высокую посещаемость и живое общение на форуме, что в итоге являлось генератором новых идей, ярких, нестандартных сценариев. Именно в это время велись споры и дискуссии относительно теории и сущности флешмоба, происходил поиск новых форм выражения, шло формирование идеологической базы движения. На сайтах был отражен весьма широкий спектр идей и подходов к дальнейшему развитию флешмоба: присутствовали идеи, заостряющие внимание на социальной стороне послания, передаваемого акцией; были сторонники классического флешмоба, максимально далекого от социальных идей; кто-то ратовал за медитативные акции, другие доказывали главенство fun-составляющей и т. д.

Классический флешмоб построен на первичных основах идеологии движения. Такая акция не ставит своей задачей выразить какую-либо идею и не таит никакого скрытого подтекста. Ее цель — создать «нестандартные ситуации» и привлечь внимание окружающих. В то же время А. А. Панов утверждает, «не стоит категорично заявлять о том, что флешмоб-акции полностью лишены смысла. Смысл в них, как правило, присутствует, но он носит скорее абстрактный, нежели конкретный характер. В большинстве своем флешмоб-акции направлены на борьбу с замкнутостью, закомплексованностью, стереотипностью поведения в современном мегаполисе, излишней рациональностью мышления, мешающей ежедневно испытывать яркие эмоции и без стеснения их проявлять»¹³. Также цель классического флешмоба — удивить случайных зрителей, но так, чтобы у них не было реакции отвращения или смеха от происходящего. Удержать границу между удивлением и смехом трудно, поэтому в чистом виде классический флешмоб — явление редкое, особенно в наши дни. На основе информации материалов интернет-сообществ моберов и статей А. А. Панова и В. К. Андреева в данном исследовании сформулированы основные признаки (или правила) классического флешмоба:

- участники флешмоба — незнакомые люди (могут быть знакомы на «виртуальном уровне»);
- акции не освещаются в средствах массовой информации (открытый интерес журналистов к происходящему на акции может испортить эффект проведения акций; на многих сайтах флешмоба есть специальное обращение с призывом воздержаться по мере возможности от освещения в средствах массовой информации всего, что касается движения флешмоб);
- сценарий имеет абсурдный характер, заранее готовится и расписывается по минутам;

¹³ Панов, А. А. Указ. соч.

- флешмоб должен вызывать недоумение, а не смех (все участники должны делать все с серьезным видом);
- действия участников флешмоба носят спонтанный характер (участники не собираются в месте события до акции; важен эффект внезапности и случайности, когда до конца непонятно сговорились ли окружающие люди или же просто наблюдается эффект синхронизации);
- акция абсолютно бесплатная, никто из участников не платит и не получает денег;
- массовая акция не должна содержать рекламу, принуждать к голосованию за кого-либо; главная цель акции — получение удовольствия самими участниками;
- на мероприятии не приветствуются фото- или видеорегистрация посторонними;
- по длительности акция не превышает пяти минут;
- отсутствие централизованного руководства (любой участник сообщества моберов может предложить идею о том, где, когда и как провести флешмоб).

По мере существования и развития флешмобов стали появляться такие сценарии, которые не соответствовали его правилам. Однако они воплощались в жизнь, и стало ясно, что классический флешмоб уже не способен удовлетворить всех. С течением времени формы и разновидности флешмоба менялись, расширялись, и в новых его формах стало больше осмысленности и желания заставить задуматься других.

Первые попытки классификации флешмобов были сделаны за рубежом. Условные различия выделяют несколько групп таких акций. Проанализировав различные источники информации, можно выделить наиболее распространенные на сегодняшний день «неклассические» флешмобы^{14, 15}:

1. *Dating-mob* («Моб-свидание»). Это акция, которая направлена на знакомство нестандартным способом — путем случайного подбора. Данный вид напминает своеобразный психологический тренинг.

2. *I-Mob* («Интернет-моб»). Общее название для всех видов акций, проводимых в Интернете (форумы, e-mail, чаты и т. п.). Очень часто интернет-мобы возникают спонтанно, без предварительного планирования.

3. *Long-Mob* («Длительный моб»). Смысл этой акции заключается в том, что группа моберов заранее договаривается о том, какие необходимо будет выполнить действия, а затем участники выполняют их в любое удобное им время и практически в любом месте.

4. *X-Mob* («Экспериментальный моб»). В данной акции участники пытаются смоделировать социокоммуникативное пространство, в котором на первом месте стоит переживание самих участников. Акция может быть незаметна для окружающих. Такие мобы подразумевают действия, очень похожие на повседневную деятельность обычных людей, но при этом у них есть строгий сценарий. Данные акции — это изменение повседневности повседневностью, рассчитанное на тактику «дежавю».

¹⁴ Панов, А. А. Указ. соч.

¹⁵ Социология. Флешмоб как новое социальное явление...

5. *Буккроссинг («Книговорот»)*. Участник намеренно «забывает» в любом месте понравившуюся ему книгу, снабдив ее соответствующей меткой. Подобранный книгу должен руководствоваться главным принципом: «прочитал — отдай другому». Прочитавший книгу человек с помощью метки может связаться с ее первым хозяином для обсуждения прочитанного или знакомства.

6. *Моб-хеппинг («Театральный моб»)*. Театрализованное действие, в которое вовлекаются и зрители. Здесь приветствуется импровизация, включение фольклорного элемента, юмора. Декорации — окружающая обстановка, актеры спектакля — случайные прохожие.

7. *Art-mob («Художественный моб»)*. Акция, имеющая некую художественную ценность и сложность реализации, нацелена на зрелищность. Как правило, она выполняется с использованием ассоциативных предметов и символического реквизита. Данная акция предполагает репетиции. У артмоба есть команда, состоящая из режиссеров, сценаристов, людей, помогающих с организацией. К данному виду относится и «танцевальный флешмоб».

8. *Fan-mob (Фанмоб)*. Флешмобы в честь какой-либо знаменитости. Участники данного моба надевают определенную атрибутику и одежду.

9. *Моб-хаус («Домашний моб»)*. Акция, рассчитанная на несколько часов. Моберы «живут» по определенным правилам, отличным от обычной жизни. Своего рода моделирование социокоммуникативного пространства, понятного только участникам акции и вызывающего недоумение у свидетелей. Это может быть имитация студенческой жизни, имитация свадьбы и т. д.

10. *Политмоб или социомоб*. Акции с социальным или политическим оттенком. Они являются более простым, оперативным и безопасным способом выражения общественного мнения, чем митинги и демонстрации.

11. *Фаршинг*. Это неформальное направление интеллектуального и психологического экстрима. Целью является публичное действие (каждый делает что-то свое), участники которого должны на время забыть о своих комплексах. Нужно разломать все шаблоны и добиться раскрепощения.

12. *Fun-mob («Веселый моб»)*. Акция является массовым розыгрышем. Как правило, ею становятся спонтанные флешмобы, провести которые моберы решились на встрече после основной акции.

13. *Extreme-mob*. Действия с хрупкими моральными гранями, может иметь мелкое хулиганское поведение моберов.

14. *Монстрация* (производное от слова «демонстрация»). Графический флешмоб. Форма акции — плакаты абсурдного содержания и исключительно развлекательного характера. Например, «скажи миру “Ы”».

Рассмотрев способы проведения и принципы различных видов акций, можно сказать, что флешмоб — это технология собирания толпы, действия которой носят абсурдный, но неопасный характер, направлены на получение эмоционального удовольствия от художественно-творческого воплощения акции.

Теперь возможно определить место флешмоба как досуговой формы в технологиях социально-культурной деятельности. Для этого рассмотрим классификацию представителей московской научной школы социально-культурной

деятельности профессоров Т. Г. Киселёвой и Ю. Д. Красильникова¹⁶. Авторы выделяют десять социально-культурных технологий, которые делят на пять групп, в зависимости от выделенных ими критериев: дополнительное образование и просвещение; коммуникации и творческое развитие; рекреационно-художественная деятельность; социальная работа (в помощь социально ослабленным категориям); социальное проектирование. Исходя из того, что все флешмоб-акции проводятся людьми в свободное от работы время (во время отдыха) и чаще всего содержат художественную направленность, можно утверждать, что основной критерий акции — рекреационно-художественная деятельность. К нему авторы классификации относят две технологии социально-культурной деятельности — технологию рекреации и развлечения и художественно-зрелищную технологию. Из двух данных технологий, по мнению автора данного исследования, флешмобу наиболее близка художественно-зрелищная, поскольку она отражает основную особенность проведения современных флешмобов.

Подводя итоги, можно отметить, что:

- флешмоб — это заранее спланированная массовая акция, в которой большая группа людей появляется в общественном месте, выполняет заранее оговоренные действия (*сценарий*) и затем расходится;
- под флешмобом можно понимать технологию собирания толпы характерную для информационного общества, а также действия толпы, которые носят абсурдный по своему содержанию характер и направлены на получение эмоционального удовольствия;
- флешмобы являются формой социально-культурной деятельности, а именно художественно-зрелищной технологии с элементами рекреационно-игровых действий, так как флешмоб — это публичная акция чаще всего, основанная на театрализации, цель которой — привлечь внимание к определенной теме через художественно-творческое ее воплощение или вызвать интерес окружающих, недоумение и в то же время желание присоединиться к такому действию;
- флешмобы бывают: 1) классические и 2) неклассические, а с точки зрения их организации: 1) самоорганизованные моберами и 2) постановочные, т. е. специально организованные профессионалами с различными целями.

1.3. Порядок, правила и условия проведения современных флешмобов, организованных непрофессионалами

Во все времена был очевиден тот факт, что молодой человек живет и формируется как личность не только в школе, библиотеке, кругу семьи, но и на улице. И от того, что вынесет из «уроков улицы» ребенок и подросток, не в малой степени зависит духовное здоровье нации. Уличные спектакли и акции приобщают молодежь к искусству через язык зрелища, карнавала. Во время уличных представлений зритель и актер — единое целое, поэтому язык уличного театра понятен и близок и детям, и взрослым. Явление флешмоб — игровое пространство,

¹⁶ Киселёва, Т. Г. Социально-культурная деятельность [Текст] : учебник / Т. Г. Киселёва, Ю. Д. Красильников. — Москва : МГУКИ, 2004. — 539 с.

в котором зритель воспитывается, играя, шутя, становясь добрее, лучше, позитивнее¹⁷.

До широкого распространения Интернета организовать достаточно масштабную акцию было довольно проблематично. Но появление Всемирной паутины изменило положение дел. Теперь самые обычные люди, имея доступ к Интернету, получили возможность без проблем объединяться в социальные группы и оперативно координировать свои действия.

Сегодня флешмоб решает одну и очень важную задачу: сделать наши улицы более уютными, сделать их средой обитания людей, одухотворить урбанизированные пространства городов. Данные мероприятия нуждаются в немалом количестве зрителей, поэтому и проводятся в довольно людных местах: главных площадях города или на вокзалах. Заранее оговариваются условия поведения, при которых шум и вмешательство в обыденную жизнь людей сводится к минимуму. Законодательством запрещаются массовые выступления, которые не были заранее урегулированы соответствующими органами. Поэтому необходимо либо заранее поставить в известность администрацию и правоохранительные органы, либо каждому участнику флешмоба иметь при себе удостоверение личности, во избежание проблем с законом. С другой стороны, доказать причастность к организованному действию весьма сложно, ведь нередки случаи, когда простые свидетели акции по собственной воле и спонтанно также подключаются к флешмобу¹⁸.

Одно из самых главных *условий* классического флешмоба — все происходящее не должно выглядеть заранее срежиссированным мероприятием, оно должно казаться спонтанным. Моберы не показывают того, что знакомы друг с другом (если это так), нет никаких отличительных знаков, тем более — одинаковых костюмов. Если предполагается съемка, то она должна вестись скрыто, ведь наличие камеры сразу же выдало бы запланированность предстоящего действия. Но так было придумано изначально. В наши дни уже мало кто соблюдает все эти условия. С течением времени формы и разновидности флешмоба расширились, и в новых его формах изменились цели и правила акций. Таким образом, социальное явление флешмоб люди воспринимают по-разному, в зависимости от полученного или желаемого эффекта в ходе участия в акции. Цель каждой акции зависит от ее вида. Обычно флешмобы организуются для спонтанного развлечения участников и недоумения прохожих: участники акции массово танцуют, поют, наряжаются в костюмы, обнимают прохожих т. д. Цель такого вида флешмобов — эмоциональная и психологическая разгрузка участников и зрителей. Флешмобы, которые организованы поклонниками и фанатами, проводятся для выражения любви к кумиру, мероприятия в честь определенного праздника или символической даты — для популяризации, создания и сохранения традиций, массовые акции для больных людей проводятся с целью оказания им моральной поддержки в трудной ситуации. Задача всех флешмобов — привлечь внимание

¹⁷ Ковалевска, А. Хэппенинг — это что такое? Примеры в искусстве [Электронный ресурс] // FB.ru : информ. портал, 2017.
URL : <http://fb.ru/article/291577/heppening-eto-chto-takoe-primeryi-v-iskusstve>.

¹⁸ Флэшмоб: что это такое. Самые массовые и известные флэшмобы в истории [Электронный ресурс] // requesto.ru : информ.-справочный портал.
URL: <https://requesto.ru/fleshmob-chto-eto-takoe>.

к определенной теме или вызвать интерес окружающих, недоумение и в то же время желание присоединиться к моберам¹⁹.

Изучив достаточно информации и проведя апробацию на практике данного явления, можно перечислить основные правила, которые соответствуют поведению моберов на всех видах современных флешмобов:

- иметь при себе удостоверение личности;
- при задержании отрицать, что был участником данной акции;
- не оставлять любой инвентарь и мусор после окончания флешмоба;
- быть трезвым и вменяемым;
- не создавать и не вступать в конфликты;
- не препятствовать обычному функционированию места, в котором проводится акция;
- не мешать оказавшимся рядом людям.

Реальный процесс организации флешмоба в подавляющем большинстве случаев действительно происходит через специализированные интернет-сайты, либо сообщества в социальных сетях: моберы размещают новости о месте, времени и тематике предстоящего события и каждый желающий может принять участие в разработке сценария, согласовании деталей и выборе места проведения акции. Часто вопросы, касающиеся организации предстоящей акции, решаются голосованием потенциальных участников. В команде выбирается один участник, задача которого дать сигнал к началу действия. Между собой моберы называют такого человека «маяк». После окончания акции, участники независимо друг от друга теряются в толпе, создавая у зрителей иллюзию нереальности происходящего. Спустя какое-то время они обычно собираются на «after party», чтобы поделиться эмоциями, а иногда и просто познакомиться вживую.

При настойчивом желании можно самостоятельно создать и организовать флешмоб. Интересная идея и креативный сценарий должны стать основной целью организатора. Подобрать группу участников можно среди друзей и знакомых, если требуется массовость — то в Интернете, на специальных сайтах, желательно заранее разместить объявление о проводимой акции. В нем необходимо указать детали:

- день, час, место проведения;
- цель проводимого мероприятия;
- действия участников;
- вариант одежды;
- наличие символических предметов.

В городе Барнауле Алтайского края флешмобы набирают популярность так же, как и в других городах России. Здесь организуется большое количество различных флешмобов. Среди наиболее популярных и массовых можно выделить Международный флешмоб женственности (1 августа 2017 года), флешмоб «Танец Орифлэйм» (13 августа 2017 года), танцевальный флешмоб «Барнаул в танцах» (21 августа 2017 года), флешмоб «Сердце зимовки» (8 декабря 2017 года), акция в рамках открытия Года волонтера в России (26 января 2018 года), танцевальный

¹⁹ Разумова, М. Флеш-моб, что такое эффект «мгновенной толпы»? [Электронный ресурс] // FB.ru : информ. портал, 2013.
URL: <http://fb.ru/article/101028/flesh-mob-chto-takoe-effekt-mgnovЕННОY-tolpyi>.

флешмоб, посвященный Дню защитника Отечества (23 февраля 2018 года) и другие. В большинстве своем в городе проходят постановочные флешмобы с привлечением профессионалов и содержащих скрытую или явную рекламу, которые, к сожалению, строятся по одному и тому же сценарию. Остановимся более подробно на описании одного из них.

В 2017 году Барнаул стал частью большого танцевального марафона, который проходил в 30 городах России и транслировался в режиме онлайн. Автор данной научной работы являлся случайным зрителем мероприятия «**Барнаул в танцах**» и вместе с несколькими тысячами барнаульцев 21 августа присоединился к танцевальному марафону на главной площади города. Сотни людей приняли участие в финальном флешмобе, когда мобыеры выстроились в слово «ТАНЦЫ». Весь вечер на импровизированной сцене с блеском выступали танцевальные школы города, представлявшие различные танцевальные направления. И действительно, атмосфера веселья и радости помогла людям забыть на время о делах и просто с удовольствием провести досуг и почувствовать себя причастными к хореографическому творчеству.

Случайное участие в данном мероприятии принесло автору массу позитивных эмоций, однако организаторами было учтено не все. Как и любое зрелище, флешмоб должен иметь: замысел — основную часть — кульминацию — финал. Замысел, безусловно, имеется, хотя содержит рекламу популярного телепроекта «Танцы на ТНТ». С другой стороны, в предложенной рекламе нет никакой негативной пропаганды, только положительные стимулы: за здоровый образ жизни, за интересный и активный досуг, за творчество и т. д. Основная часть мероприятия была несколько затянута, и, как зритель и случайный участник, автор не смог принять участие в нем до конца, чтобы посмотреть кульминацию и финал. По сути, флешмоб проходил весь день в активном режиме, что довольно утомительно, даже если увлекаешься танцами.

Основная цель данной акции — популяризация хореографического искусства в целом и реклама телепроекта «Танцы на ТНТ». Конечно, PR телевизионной программы не помешал удовлетворению основных потребностей участников (развлечение и эмоциональная подзарядка, возможность самоутвердиться и произвести впечатление на окружающих, приобрести новые знакомства). Однако временные рамки в классическом флешмобе придумали неслучайно. Нарушая эти правила, данная акция утомляла своей «бесконечностью» и слишком помпезным «оформлением». В итоге, как у участника флешмоба, у автора остались противоречивые чувства и впечатления о качестве его постановки.

Таким образом, современные уличные акции в форме различных флешмобов, пусть и не похожи на классические флешмобы, однако заставляют людей улыбаться, обращать внимание на предполагаемые этими акциями темы, интересоваться ими, испытывать желание присоединиться к творческому действию, тем самым социально активизируют общество. Также неоспоримым фактом является то, что участие во флешмобах дает эмоциональное ощущение торжества, выхода за рамки серой обыденности, то желаемое приподнятое настроение, которое выгодно отличает любой праздник от будней²⁰.

²⁰ Разумова, М. Указ. соч.

В наше время в крупных городах России и мира моберы до сих пор появляются без предварительного объявления и поначалу смешиваются с прохожими (как задумывалось в классическом флешмобе). Постепенно окружающие замечают эксцентричное поведение участников флешмоба и начинают обращать на них внимание и удивляться, испытывать положительные эмоции. Порой движение на всей улице останавливается, и зрители превращаются в активных участников.

К сожалению, в городе Барнауле такой спонтанной, классически выстроенной акции автором научной работы пока не отмечено. В основном организуются постановочные флешмобы (чаще танцевальные), где участники собираются заранее, и их подготовка заметна обычному прохожему.

Обобщив всю полученную информацию, можно отметить, что в настоящее время флешмоб — это, безусловно, социокультурное явление, и среди его возможных вариантов участники акций часто ищут:

- развлечение и эмоциональную подзарядку;
- чувство свободы от общественных стереотипов поведения;
- возможность самоутвердиться (испытать себя);
- возможность произвести впечатление на окружающих;
- получение острых ощущений;
- ощущение причастности к общему делу;
- получение эффекта групповой психотерапии;
- способ приобретения новых друзей.

Эти возможности флешмоба привлекают как зарубежную, так и российскую молодежь.

Подводя итоги параграфа, можно сделать следующие выводы:

- флешмоб находится в оппозиции к агрессии и жестокости; он призывает человека творчески постигать этот мир, мироустроительная функция флешмоба очевидна;
- процесс организации спонтанных флешмобов происходит только через Интернет, так достигается масштабность акции, знакомство моберов со сценарием, определение «маяка», дающего начало действию, согласование условий проведения флешмоба, правил поведения моберов;
- в городе Барнауле данное явление набирает свою популярность, хотя организуется не всегда успешно; пока этой формой проведения мероприятий в большей степени заинтересовались PR-технологи и маркетологи, используя однотипные сценарии, направленные на достижение рекламных целей;
- появление челленджей (подобие флешмобов, которые проходят в сети Интернет) является одной из причин того, что сегодня движение флешмоб становится менее популярным у молодежи; с точки зрения педагогики социально-культурной деятельности на данном этапе развития челленджей они имеют больше отрицательных качеств, чем положительных, поскольку их главная цель — реклама и PR их создателей, а значит, челленджи непригодны к использованию профессионалами социально-культурной деятельности и организаторами работы с молодежью.

Выводы по первой главе:

1) Классический флешмоб — это явление характерное для городской толпы, возникшее в эпоху информационного общества, а также технология собирания толпы для ее самовыражения, которая организуется с помощью электронных

устройств, основана на непривычных окружающим действиях и жестах, с целью демонстрации этих действий для эпатажа горожан, развлечения моберов и привлечения внимания городских прохожих.

2) История возникновения флешмобов показывает, что в них прослеживается трансформация главной идеи от социальности (акции протестов с участием толпы) к интерактивным формам театрального искусства и карнавала городской улицы (хеппенинг, перформанс, уличный театр), а от них — к развлекательности, клоунаде, и сейчас данная форма досуга молодежи продолжает развиваться и видоизменяться в сторону большей осмысленности, появляются «неклассические» формы и виды флешмобов.

3) Флешмобы бывают: а) классические, цель которых — создать «нестандартные ситуации» и привлечь внимание окружающих якобы абсурдными действиями моберов, основанными на определенном сценарии и правилах закрытости этих акций от средств массовой информации, пиара и рекламы, направленными на борьбу с закомплексованностью, стереотипностью поведения в современном мегаполисе; б) неклассические, направленные как на социальные цели, так и на развлекательно-творческие действия моберов с предметами культуры, действия, организованные по законам театра и искусства танца, имитацию фрагментов бытовой жизни молодежи, массовые розыгрыши и т. д.; с точки зрения организации флешмобы делят на: а) самоорганизованные моберами, процесс организации которых происходит только через Интернет для достижения масштабности акции, знакомства моберов со сценарием, определения «маяка», согласования условий проведения и правил поведения моберов; б) постановочные, т. е. специально организованные профессионалами с различными целями.

4) В современных условиях флешмобы являются формой социально-культурной деятельности, а именно формой художественно-зрелищной технологии с элементами рекреационно-игровых действий, так как флешмоб — это публичная акция, чаще всего основанная на приемах театрализации, цель которой — привлечь внимание к определенной теме через художественно-творческое ее воплощение или вызвать интерес окружающих, их недоумение и в то же время желание присоединиться к такому действию.

5) Флешмобы обладают рядом качеств, являющихся привлекательными для городской молодежи: развлекательностью, острыми ощущениями, чувством свободы от общественных стереотипов поведения, возможностью самоутвердиться и произвести впечатление на окружающих, ощущением причастности к общему делу, эффектом групповой психотерапии, возможностью приобретения новых друзей.

6) В городе Барнауле данное явление набирает свою популярность, хотя организуется не всегда успешно; пока этой формой проведения мероприятий в большей степени заинтересовались PR-технологи и маркетологи, используя однотипные сценарии, направленные на достижение рекламных целей.

ГЛАВА 2. ПРОЕКТНЫЙ ПОДХОД К ОРГАНИЗАЦИИ ПОСТАНОВОЧНЫХ МОЛОДЕЖНЫХ ФЛЕШМОБОВ: РЕГИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

2.1. Теоретико-методологические основы разработки социально-культурных проектов

По мнению автора данного исследования, наиболее результативным при организации постановочного флешмоба может являться проектный подход, т. е. разработка проекта постановки мероприятия. Универсальный подход разработки любого проекта предложили О. Л. Кузнецов и Б. Е. Большаков²¹, концептуальную схему формирования проекта разработал В. И. Курбатов²², маркетинговым подходом разработки социокультурного проекта занимался А. П. Марков²³, проектные технологии в социально-культурной деятельности выделены в отдельную разновидность социально-культурных технологий Т. Г. Киселёвой, Ю. Д. Красильниковым²⁴, теория и методология социально-культурного проектирования изложена в монографии Г. В. Олениной²⁵ и т. д. Социально-культурный проект — это мероприятие «по целенаправленному изменению проблемной ситуации в течение короткого периода времени на основе ресурсного обеспечения (план проведения; смета, если это необходимо), с конкретными результатами, качество которых можно диагностировать». Исходное определение понятия «социально-культурный проект» разработано Г. В. Олениной²⁶.

Методологией проектирования является системный подход. Это общенаучный универсальный метод, в рамках которого проект рассматривается как система элементов человеческой деятельности и представляет собой определенную структуру конкретных элементов проекта (проблема — цель — ресурсы — результат), связанных между собой. Единство этой системе придает главный системообразующий ее элемент — цель. Цель является мысленным прообразом результата и может становиться мотивом деятельности человека, побуждающим достигать эту цель, планируя конкретные задачи — шаги по ее достижению и средства достижения цели.

²¹ Кузнецов, О. Л. Устойчивое развитие: научные основы проектирования в системе «природа-общество-человек» [Текст] : учебник / О. Л. Кузнецов, Б. Е. Большаков. — Дубна : Международный университет природы, общества и человека «Дубна», 2001. — 604 с.

²² Курбатов, В. И. Социальное проектирование [Текст] : учеб. пособие / В. И. Курбатов, О. В. Курбатова. — Ростов на Дону : Феникс, 2001. — 416 с.

²³ Марков, А. П. Проектирование маркетинговых коммуникаций. Рекламные технологии, связи с общественностью, спонсорская деятельность [Текст] : учеб. пособие. — Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. — 543 с.

²⁴ Киселёва, Т. Г. Социально-культурная деятельность [Текст] : учебник / Т. Г. Киселёва, Ю. Д. Красильников. — Москва : МГУКИ, 2004. — 539 с.

²⁵ Оленина, Г. В. Социально-культурное проектирование и продвижение гражданских инициатив молодежи: история, теория, методология, практика [Текст] : монография. — Барнаул : АлтГАКИ, 2012. — 311 с.

²⁶ Оленина, Г. В. Указ. соч. С. 122.

На основе системного подхода как методологической основы проектной деятельности системный объект необходимо рассматривать как часть *метасистемы*, т. е. системы большей по объему, нежели сам объект.

Метасистема влияет на системный объект, создавая специфические условия, причины, факторы, которые либо способствуют существованию и развитию системного объекта, либо в какой-то момент влияют на «сбой» функционирования этого объекта, порождая проблемы. Такие проблемы и призван решать проект.

Остановившись на характеристике *методологии* именно социально-культурного проектирования, следует отметить, она складывается из методологических характеристик социально-культурной деятельности, которая: 1) разворачивается в досуговое время человека, следовательно, это деятельность досуговая со своим специфическим досуговым поведением людей; 2) деятельность творческая, ориентированная на такие типы творчества, как творчество социальное, художественное, техническое; 3) характеризуется особыми видами коммуникаций и общения на массовых мероприятиях и в различных досуговых группах, объединениях.

Таким образом, методология социально-культурного проектирования показывает, что социально-культурная проектная деятельность важна для развития общества, культуры и человека. Этот вывод доказывается тем, что с помощью реализованного социально-культурного проекта, во-первых, оптимизируется метасистема проекта, (изменяются к лучшему досуг, культура, творчество, коммуникации и общение целевых групп проекта, а также деятельность конкретных учреждений социально-культурной сферы); во-вторых, развивается личность самого проектировщика и/или членов проектной группы, разрабатывающей проект (повышается их проектная квалификация, самостоятельность и активность именно потому, что они сумели увидеть и решить проблему с помощью разработанного и реализованного проекта, организовывая действия логично и системно).

Теперь остановимся на характеристике *теории проектирования*. Теоретическими понятиями (категориями), необходимыми проектировщику, являются проблематизация, целеполагание и инструментализация. Их можно считать этапами разработки проекта, опираясь на концептуальную схему формирования проекта В. И. Курбатова (См. Приложение 5).

На этапе проблематизации проектировщику необходимо определить проблему проекта — не имеющее однозначного решения противоречие, которое показывает соотношение неблагоприятных обстоятельств и условий жизнедеятельности целевой группы и проектного социума в целом и нормативной модели проектного социума, зафиксированной в соответствующих государственных документах.

Социально-культурная ситуация анализируется на мета-, мезо- и микроуровнях. На *метауровне*, социально-культурная ситуация — это совокупность обстоятельств и условий функционирования российского общества в целом в конкретный отрезок времени, когда разрабатывается проект. На *мезоуровне* в социально-культурную ситуацию входят: 1) проблемы и тенденции развития конкретной административно-территориальной единицы, где будет реализован проект (край, область и т. д.); 2) проблемы и перспективы развития проектного социума — большой социально-демографической группы. На *микроуровне* проектировщик должен сделать анализ *социально-культурной сферы* будущего

проекта, т. е. анализ системы обстоятельств и условий функционирования отдельных учреждений социально-культурной сферы, где проектировщик, например, определяет проблему в деятельности конкретной досуговой группы. Следует отметить, что *проектный социум* — это большая социально-демографическая группа населения, у которой есть определенные досуговые интересы и занятия, а также социально-культурные характеристики (возрастные, гендерные, профессиональные и т. д.), которые проектировщику необходимо знать и учитывать при разработке проекта, чтобы избежать рисков на этапе реализации проектной идеи. Из проектного социума проектировщику следует выделить *целевую группу* будущего проекта и это уже, например, не молодежь РФ, а студенческая молодежь конкретного вуза. Проблема проекта на микроуровне определяется: 1) методами наблюдения и опроса целевой группы проекта; 2) методом анализа документации учреждения, где будет разработан и реализован проект.

Следующая теоретическая категория проектирования — *целеполагание*. *Цель* проекта выполняет несколько функций: 1) через конкретные задачи ее реализации показывает конкретные пути достижения цели; 2) влияет на механизмы реализации проекта, его план; 3) цель через средства ее реализации показывает, какими способами она будет достигаться; 4) цель отображает, какие и сколько будут достигнуты результаты.

К теории проектирования также относятся принципы проектной деятельности. Принципы проектирования выполняют двоякую функцию: 1) они являются теоретической основой для технологических операций проектировщика в процессе разработки проекта; 2) на основе реализации в цели, задачах и плане проекта определенных принципов проектирования оценивают непротиворечивость проекта, меру его созидательности.

Принципы социально-культурного проектирования делятся на общие и специфические.

К *общим принципам проектирования* относятся:

- принцип проблемно-целевой и проблемно-ситуационной ориентации проекта;
- принцип допустимого порога модификации и модернизации объекта проектирования;
- принцип оптимизации зоны ближайшего развития личности участников целевых групп и личности самого проектировщика;
- принцип персонифицированности процесса и результатов проектной деятельности;
- принцип (правило) оптимальной ориентации на сохранение и изменение.

К *специфическим принципам проектирования* относятся:

- принцип соразмерности проектируемых перемен;
- принцип социальной и личностной целесообразности проекта;
- принцип комплексности;
- принцип реалистичности.

Мы рассмотрим некоторые из них.

Главный *общий принцип проектирования*, который называется *принцип проблемно-целевой и проблемно-ситуационной ориентации проекта*, определяет систему технологических операций проектировщика, направленных на определение и формулировку проблемы проекта, определение его цели (идеи), которая

является вариантом решения проблемы; если цель инновационная (оригинальная, редко встречающаяся), то это уже *идея* проекта. Идея проекта особенно важна для культуротворческих проектов. В формулировании оригинальной идеи проекта состоит конструктивное творчество разработчика проекта. Для того чтобы реализовать главный общий принцип, проектировщик определяет и анализирует *проблемную ситуацию* проекта на основе анализа *социально-культурной ситуации*. Таким образом, смысл деятельности проектировщика: 1) найти, обосновать и сформулировать проблему проектного социума и целевой группы; 2) сформулировать цель (идею) проекта, его задачи для того, чтобы по-своему оригинально и творчески решить эту проблему. Решить проблему проекта — реализовать две цели: 1) оптимизировать определенную сторону образа жизни конкретной целевой аудитории по одной из пяти сфер жизнедеятельности общества (общение; труд; отдых, рекреация и досуг; физкультура и оздоровление; получение информации); 2) повысить качество жизни проектного социума, целевой группы по определенным параметрам, зафиксированным как результаты проекта.

Принцип социальной и личностной целесообразности проекта означает, что, разрабатывая и реализуя проект, необходимо добиваться соответствия планируемых результатов социальным и культурным целям проекта, которые не должны противоречить личным целям и потребностям участников проекта: 1) целевым группам; 2) организациям-партнерам; 3) субъектам проекта; только в этом случае можно мотивировать аудиторию проекта на участие по доброй воле, основываясь на интересе.

Принцип реалистичности означает, что надо планировать реалистичные изменения, посильные с точки зрения из ресурсного обеспечения (смета должна быть реалистичной) и замера полученного результата (методики замера результата не должны быть сложными).

Подводя итог по роли и значению принципов проектирования в процессе разработки проекта, следует отметить, что они связывают теорию проектирования (проблематизацию, целеполагание) с технологией проектирования, то есть такой его категорией, как инструментализация.

Результатом процесса инструментализации является разработанный проектировщиком план реализации проекта и смета затрат по проекту. *План* представляет собой систему мероприятий, показывающую конкретные формы организации целевых групп (групповые; массовые; индивидуальные), связанные с конкретными видами, формами социально-культурной деятельности целевой аудитории, с ее технологиями и методами. План увязывается с этапами проекта.

Смета затрат должна отвечать принципу реалистичности, т. е. быть по стоимости необходимой и достаточной, а также посильной для базового учреждения, где реализуется проект, иначе нужен поиск спонсоров.

Последним звеном в структуре проекта является *результат*. Обычно результатов бывает несколько. Лучше, если они сформулированы проектировщиком еще до реализации проекта. Чтобы доказать, что цель проекта достигнута, задачи решены, необходимо: 1) замерить (обсчитать) полученные результаты, 2) проанализировать полученные цифры (обычно это проценты) и 3) сделать выводы об эффективности/неэффективности проекта, с учетом его рисков.

Методиками замера результата являются следующие их виды: а) педагогические: наблюдение; 2) технические: видеомониторинг, фотомониторинг;

3) социологические: социологический опрос, социологическая беседа. Метод социологической беседы (интервью), также используемый в авторском проекте, содержит от 5 до 10 вопросов. Необходимо правильно составить текст социологических инструментов замера результата, квалифицированно подсчитать и проанализировать полученный результат.

В научной литературе существуют разные подходы к технологии разработки проекта: маркетинговый подход А. П. Маркова, концептуальная схема формирования проекта В. И. Курбатова, модульно-блочный подход Г. В. Олениной и другие. Однако, изучив разные подходы к технологии разработки проекта, можно сделать вывод, что все ученые так или иначе берут за основу технологическую цепочку проекта в параметрах: проблема — цель — ресурсы — результат.

Подводя итоги параграфа, следует отметить, что:

- проектировщик должен обладать знаниями о методологии проектирования, о главных теоретических категориях проекта, рассматривая проект как систему (это знания о категориях проблематизации, целеполагания и инструментализации проекта, а также знания о принципах проектирования);
- проектировщик должен уметь на основе теоретических знаний увидеть и сформулировать такие структурные элементы проекта, как: проблема, цель, ресурсы, результат, используя знания о требованиях к этим параметрам и о принципах проекта, должен уметь выделить целевую группу, составить план, смету проекта, замерить, рассчитать и обосновать полученный результат.

2.2. Авторский проект организации постановочного флешмоба как патриотической акции и его результаты

Для того чтобы разработать эффективный проект подготовки и проведения постановочного флешмоба, необходимо изучить и проанализировать социально-культурную ситуацию потенциальной целевой группы методами наблюдения и опроса.

В рамках собственного исследования автором работы проводился социологический опрос среди молодежи города Барнаула по выявлению степени популярности флешмобов как новой досуговой формы (См. Приложение 1). Всего было опрошено 124 человека. По результатам опроса, проводимого автором работы, знакомство респондентов с новой формой досуга городской молодежи составило 98,4 %, т. е. практически максимум. Самым действенным источником информации о флешмобах стало само проведение акций, т. е. самая большая часть респондентов (48,4 %) о новой форме досуга узнала, непосредственно участвуя в подобного рода акциях. Другие источники информации — Интернет (43,5 %), наблюдение (40,3 %), передача знакомыми (8 %).

Нужно отметить, что участие во флешмобе привлекательно большей части опрошенной молодежи — 91,9 %. Из желающих быть участниками флешмобов отмечены как те, кто хотел бы участвовать в самоорганизованном молодежь, т. е. стихийном флешмобе (53,2 %), так и те, кто не против участвовать в организованном специалистами мероприятии (43,5 %). Существует также процент возможных организаторов такого вида флешмобов — хотели бы обучиться и стать специалистами, организующими флешмобы 38,7 % опрошенных. Подводя итоги

опроса, можно отметить, что представители молодежи г. Барнаула положительно относятся к флешмобам и хотят самостоятельно их организовывать.

Примером положительного отношения молодежи города к флешмобам может служить организованная ею акция. В ходе исследовательской работы автор имел возможность *присутствовать и наблюдать* за процессом реальной организации и подготовки флешмоба (См. Приложение 2).

В муниципальном бюджетном общеобразовательном учреждении «Лицей № 101» города Барнаула на протяжении пяти лет существует традиция: в последний день учебы выпускники устраивают флешмоб во дворе лицея (в 2018 и 2019 годах — 24 мая).

К этому событию учащиеся, конечно, готовились заранее, т. е. организовывались постановочные флешмобы (танцевальные артмобы в обоих случаях). В социальных сетях («ВКонтакте») была создана беседа, в которой обсуждались сценарии будущих акций и выбирались ответственные лица. Роль организаторов мероприятия и постановщиков танца в 2018 году взяли на себя три девушки-выпускницы. Несколько раз в неделю на протяжении почти месяца участники будущего мероприятия собирались в актовом зале лицея, чтобы специально выучить движения и отрепетировать их. В 2019 году из-за очень большого количества желающих участвовать в акции было принято решение, что каждый класс поставит отдельный танцевальный флешмоб (мини-танец). В каждом классе во время наблюдения за репетициями в течение месяца автор работы смог выделить лидеров постановки флешмоба (сочинения танца), однако лидеров или организаторов всего этого масштабного мероприятия среди учащихся найдено не было. По мнению автора, организацией всего мероприятия занимались старшая вожатая лицея и заместитель директора по воспитательной работе.

Из общения с учащимися 11 классов автор работы выяснил, что основной проблемой подготовки акции являлась большая занятость участников флешмоба. Отсюда возникала сложность в организации общих репетиций танца и пролонгированность этих репетиций на целый месяц. Так как впереди у всех выпускников была государственная итоговая аттестация в форме Единого государственного экзамена, и большинство одиннадцатиклассников занимались с репетиторами, было сложно найти общее свободное время, чтобы собраться всей компанией, желающей участвовать в танцевальной акции. Сложившиеся обстоятельства сильно препятствовали процессу подготовки флешмоба. Однако в опыте организации и проведения такого рода мероприятий, а также участия в них, по мнению выпускников, есть много положительных моментов — новые дружеские связи, психологический отдых от учебы, эмоциональная разрядка, счастливые воспоминания и т. д. Поэтому можно сделать вывод, что такая категория молодежи, как старшекласники, интересуется такой формой досуга, как флешмоб. Трудности состоят лишь в нехватке времени и расстановке приоритетов.

Ссылаясь на данные исследования, по мнению автора, наиболее результативным при организации постановочного флешмоба может являться проектный подход, т. е. разработка проекта постановки данного мероприятия. Исследователи проектных технологий и социально-культурного проектирования (Т. Г. Киселёва, Ю. Д. Красильников, Г. В. Оленина и др.) выделяют масштабные проекты, включающие в свою структуру несколько планируемых мероприятий, и проекты одной акции. В данном случае мы будем разрабатывать проект, включающий в себя

несколько мероприятий. На основе классификация видов социально-культурных проектов Г. В. Олениной наш проект относится к *культуротворческим проектам*²⁷. С учетом классификации видов флешмобов, изложенной в первой главе данного исследования, это будет *артмоб*.

Опираясь на теорию социально-культурного проектирования, можно выделить в структуре авторского проекта следующие элементы: 1) проблема; 2) цель; 3) идея; 4) целевая группа и партнеры проекта; 5) субъект (ы) — это тот (те), кто организует проект; 6) место и время проведения проекта; 7) принципы, на основе которых разрабатывался проект; 8) ресурсы: а) план (сценарий) акции; б) смета; 9) результаты проекта, их диагностика и возможные риски (трудности) реализации проекта.

В ходе проведения исследования автором данной работы был разработан сценарий флешмоба, который планировалось провести с молодежью от школьного до студенческого возраста накануне Дня Победы или в день самого праздника в городе Барнауле. Авторский проект организации постановочных флешмобов включает следующие компоненты:

1. Проблемно-целевой блок проекта

Форма проекта: военно-патриотическая акция в форме постановочного артмоба.

Название: «Споёмте, друзья!»

Руководитель проекта: автор данного исследования Козлова А. М., проходившая производственную практику (НИР) в общеобразовательном учреждении.

Субъекты и партнеры проекта. Субъекты: 1) руководитель проекта, организатор постановочного флешмоба, который найдет возможность собрать группу моберов и заручиться поддержкой партнеров, т. е. тех учреждений образования или культуры, которые посещают участники планируемой акции; 2) группа моберов, состоящая из волонтеров, умеющих петь. Это 10–15 человек (учащиеся школы искусств по классу вокала (хоровое пение), участники волонтерского движения); 3) педагог по вокалу. Партнеры: муниципальное бюджетное общеобразовательное учреждение «Лицей № 101» (руководитель учреждения — Михальчук В. П.).

Актуальность проекта:

Российское общество и государство нуждаются в творчески развитых молодых гражданах, способных не только успешно реализовывать свой потенциал в сфере учебы и труда, но и уметь эффективно организовывать свой досуг с учетом современных реалий. Тема патриотического воспитания молодежи, поиск новых, привлекательных для молодежи форм этого воспитания особенно актуальны в современной социально-культурной ситуации в условиях крупного города накануне праздника День Победы.

Проблема проекта:

Наблюдение показывает, что молодые и люди среднего возраста в общественном транспорте заняты своими личными мыслями, короткими телефонными переговорами, созданием сообщений или просмотром информации с помощью мобильной связи, люди же пожилого возраста в транспорте обычно смотрят в окно или молча наблюдают за происходящими событиями.

²⁷ Оленина, Г. В. Указ. соч. С. 123.

Возникают вопросы:

Как эстетически оживить и усилить эмоциональный фон для жителей и гостей города Барнаула накануне Дня Победы?

Каким образом создать праздничную атмосферу для пассажиров городского общественного транспорта?

Как способствовать проявлению у населения крупного сибирского города чувства любви к родине, уважения к памяти о ее героическом прошлом?

Краткое содержание проекта:

Проект направлен на создание обстановки для проявления чувства патриотизма у жителей города Барнаула. Также подобные акции будут способствовать повышению качества досуга целевой группы и группы субъектов акции: создание предпраздничной атмосферы и «провокационных» обстоятельств для творческого самовыражения аудитории; возможность противостоять общественным стереотипам поведения, что поможет участникам флешмоба и его зрителям психологически раскрепоститься, что важно для планируемой творческой активности целевой аудитории.

Целевая аудитория: жители города Барнаула, являющиеся пассажирами наземного городского общественного транспорта в предпраздничные дни.

Сроки реализации проекта: 01.05.2019 — 09.05.2019.

География проекта: Алтайский край, город Барнаул.

Стоимость проекта: 6 975 р.

Тема проекта: «Вспомним песни военных лет».

Идея проекта: Зачем нам помнить песни военных лет? Песни военных лет — это память о победах России и о подвигах наших дедов и прадедов. Совместное исполнение песен будет способствовать проявлению чувства патриотизма у жителей города.

Педагогическая цель: создать обстановку для проявления чувства патриотизма у жителей города Барнаул через совместное исполнение песен военных лет пассажирами городского общественного транспорта.

Задачи:

1. Собрать группу моберов;
2. Обеспечить организацию репетиций хорового пения (творческий тренинг) для моберов проекта;
3. Организовать проведение флешмобов в городском общественном транспорте в течение недели.

Предполагаемые практические результаты: 1) внутренний — моберы учатся противостоять общественным стереотипам, производят положительное впечатление на окружающих, получают удовольствие от действия; 2) внешний — случайные зрители удивились, оживились, некоторые начали подпевать; 3) общий — проявление массового творчества в исполнении песен военных лет.

В ходе разработки этого блока были применены следующие принципы социально-культурного проектирования:

- принцип проблемно-целевой и проблемно-ситуационной ориентации проекта;
- принцип социальной и личностной целесообразности проекта;
- принцип реалистичности.

II. Блок организации и ресурсов проекта

Механизм реализации проекта (план):

1 этап «Творческий тренинг»

Руководитель проекта, организатор постановочных флешмобов, собирает группу моберов, состоящую из волонтеров, умеющих петь. Это 10–15 человек (учащиеся школы искусств по классу вокала (хоровое пение), участники волонтерского движения).

Далее организатор постановочных флешмобов обращается за помощью в МБОУ «Лицей № 101», получает одобрение от руководства и согласие на помощь в репетиционном процессе педагога по вокалу. В итоге субъектами проекта являются: 1) руководитель проекта; 2) группа моберов; 3) педагог по вокалу.

После определения субъектов проекта организуются общие репетиции в свободное от учебы и работы время (2 творческих тренинга), на которых, помимо хорового исполнения и повышения своего вокального мастерства, производится согласование деталей флешмобов:

- выбор автобусных остановок, времени начала флешмоба;
- получение согласия на проведение флешмобов от руководителей транспортных предприятий и экипажей автобусов, маршруты которых намечены как «площадки» для планируемых флешмобов;
- деление группы моберов на подгруппы по 5 человек и выбор в каждой из них «маяка» (того, кто будет подавать сигнал к началу флешмоба — начинать исполнение песни).

2 этап «Содержание проекта»

Моберы (участники флешмоба) собираются к определенному времени на определенной автобусной остановке (об этом договорились во время репетиций заранее). Своим внешним видом ничем не выделяются среди прохожих и возможных пассажиров, кроме одной детали — небольшой красной гвоздики (чтобы быстро находить друг друга в толпе). Участники акции заходят в первый подъехавший автобус, равномерно распределяются по салону. Все делают вид, что друг друга не знают. «Маяк» неожиданно начинает петь любую известную песню военного времени (например, «Катюшу»), которая заранее будет отрепетирована и «разложена» по голосам. После сигнала «маяка» остальные моберы подключаются к исполнению песни (как репетировали). В автобусе создается атмосфера праздника, случайные присутствующие наслаждаются красивым исполнением, настроение поднимается, в воображении каждого «проносятся» картины военных лет, кто-то начинает подпевать. Через одну-две остановки участники акции неожиданно прерывают песню и выходят из транспорта, оставляя после себя немного недоумевающую публику. Такой сценарий проигрывается одновременно на нескольких маршрутах (на каждом по 5 человек участников) в течение одного дня три раза (всего 9 флешмобов в день).

Такие акции будут повторяться на протяжении нескольких дней (с 3 по 8 мая). Каждый раз в одно и то же время на одних и тех же маршрутах.

В последний день проведения флешмобов, т. е. накануне Дня Победы, участники следуют по маршруту дольше по времени, дают пассажирам насладиться пением, общением и настроением.

Организационный план проекта

Мероприятие	Сроки	Исполнитель
Творческий тренинг моберов	01.05.2019 02.05.2019	Руководитель проекта Козлова А. М., педагог по вокалу
Артмобы и график их проведения	03.05.2019 04.05.2019 05.05.2019 06.05.2019 07.05.2019 08.05.2019	Руководитель проекта Козлова А. М., помощник руководителя проекта Коваленко С. В., группа моберов (студенты-волонтеры, умеющие петь)

Смета проекта

Мероприятие	Стоимость	Примечания, расчет стоимости
Проезд участников флешмобов	6 975 р.	Проезд участников флешмоба: 5 человек × 25 рублей (стоимость проезда) = 125 р. (один флешмоб). В день флешмоб пройдет 9 раз: 125 р. × 9 = 1125 р. Флешмобы проводятся 6 дней: 1125 р. × 6 = 6750 р. Один день с моберами будут работать 3 волонтера для фото- и видеосъемки: 9 × 25 р. = 225 р. Общая стоимость за проезд: 6750 р. + 225 р. = 6975 р.
Итого:	6 975 р.	

III. Описание реализации проекта и краткий анализ результатов

Автором, как руководителем проекта и организатором постановочных флешмобов, была собрана группа моберов, состоящая из волонтеров-студентов, умеющих петь. К 30 апреля была сформирована группа в количестве 10 человек (меньше, чем задумывалось по плану проекта).

За помощью обратились к администрации Лицея № 101, получили одобрение от руководства и согласие на помощь в репетиционном процессе педагога лицея по вокалу Жигаловой Л. А., а также согласовали вопросы о предоставлении помещения для репетиций и финансовой поддержке.

На следующем этапе реализации проекта были организованы общие репетиции в свободное от учебы и работы время (2 творческих тренинга), на которых участники будущей акции учили тексты песен военных лет, исполняли их, с интересом общались друг с другом. Педагог по вокалу Жигалова Л. А. подготовила различные упражнения и тренинги для повышения вокального мастерства, а также поделилась советами из своего многолетнего опыта. В конце репетиций были получены положительные отзывы участников акции.

Репетиции-тренинги проводились два дня по три часа: 1 и 2 мая. В последний день репетиций, 2 мая, был принят ряд решений по организационным моментам:

- участники были разделены на 2 группы по 5 человек;
- в каждой группе выбран «маяк» (тот, кто будет подавать сигнал к началу флешмоба — начинать исполнение песни) — Софья и Данил;

- встречу участников первой группы (первые флешмобы первой группы) было решено провести 3 мая (в последующие дни до 9 мая по такому же плану) на автобусной остановке ТЦ «Россия» (пр-т Ленина) в 12:00, в 16:00, в 20:00 часов (в последующие дни флешмобы проходили в это же время). Проводила флешмоб данная группа моберов в автобусах, следующих по маршруту под номером 20;
- встречу участников второй группы (первые флешмобы второй группы) было решено провести 3 мая (в последующие дни до 9 мая по такому же плану) на автобусной остановке «ул. Панфиловцев» в 12:00, в 16:00, в 20:00 часов (в последующие дни флешмобы проходили в это же время). Проводила флешмоб данная группа моберов в автобусах, следующих по маршруту под номером 35.

Моберы, как было оговорено, собирались к определенному времени на определенной автобусной остановке, своим внешним видом ничем не выделялись среди прохожих и возможных пассажиров (как того требуют правила классического флешмоба). Участники акции входили в первый подъехавший автобус выбранного ими маршрута, равномерно распределялись по салону. «Маяк» неожиданно начинал петь известную и любимую многими песню военного времени — «Катюша». После сигнала «маяка» остальные моберы подключались к исполнению песни. Через одну-две остановки участники акции неожиданно прерывали песню (по договоренности — после второго куплета), выходили из транспорта.

В начале проведения акции ожидаемых улыбок и участия в исполнении песен, как предполагалось, к сожалению, не наблюдалось. Некоторые участники флешмоба даже почувствовали желание прекратить проведение акции. Предполагали, что успех так и не придет, акция не достигнет своей цели — создание праздничной атмосферы для пассажиров общественного транспорта и обстановки для проявления чувства патриотизма у жителей города Барнаул через совместное исполнение песен военных лет. Так продолжалось первые два дня проведения флешмобов: пассажиры транспорта смотрели настороженно, неприветливо, к исполнению песен не присоединялись. Тогда руководителем проекта было принято решение использовать военную атрибутику для участников акции (правила флешмоба это позволяют). Вместо прописанных в сценарии проекта «гвоздик», было решено надеть военные пилотки «маякам» в обеих группах. Кроме этого, участники акции приколотили к одежде георгиевские ленты. После внесенных изменений во внешний облик моберов (добавление военной атрибутики — отличительной черты моберов) пассажиры стали воспринимать акцию как организованную (т. е. регулируемую и контролируемую), а не спонтанную (провидимую неугомонной молодежью). Об этом можно было судить, анализируя и отмечая изменения в поведении пассажиров: некоторые постепенно начали подключаться к исполнению песен, другие просто приветливо наблюдали за происходящим, а отдельные пассажиры смотрели на участников акции с восторгом и благодарностью. По мнению автора работы, внесенные изменения во внешний вид моберов, т. е. элементы костюмирования, помогли преодолеть возникшие трудности (неприветливость пассажиров, непонимание проводимой акции и ее эмоциональное отторжение). На четвертый день проведения акции, 6 мая, была произведена скрытая видео- и фотосъемка (См. Приложение 4).

В каждый из последующих дней и пассажиры, и кондуктор, и водитель относились к моберам приветливее, а к самой акции — участливее (причиной этому, по мнению руководителя проекта, также было то, что артмобы проходили каждый раз в одно и то же время, в одних и тех же автобусах, где часто встречались одни и те же пассажиры).

Однако, несмотря на положительную динамику в процессе проведения первых дней акции, проявившуюся в активности и позитивном отношении пассажиров к участникам артмобов, было принято решение обратиться за помощью в комитет по образованию города Барнаула и привлечь к участию в акции молодежь старшего школьного возраста из МБОУ «СОШ № 53», которая вместе со своими наставниками поучаствовала бы в организованном флешмобе. Для проведения был выбран день 8 мая и трамвай, следующий по маршруту № 5. Участников акции предложили одеть в военную форму, предоставленную МБОУ «СОШ № 53», для создания атмосферы праздника, что в итоге оказалось достаточно удачным решением. В день 8 мая участниками флешмобов были уже не только собранные организаторами волонтеры-студенты и старшеклассники со своими наставниками, но и сами пассажиры. Наблюдение показало, что в автобусах и трамвае действительно создалась атмосфера праздника, случайные присутствующие наслаждались красивым исполнением песен, некоторые подпевали, не стеснялись показывать свои улыбки, праздничное настроение присутствовало у всех (См. Приложение 4, видео 1).

Таким образом, подводя итоги, можно сделать вывод, что благодаря продуманной организации флешмобов (частота проведения акций, выбор одних и тех же маршрутов и проведение акций в одно и то же время), а также благодаря удавшемуся расширению масштаба акции, участию во флешмобе старшеклассников из школы № 53 и их костюмированию с элементами военной формы и атрибутики, которое стало возможным в результате заинтересованности комитета по образованию города и руководства МБОУ «СОШ № 53» уже проведенными флешмобами и положительной динамикой первых результатов, цель акции, направленная на создание обстановки для проявления чувства патриотизма у жителей города Барнаула, была достигнута. В действительности, возникшее чувство оживления эстетической и эмоциональной атмосферы у жителей и гостей города Барнаула, являющихся пассажирами городского общественного транспорта, и их совместное с моберами исполнение песен, которые «пробудили» память о победах советского народа и о подвигах наших дедов и прадедов, в совокупности способствовали искреннему проявлению чувства патриотизма и настоящей любви к родине.

Анализ рисков проекта

Однако, к сожалению, не все из запланированного удалось реализовать на практике. В ходе проведения проекта возникли трудности (риски), которые не были предусмотрены ранее (до начала реализации проекта):

- сложность в поиске студентов-волонтеров, умеющих петь, которые нашли бы время поучаствовать во флешмобах и как следствие — недостаточное количество участников (у большинства студентов, к которым обращался руководитель проекта, предпраздничные дни были уже давно распланированы

и заняты благотворительными и другими акциями, организуемыми из года в год);

- неготовность жителей города Барнаула к подобного рода акциям, проводимым в общественном транспорте (либо изначально негативное отношение к таким акциям);
- постоянная борьба моберов с собственной неуверенностью на начальном этапе проведения флешмобов (учитывая первый неудачный опыт), желание отказаться от участия в проекте до его завершения;
- недостаточность финансовых (материальных) средств (сложности в поиске финансирования).

Несмотря на возникающие трудности, автор проекта предполагал, что проводимые флешмобы будут способствовать повышению качества досуга целевой группы и группы субъектов акции: создание предпраздничной атмосферы и «провокационных» обстоятельств для творческого самовыражения аудитории; возможность противостоять общественным стереотипам поведения, что поможет психологически раскрепоститься участникам акции, а это важно для их творческой (вокальной) активности. Наблюдение показало, что подобная ситуация присутствовала на практике (См. видео 1).

Анализ итоговых результатов проекта

Для замера эффективности результатов проекта автором работы проводилась социологическая беседа с участниками (моберами) проекта (См. Приложение 3). Всего в артмобах приняли участие 26 человек (10 — студентов, 13 — старшеклассников, 3 — специалиста из базового учреждения). По результатам беседы, проводимой автором работы, довольным от участия в артмобе «Споёмте, друзья!» осталось абсолютное большинство моберов — 95,7 %, что позволяет сделать вывод об успешном достижении предполагаемого в начале проекта практического результата — получение удовольствия от действия. Только 1 мобер, сравнив опыт участия в постановочных артмобах и в спонтанном флешмобе (ранее приобретенный опыт), предпочел второй первому, т. е. в будущем в подобного рода постановочных акциях он, скорее всего, не примет участие (вывод сделан, анализируя ответы мобера).

Привлекательными для участников проекта «Споёмте, друзья!» стали следующие качества проведенных артмобов (См. Приложение 6):

- причастность к общему делу — 26,1 %;
- преодоление собственной неуверенности — 21,7 %;
- развлечение — 17,4 %;
- произведенное положительное впечатление на окружающих, самоутверждение — 13 %;
- приобретение новых знаний/опыта — 8,7 %;
- новые знакомства, новые друзья — 4,3 %.

Также один респондент пожелал добавить свой вариант, не выбрав из предложенных вариантов ответа: участие в артмобах ему понравилось получением состояния экстрима во время проведения акций (4,3 %).

Из представленных ранее данных можно сделать вывод о том, что авторский проект разработан квалифицированно, и планируемые артмобы проведены успешно.

Отрицательными факторами организации и проведения флешмобов, анализируя ответы моберов, стали (См. Приложение 6):

- трудности в преодолении собственной неуверенности — 26,1 %;
- невозможность распорядиться временем по собственному желанию — 21,7 %;
- снижение интереса — 13 %;
- первоначальное негативное отношение пассажиров общественного транспорта к проведению флешмобов на этой площадке — 8,7%.

Однако большинство (30,4 %) на вопрос об отрицательных качествах арт-мобов, не выбрали ни один из предложенных вариантов и дали примерно такой ответ: «Отрицательных моментов не было, все понравилось».

Из ответов респондентов также делаем вывод о том, что 91,3 % опрошенных моберов ранее не имели опыта участия в постановочных флешмобах, что показывает редкое использование организаторами социально-культурной деятельности, работающими с молодежью, такой перспективной, по мнению автора, формы досуга как флешмоб. Перспективной, поскольку опрошенные моберы (26,1 %), обдумав решение и посоветовавшись с друзьями, возможно приняли бы участие и в других подобного рода постановочных акциях, а большинство моберов (69,6 %) уверены, что приняли бы участие во флешмобе на патриотическую или социальную тему, не задумываясь (См. Приложение 6). Данные выводы доказывают актуальность и практическую значимость исследования.

Положительными результатами проекта, совпадающими с предполагаемыми вначале практическими результатами, стали:

- преодоление моберами собственных страхов и неуверенности, получение удовольствия от действия, противостояние общественным стереотипам поведения;
- удивление и эмоциональное позитивное оживление эмоций случайных или уже постоянных пассажиров определенных маршрутов общественного транспорта, создание праздничной атмосферы накануне Дня Победы;
- проявление массовой творческой активности пассажиров общественного транспорта и моберов в исполнении песен военных лет.

Таким образом, проект постановочного артмоба на патриотическую тему сохраняет все особенности флешмоба спонтанного и проведен с эффективным результатом, так как технологично продумана его организация как культуро-творческого проекта, учтены и устранены риски проекта.

Подводя итоги параграфа, можно сделать следующие выводы:

- в процессе организации постановочного флешмоба его субъекту следует опираться на проектный подход, системно определяющий «пошаговые действия» постановщика флешмоба, координировать цель и результаты акции, детально продумывать ход и риски (трудности) проектируемой акции;
- проект акции позволяет не упускать специфику флешмобов как акций коротких по времени, вызывающих у горожан удивление эффектом своей неожиданности, сохранением ощущения, что моберы не знакомы друг с другом, хотя их действия на самом деле были заранее отрепетированы;
- заинтересованность комитета по образованию города Барнаула и руководства МБОУ «СОШ № 53» проектом и сценарием акции (после нескольких проведенных флешмобов) и участие во флешмобе старшеклассников

являются показателем того, что опыт использования проектного подхода к организации постановочных флешмобов может быть в значительной степени полезен профессионалам социально-культурной деятельности, занимающихся организацией работы с молодежью.

Выводы по второй главе:

1) Проектировщик должен обладать знаниями о методологии проектирования, о главных теоретических категориях проекта; уметь на основе этих теоретических знаний увидеть и сформулировать такие структурные элементы проекта, как: проблема, цель, ресурсы, результат, используя знания о требованиях к этим параметрам и о принципах проекта, должен уметь выделить целевую группу, составить план, смету проекта, замерить, рассчитать и обосновать полученный результат.

2) В городе Барнауле Алтайского края интересуется флешмобами и желает в них участвовать в качестве моберов и организаторов, а также желает бесплатно обучиться искусству постановочного флешмоба в основном студенческая молодежь. Информация о новой досуговой моде — участие во флешмобах, распространяется среди молодежи (старшеклассников, студентов, работающей молодежи) главным образом через интернет. Желание участвовать во флешмобах укрепилось после того, как молодые люди не только увидели эту акцию, но сами приняли участие в ней. И главное — опрашиваемая молодежь не видит принципиальных различий между постановочными и стихийными флешмобами и желает участвовать как в тех, так и в других их разновидностях. Следовательно, представители молодежи крупного сибирского города положительно относятся к флешмобам.

3) В процессе организации постановочного флешмоба его субъекту следует опираться на проектный подход, системно определяющий «пошаговые действия» постановщика флешмоба, координировать цель и результаты акции, детально продумывать ход и риски (трудности) проектируемой акции; проект акции также позволяет не упускать специфику флешмобов как акций коротких по времени, вызывающих у горожан удивление эффектом своей неожиданности, сохранением ощущения, что моберы не знакомы друг с другом, хотя их действия на самом деле были заранее отрепетированы.

4) Заинтересованность комитета по образованию города Барнаула и руководства МБОУ «СОШ № 53» проектом и сценарием акции (участие во флешмобе старшеклассников), а также внедрение разработок исследования в деятельность МБОУ «Лицей № 101» (базовой организации) являются показателем того, что опыт использования проектного подхода к организации постановочных флешмобов может быть в значительной степени полезен профессионалам социально-культурной деятельности, занимающихся организацией работы с молодежью.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблемой данного исследования является необходимость использования проектного подхода к разработке и реализации постановочных молодежных флешмобов для повышения эффективности их организации с учетом того, что они не потеряют своей импровизационной сущности.

Целью данного исследования мы определили теоретическое обоснование и экспериментальную апробацию социально-культурного проекта постановочного молодежного флешмоба в условиях города.

Гипотеза данной работы заключалась в следующих предположениях.

Цель исследования будет достигнута, если:

- 1) организовать проведение постановочного флешмоба с учетом правил и особенностей организации стихийных молодежных флешмобов;
- 2) привлечь к организации данного флешмоба: а) руководителей школы, как базовой организации; б) школьников и студентов как целевую группу флешмоба; в) студентов-волонтеров как помощников организатора флешмоба;
- 3) подготовку и проведение постановочного молодежного флешмоба организовать в формате социально-культурного проекта, с учетом этапов и сроков его реализации.

В первой главе «Историко-теоретические основы исследования и условия проведения флешмобов, организованных непрофессионалами за рубежом и в России» мы решили три исследовательские задачи, во второй главе «Проектный подход к организации постановочных флешмобов: региональный аспект» были решены также три исследовательские задачи.

Общим итогом по главам и задачам стали следующие результаты:

- 1) Исследована история возникновения и развития самоорганизованных флешмобов как формы досуга за рубежом.
- 2) Определены сущность и разновидности самоорганизованных флешмобов в зарубежных и отечественных досуговых практиках.
- 3) Систематизированы приемы и правила самоорганизации флешмобов в условиях города в России и за рубежом.
- 4) Изучены теория и методология разработки социально-культурных проектов.
- 5) Определено отношение представителей молодежи крупного сибирского города к флешмомам.
- 6) Разработан и реализован социально-культурный проект организации постановочного флешмоба в крупном сибирском городе и проанализированы результаты его реализации.

Реализация данных задач показывает, что цель исследования достигнута, гипотеза подтвердилась.

Настоящая работа не претендует на полноту исследования социокультурного явления и новой формы досуга городской молодежи флешмоб, однако тема работы особенно актуальна для организации досуга современной городской молодежи и относится к малоизученным в социально-культурной деятельности темам исследования. Это говорит о том, что исследование нуждается в дальнейшем осмыслении, а в данной работе обоснована и экспериментально проверена эффективность проектного подхода к организации постановочных флешмобов профессионалами социально-культурной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреев, В. К.* Флеш-моб культура и ее отражение в субкультурном лексиконе [Электронный ресурс] // cyberleninka.ru : журнал «Вестник Псковского государственного университета». URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fleshmob-kultura-i-ee-otrazhenie-v-subkulturnom-leksikone> (дата обращения: 30.03.2018).
2. *Апинян, Т. А.* Игра как феномен культуры [Текст] : автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 17.00.08. — Санкт-Петербург, 1994. — 39 с.
3. *Ариарский, М. А.* Прикладная культурология [Текст] : монография. — Санкт-Петербург : Эго, 2001. — 287 с.
4. *Ариарский, М. А.* Социально-культурная деятельность как предмет научного осмысления [Текст] : монография. — Санкт-Петербург : Арт-студия «Концерт», 2008. — 792 с.
5. Барнаул станет первым городом, в котором пройдет флешмоб «Танец Орифлэйм» [Электронный ресурс] // amic.ru : Интернет-сайт. — 2017. URL: <http://www.amic.ru/news/393533/> (дата обращения: 02.05.2018).
6. Барнаул [Электронный ресурс] // wikipedia.org : свободная энциклопедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Барнаул> (дата обращения: 23.05.2018).
7. *Бахтин, М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст]. — Москва : Худож. лит., 1965. — 527 с.
8. *Белл, Д.* Грядущее постиндустриальное общество [Текст] / пер. с англ. — Москва : Прогресс, 1973. — 284 с.
9. *Бердяев, Н. А.* Философия творчества, культуры и искусства [Текст] : в 2 т. — Москва : Искусство, 1994. — Том 1. — 542 с.
10. *Блауберг, И. В.* Становление и сущность системного подхода [Текст] / И. В. Блауберг, Э. Г. Юдин. — Москва : Наука, 1973. — 271 с.
11. *Вернадский, В. И.* Биосфера и ноосфера [Текст]. — Москва : Айрис-пресс, 2003. — 576 с.
12. *Воловик, А. Ф.* Педагогика досуга [Текст] : учеб. пособие. — Москва : Флинта, 1998. — 240 с.
13. *Домбровская, А. Ю.* Методы научного исследования социально-культурной деятельности [Текст]. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2013. — 160 с.
14. Духовно-нравственное и патриотическое воспитание молодежи : коллективная монография [Текст] / науч. ред. В. И. Матис. — Барнаул : АГИК, 2015. — 191 с.
15. *Жарков, А. Д.* Теория, методика и организация социально-культурной деятельности : учебник [Текст]. — Москва : МГУКИ, 2012. — 456 с.
16. *Жарков, А. Д.* Технология культурно-досуговой деятельности [Текст] : учеб. пособие. — Москва : Профиздат, 1998. — 287 с.
17. *Каргаполов, С. В.* Электронные средства коммуникации в социальных практиках современной молодежи (по материалам конкретного социологического исследования) // Социологический альманах. — Астрахань, 2016. — № 7. — С. 271–276.
18. *Киселёва, Т. Г.* Социально-культурная деятельность [Текст] : учебник / Т. Г. Киселёва, Ю. Д. Красильников. — Москва : МГУКИ, 2004. — 539 с.
19. Классический флешмоб [Электронный ресурс] // studfiles.net : Интернет-площадка файловых архивов студенческих работ и других материалов для учебы. URL: <https://studfiles.net/preview/2892724/page:7/> (дата обращения: 27.04.2018).
20. *Ковалевская, А.* Хэппенинг — это что такое? Примеры в искусстве [Электронный ресурс] // FB.ru : информ. портал, 2017. URL: <http://fb.ru/article/291577/heppening-eto-chto-takoe-primeryi-v-iskusstve> (дата обращения: 17.03.2018).

21. Кудрявцев, А. Флешмоб как термин и новое социальное явление [Электронный ресурс] // урок.рф : педагогическое сообщество, — 2017. URL:https://урок.рф/library/fleshmob_kak_termin_i_novoe_sotcialnoe_yavlenie_194502.html (дата обращения: 27.04.2018).
22. Кузнецов, О. Л. Устойчивое развитие: научные основы проектирования в системе «природа-общество-человек» [Текст] : учебник / О. Л. Кузнецов, Б. Е. Большаков. — Дубна : Международный университет природы, общества и человека «Дубна», 2001. — 604 с.
23. Курбатов, В. И. Социальное проектирование [Текст] : учеб. пособие / В. И. Курбатов, О. В. Курбатова. — Ростов на Дону : Феникс, 2001. — 416 с.
24. Литвиненко, Н. Е. Перформанс и хэппенинг как новые формы театрализованных представлений и праздников [Электронный ресурс] // dodiplom.ru : информ.-справочный портал. URL: <http://dodiplom.ru/ready/87964> (дата обращения: 02.05.2018).
25. Марков, А. П. Проектирование маркетинговых коммуникаций. Рекламные технологии, связи с общественностью, спонсорская деятельность [Текст] : учеб. пособие. — Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. — 543 с.
26. Медведенко, В. В. Празднично-игровые технологии формирования культуры корпоративного досуга (на примере предприятий туристического бизнеса) [Текст] / В. В. Медведенко, Г. В. Оленина. — Барнаул : Изд-во АлтГАКИ, 2009. — 191 с.
27. Мой словарь. Уличный театр [Электронный ресурс] // moyslovar.ru : сайт, содержащий большое количество онлайн словарей. URL: <http://moyslovar.ru/slovari/wiki/slovo/Уличный%20театр> (дата обращения: 16.05.2018).
28. Оленина, Г. В., Гекман, Н. А. Программы деятельности любителей ролевых игр: теоретико-практический анализ [Текст] // Вестник МГУКИ. — 2015. — № 3 (65). — С. 130–137.
29. Оленина, Г. В. Социально-культурное проектирование и продвижение гражданских инициатив молодежи: история, теория, методология, практика [Текст] : монография. — Барнаул : АлтГАКИ, 2012. — 311 с.
30. Основные итоги работы администрации города Барнаула за 2017 год [Электронный ресурс] // barnaul.org : официальный сайт города. URL: <http://barnaul.org/strategy/devindicator/>.
31. Основы государственной молодежной политики Российской Федерации на период до 2025 года: утв. распоряжением Правительства Российской Федерации от 29 ноября 2014 г. № 2403-р. [Электронный ресурс] // yarmp.ru : нормативный правовой документ. URL: <https://yarmp.ru/uploads/files/pages/9/cefxlenuqou.pdf> (дата обращения: 30.03.2018).
32. Панов, А. А. Флэшмоб в Москве и в России [Электронный ресурс] // ras.ru : Молодежные субкультуры Москвы / сост. Д. В. Громов, отв. ред. М. Ю. Мартынова. Москва : Институт этнологии и антропологии РАН, 2009. — С. 344–385. URL:http://static.iea.ras.ru/books/Molodezhnie_subkultury_Moskvy.pdf (дата обращения: 15.03.2018).
33. Папченкова, М. NzR178qWE и другие [Электронный ресурс] // kommersant.ru : еженедельник. 2008. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1014590> (дата обращения: 15.03.2018).
34. Патрушева, М. Ю., Рашитова, А. Р. Отношение молодежи к электронной коммуникации [Электронный ресурс] // urfu.ru: электронный научный архив УрФУ. URL:http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/46619/1/klo_2017_101.pdf (дата обращения: 30.03.2018).
35. Пономарев, В. Д. Педагогика формирования игровой культуры досуга [Текст] : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.05. — Санкт-Петербург, 2005. — 41 с.
36. Развитие культуры Алтайского края на 2015–2020 годы [Электронный ресурс] // cntd.ru : региональная программа. URL: <http://docs.cntd.ru/document/422454788> (дата обращения: 30.03.2018).

37. Разумова, М. Флеш-моб, что такое эффект «мгновенной толпы»? [Электронный ресурс] // FB.ru : информ. портал, 2013. URL: <http://fb.ru/article/101028/flesh-mob-что-такое-эффект-мгновенной-толпы> (дата обращения: 19.03.2018).
38. Рейнгольд, Г. Умная толпа: новая социальная революция [Электронный ресурс] // gumer.info : Библиотека. Социология. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Rein/ (дата обращения: 19.03.2018).
39. Ретюнских, Л. Т. Философия игры [Текст] : монография. — Москва : Вузовская книга, 2002. — 256 с.
40. Ритуал. Театр. Перформанс [Текст] // Материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. — Москв: Март, 1999. — 96 с.
41. Ромах, О. В. Провинциальная культурная среда как фактор формирования досуга молодежи [Текст] : дис. ... д-ра филос. наук : 24.00.01. — Москва, 1997. — 380 с.
42. Семёнова, Е. А. «Карнавальная революция» и «Уличная педагогика» [Электронный ресурс] // Педагогика искусства : электронный научный журнал. — 2009. — № 3. URL: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/karnavalnaya-revolyuciya-i-ulichnaya-pedagogika> (дата обращения: 23.06.2019).
43. Семёнова, Е. А. Уличный театр против театра военных действий [Электронный ресурс] // Федеральное государственное бюджетное научное учреждение «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования» : электрон. научн. журн. URL: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/ulichnyy-teatr-protiv-teatra-voennyh-deystviy> (дата обращения: 15.03.2018).
44. Смартмоб как социальный феномен. Часть 1 [Электронный ресурс] // lookatme.ru : Интернет-сайт о креативных индустриях. — 2010. URL: <http://www.lookatme.ru/flow/posts/street-art/103885-smartmob-kak-sotsialnyy-fenomen-chast-1> (дата обращения: 02.05.2018).
45. Смирнягина, Т. Театр Мечты Вячеслава Полунина [Текст] // Развлекательное искусство в социокультурном пространстве 90-х годов, 2004. — С. 163–175.
46. Современные технологии социально-культурной деятельности [Текст] / под ред. Е. И. Григорьевой. — Тамбов : ТГУ им. Державина, 2002. — 504 с.
47. Социология. Флешмоб как новое социальное явление [Электронный ресурс] // Studwood.ru : информ.-справочный портал. URL: https://studwood.ru/622080/sotsiologiya/informatsionnoe_obschestvo_fleshmob (дата обращения: 19.03.2018).
48. Стратегия развития воспитания в Российской Федерации до 2025 года [Электронный ресурс] // rg.ru : Российская газета. Федеральный выпуск № 122 (6693) URL: <https://rg.ru/2015/06/08/vospitanie-dok.html> (дата обращения: 23.06.2019).
49. Стрельцов, Ю. А. Культурология досуга [Текст] : учеб. пособие. — Москва : МГУКИ, 2002. — 184 с.
50. Технологии культурно-досуговых программ: технологии информационно-просветительных программ: учебное пособие [Текст] / автор-сост. Г. В. Оленина. — Барнаул : Изд-во АГИК, 2016. — 219 с.
51. Тоффлер, Э. Футурошок, или шок перед будущим [Текст] / пер. с англ. — Москва : Прогресс, 1973. — 284 с.
52. Федотова, В. Г. Апатия на Западе и в России [Текст] // Вопросы философии. — 2005. — № 3. — С. 3–20.
53. Флэшмоб: что это такое. Самые массовые и известные флэшмобы в истории [Электронный ресурс] // requesto.ru : информ.-справочный портал. URL: <https://requesto.ru/fleshmob-что-это-такое> (дата обращения: 19.03.2018).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Социологический опрос молодежи г. Барнаула по выявлению степени популярности флешмобов как новой досуговой формы

Уважаемый респондент,

В целях изучения флешмобов как новой досуговой формы, характерной для городской молодежи, просим ответить Вас на несколько вопросов:

1. Знаете ли Вы о том, что такое флешмоб:

- Да Нет

2. Если да, то откуда у Вас эта информация:

- Видел в Интернете Рассказали знакомые
 Видел на улицах своего города Сам участвовал во флешмобе

3. Как Вы относитесь к этой новой форме городской молодежной культуры и досуга:

- Положительно Безразлично Отрицательно

4. Хотели бы Вы участвовать во флешмобе:

- Да Нет

5. Если Вы хотели бы участвовать во флешмобе, то каком:

- Самоорганизованном молодежью (стихийном)
 Организованном специалистами

6. Если Вы хотите участвовать во флешмобе, то в качестве кого:

- Организатора стихийного флешмоба
 Участника такого же флешмоба
 Лидера организованного кем-то флешмоба
 Участника организованного кем-то флешмоба

7. Если Вы не хотите участвовать во флешмобах, то почему:

- Не понимаю смысла стихийного флешмоба
 Не вижу смысла в организованном флешмобе
 Не нравится, что флешмоб специально организуют
 Просто не интересна данная форма молодежной культуры и досуга

8. Если Вы сторонник специально организованных флешмобов, то хотели бы Вы обучиться его организации:

- Да Нет

9. Если да, то как и где:

- На мастер-классе А) Бесплатно Б) Платно
 Самостоятельно по Интернету

10. Сообщите некоторые сведения о себе:

Ваш пол _____

Ваш возраст _____

11. Кем Вы являетесь: старшеклассник студент СУЗа студент ВУЗа работающий молодой человек (девушка)*Спасибо.*

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Фотографии постановочных флешмобов старшекласников муниципального бюджетного общеобразовательного учреждения «Лицей № 101»



ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Социологический опрос моберов, участвовавших в цикле арт-мобов, входящих в проект «Споёмте, друзья!»

Участник флешмобов, ответь, пожалуйста, на несколько вопросов с целью выявления эффективности/неэффективности реализации проекта «Споёмте, друзья!»

1. Понравилось ли тебе участвовать во флешмобе «Споёмте, друзья?»

А) Да. Б) Нет.

2 Чем тебе понравилось участие?

- А) Новые знакомства, новые друзья.
- Б) Причастность к общему делу.
- В) Развлечение.
- Г) Преодоление собственных комплексов.
- Д) Приобретение новых знаний/опыта.
- Е) Произведенное положительное впечатление на окружающих, самоутверждение.
- Ж) Чем-то еще: _____

3. Что тебе не понравилось?

- А) Первоначальное негативное отношение пассажиров.
- Б) Трудности в преодолении собственных комплексов.
- В) Психологическое напряжение.
- Г) Снижение интереса.
- Д) Конфликт с другими моберами.
- Е) Невозможность распорядиться временем по собственному желанию.
- Ж) Что-то еще: _____

4) Был ли у тебя опыт участия в постановочном флешмобе до данного проекта?

А) Да. Б) Нет.

5. Если тебе предложат принять участие в постановочном флешмобе на патриотическую/социальную тему, то ты:

- А) Примешь участие, не задумываясь, и позовешь друзей.
- Б) Тщательно обдумаешь решение и посоветуешься с друзьями.
- В) Скорее всего не примешь участие.

6. Если у тебя был опыт участия в спонтанных (неотрепетированных) флешмобах, в таком случае он понравился тебе больше или меньше по сравнению с данным?

- А) Опыт участия в спонтанном флешмобе понравился больше.
- Б) Опыт участия в спонтанном флешмобе понравился меньше.

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

Фотоматериалы реализации проекта «Споёмте, друзья!»



ПРИЛОЖЕНИЕ 5

Концептуальная схема формирования проекта по В. И. Курбатову

Проблема- тизация	Целеполагание		Инструментализация (методика, техника, техноло- гия разработки проекта)		
	Цели	Задачи	План проекта:		Смета
Выявление и формули- ровка про- блемы <i>Блок 1</i>	<i>Блок 2</i>		Методы, содер- жание деятель- ности, план мероприятий по проекту	Формы органи- зации исполни- телей и целевой аудитории проекта	Ресурсы как средства реали- зации плана
			<i>Блок 3</i>		
Результат: социокультурный проект (программа) <i>Блок 4</i>					

ПРИЛОЖЕНИЕ 6

Анализ итоговых результатов проекта



Диаграмма 1. Привлекательные для участников проекта качества проведенных артмобов

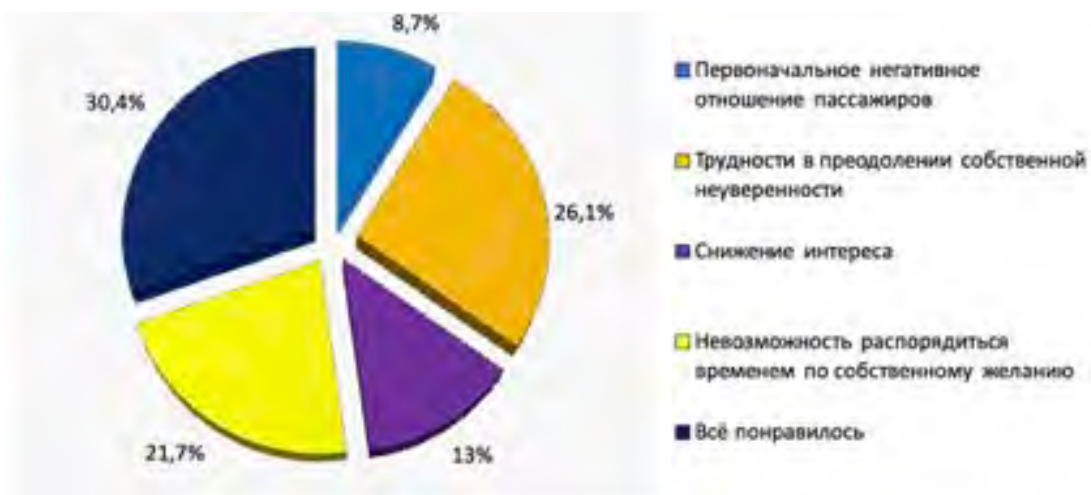


Диаграмма 2. Отрицательные факторы организации и проведения цикла артмобв, входящих в проект «Споёмте, друзья!»



Диаграмма 3. Желание респондентов участвовать/не участвовать в подобных акциях, в будущем

Научное издание

**ШЕСТОЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ
КОНКУРС МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ
В ОБЛАСТИ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ**

Сборник работ лауреатов

Российский научно-исследовательский
институт культурного и природного
наследия имени Д. С. Лихачёва
129366, Москва, ул. Космонавтов, 2
E-mail: info@heritage-institute.ru